

Příliš kruté pro Američany

CARLO PONTI, ČESKÁ NOVÁ VLNA A BARRANDOVSKÉ
KOPRODUKCE SE ZÁPADNÍ EVROPOU¹

Francesco di Chiara – Pavel Skopal

¹ Tento text je výsledkem společné práce spoluautorů, přičemž Francesco Di Chiara je zodpovědný především za první část, Pavel Skopal za druhou.

Příběh filmu *Hoří, má panenko* coby koprodukčního projektu se západoevropským partnerem je dramatický a plný zvratů. Snímek byl zpočátku připravovaný jako černobílý, čistě domácí projekt, po přistoupení zahraničního koproducenta se točilo na barevný materiál Eastmancolor, a když italský partner od smlouvy odstoupil, ztratil film zahraničního distributora. Práva k filmu ovšem odkoupil francouzský producent společně s právy k Formanovu příštímu filmu *Taking Off* (tehdy ještě pod jiným názvem projektu: *Hippies*).

Takovéto peripetie činí z filmu na jednu stranu mimořádný případ, současně ale můžeme v pozadí sledovat řadu prvků, které jsou pro koprodukční projekty 60. let charakteristické, pokud se jedná o vzájemný vztah Československého filmu (resp. pod něj spadajících samostatných hospodářských organizací Československého filmexportu /FEX/ a Filmového studia Barrandov /FSB/) na jedné straně, a západních partnerů na straně druhé. Formanův snímek tak skýtá příležitost analyzovat transnacionální dimenzi československé kinematografie druhé poloviny 60. let. V následujícím textu se budeme nejprve věnovat aktivitám italského producenta Carla Pontiho v oblasti filmové produkce a distribuce, abychom lépe porozuměli zájmu západoevropských producentů o českou filmovou produkci 60. let, jejich motivacím a praktikám. Pontiho zájem o komerční potenciál české kinematografie se neomezoval zdaleka jen na případ filmu *Hoří, má panenko* – podrobnější analýza jeho podnikatelských praktik nabídne pohled na tuzemský „filmový zázrak“ ze strany západoevropského filmového průmyslu a ukáže, nakolik konvenoval se snahami západoevropských producentů o transnacionální filmové projekty v oblasti umělecké i žánrové kinematografie.

Ve druhé části textu se podíváme na to, jaké motivace vstupovaly při koprodukčních projektech do hry na české straně. Osud filmu *Hoří, má panenko* jako koprodukce tak může sloužit jako téměř ideální případová studie pro pochopení jedné zásadní a dosud dosti opomíjené dimenze „českého filmového zázraku“ 60. let – tedy toho, jak jej ovlivňovala nejen aktuální, ale také

plánovaná, předpokládaná, vytoužená i odmítaná, efektivní i kontraproduktivní produkční a distribuční spolupráce se západními partnery.

1.

První část textu pojedná o profesním životě Carla Pontiho až do jeho zapojení do výroby Formanova snímku, a to s důrazem na estetiku a modus produkce Pontiho filmů. Za účelem prozkoumání Pontiho produkčních zvyklostí se zaměříme jednak na paralelní existenci dvou způsobů výroby v poválečném italském filmovém průmyslu, jednak na to, jak se od konce 50. let internacionalizoval. Co se týče Pontiho praktik, odvoláme se na analýzu hollywoodských produkčních modelů uplatňovaných od 30. do 60. let, jak ji podává Janet Staigerová.² I když byl její model navržen k analýze specifického prostředí, domníváme se, že může být užitečný i pro porozumění chování největších italských producentů v 50. a 60. letech. Máme tedy za to tedy, že společnosti jako Lux Film nebo Titanus, stejně jako producenti Dino De Laurentiis, Angelo Rizzoli nebo Carlo Ponti, měly sklon k napodobování některých výrobních aspektů největších hollywoodských studií, a často vytvářely směsi různých produkčních modů.

Evropská kinematografie, včetně té italské, se během 50. let stávala více transnacionální, a to jak pod vlivem evropské koprodukční politiky, tak vzhledem k nové roli hollywoodských studií jako sponzorů evropské filmové výroby. Tento proces komplikuje koncept národní kinematografie, a to i na teoretické úrovni. Jak upozorňuje Thomas Elsaesser,³ esencionalistický přístup, chápající národní kinematografii jako produkt pevně dané národní kultury, čelí od 80. let konstruktivistickému pojetí, které národním kinematografiím přisuzuje aktivní roli v utváření kultury dané země. Elsaesser následně pochybuje o obou přístupech a představuje nový koncept, který označuje jako „impersoNation“: v kontextu světové kinematografie, kdy jsou filmy natáčeny za peníze z nadnárodních zdrojů a musí vyhovovat mezinárodnímu publiku, nemůže kinematografie pouze odrážet národní identitu, jak tvrdí esencionalistické paradigma, či být nástrojem vytváření národní identity podle konstruktivistického přístupu. Podle Elsaessera mohou národní kinematografie také přijmout, nebo spíše *ztvářňovat* jednoznačně

2 Janet Staiger, *The Hollywood Mode of Production, 1930-60*. In: David Bordwell - Janet Staiger - Kristin Thompson (eds.), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985, s. 309-337.

3 Thomas Elsaesser, *ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe*. In: Týž, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007.

rozpoznatelnou národní identitu napodobováním místních nebo národních stereotypů, a tím si získat domácí nebo zahraniční publikum. Tento postup se objevuje do takové míry, že i evropské filmy s transnacionálním financováním a mezinárodním obsazením mohou těžit z „obchodní značky“ spojené s konkrétní identitou, kterou ztvárňují. Domníváme se, že je to jeden z důvodů mezinárodního úspěchu snímků, které, přesto že jsou evropskými koprodukcemi, byly obecně vnímány jako výrobky jedné národní kinematografie. Příkladem mohou být italské *auteurské* filmy 60. let nebo rané snímky francouzské nové vlny. Domníváme se tudíž, že Pontiho zapojení v těchto produkcích, stejně jako jeho kontakty s americkými distributory, jsou hluboce propojené s jeho schopností ovládat proces „impersoNation“, jak by mělo také vyplynout z analýzy jeho producentských zvyklostí – ta se zaměřila na období od Pontiho začátků ve 40. letech až do druhé poloviny let šedesátých, tedy do jeho účasti na *Hoří, má panenko*.⁴

PONTIHO ZAČÁTKY A LÉTA VE SPOLEČNOSTI LUX

Mladý milánský advokát Carlo Ponti se prý začal zajímat o film na začátku 40. let, v době, kdy pracoval pro právní kancelář svého otce. Pontiho první kontakt se světem filmu se odehrál, když byl pověřen vymáhat peníze od jedné malé výrobní společnosti.⁵ Ve 40. letech nebyl Milán ani zdaleka jádrem italské kinematografie, neboť centralizační proces fašistického režimu určil jako hlavní sídlo domácí výroby Řím. Město ale bylo bohatým a podnětným kulturním prostředím: působili zde například budoucí režiséři Luigi Comencini nebo Alberto Lattuada, oba v kroužku kolem literárního časopisu *Corrente*, založeném v roce 1938 Ernestem Treccaním. Kromě jiných aktivit skupina pořádala promítání zakázaných filmů jako *Velká iluze* a založila sbírku, která se časem stala archivem známým jako Cineteca Italiana. Pontiho první film, literární adaptaci románu Antonia Fogazzara z 19. století *Malý starobylý svět*, řídil zkušený scenárista a režisér Mario Soldati. Ponti

4 Pojem „impersoNation“ Elsaesser aplikuje především ve vztahu k evropské kinematografii období po studené válce. Koncept ale použil k analýze italské poválečné kinematografie Francesco Pitasio, *Making the Nation Come Real. Neorealism/Nation. A Suitable Case for Treatment*. *Annali online di Ferrara - Lettere* 2, 2007, č. 2, s. 147-163. Elsaesser navrhuje koncept „impersoNation“ jako nástroj pro objasnění toho, proč evropské kinematografie vrací do oběhu svoji vlastní národní minulost coby podívanou, a to s pomocí vědomého užití různých klíšé a předsudků. Samotný pojem evokuje sebereflexivní „ztvářnění“ (*impersonation*) sebe sama jako národa (*Nation*).

5 Moritz De Hadeln, *Interview with Carlo Ponti*. In: Stefano Della Casa (ed.), *Capitani coraggiosi: produttori italiani (1945-1975) / Captains Courageous: Italian Producers (1945-1975)*. Milano: Electa 2003, s. 86.

produkoval Soldatiho snímek ve společnosti ATA (Artisti Tecnici Associati), kterou založil v Miláně s oporou větší filmové korporace Roberta Dandiho ICI (Industrie Cinematografiche Italiane). Mezi následnými snímky společnosti ATA bychom našli další literární adaptaci *Jakoubek idealista*, prvotinu Alberta Lattuady. Je zajímavé, že filmům byla přisuzována jednotná estetika. Kritici náležející k neorealisticke skupině, například budoucí režisér Giuseppe De Santis, označovali režiséry typu Soldatiho a Lattuady za „kaligrafisty“, a to vzhledem k propracované práci s kamerou, opulentnímu studiovému stylu a románovým předlohám jejich filmů. Na druhou stranu musíme podotknout, že někteří z „kaligrafistů“ později natočili snímky považované za součást neo-realistickeho hnutí a že mnoho z těchto filmů produkoval Ponti.

Po válce se Ponti přestěhoval do Říma a začal pracovat pro společnost Lux Film Riccarda Gualina. Porovnáme-li Lux s jinými důležitými společnostmi v tehdejší Itálii, vyniká typickým stylem a specifickým výrobním systémem. Ten byl navržen, aby udržel co možná nejnižší pevné náklady. V pojmech Janet Staigerové⁶ bychom výrobu firmy Lux popsali jako zvláštní kombinaci systému producentské jednotky ze 40. let a balíčkového systému pozdního studiového období. Gualino zaměstnával několik producentů (patřili k nim např. Carlo Ponti, Luigi Rovere, Valentino Brosio nebo Dino De Laurentiis), z nichž každý se soustředil na jeden typ filmů, podobně jako u systému producentské jednotky. Ale tyto producenti, stejně jako celé štáby a herci, nebyli stálými zaměstnanci společnosti: neměli stálý plat a dokonce museli hradit nájem za prostory, ve kterých pracovali. Každý z producentů předkládal projekty přímo prezidentovi společnosti Riccardu Gualinovi, v závislosti na natáčecím plánu pak byly následně rozpočtovány. Příjmy producentů byly součástí rozpočtu, producenti však prý často natáčeli filmy levněji, aby jim zůstala větší část celkového rozpočtu jako odměna. Gualino si toho nevěšmal (nebo přinejmenším neprotestoval), pokud výsledek odpovídal standardům jeho výrobní společnosti.⁷

Výrobní praxe společnosti Lux Film se tedy podobala také balíčkovému systému 60. let: producenti byli formálně nezávislí na firmě, která financovala výrobu a získávala distribuční práva k výslednému dílu. Tato organizace práce hrála klíčovou roli v budoucí kariéře většiny poválečných italských producentů. Producenti jako Luigi Rovere, Dino De Laurentiis nebo Carlo Ponti pracovali od začátku jako nezávislí, takže byli díky zkušenostem z práce pro Lux a výtěžkům navíc, které získávali ukrajováním z rozpočtů svěřených filmů, brzy schopni zakládat vlastní společnosti.

⁶ Janet Staiger, c. d.

⁷ Alberto Farassino, Roma, Via Po. In: Alberto Farassino (ed.), *Lux Film*. Milano: Il Castoro 2000, s. 24.

Zatímco většina důležitějších italských společností působících po roce 1945 měla vlastní ateliéry, Lux se vlastnictvím jakéhokoliv zázemí nebo technického vybavení vyhýbal. Větší italské společnosti ovšem v 50. letech stále následovaly hollywoodský studiový model a vlastní ateliéry považovaly za nezbytnou podmínku růstu, ačkoli náklady spojené s údržbou výrobního zázemí většinou představovaly spíše riziko než přínos. Například Scalera Film měla ateliéry v Římě a v Benátkách a společnost Titanus si ke konci 40. let vydělávala spíše pronájmem ateliérů než vlastní výrobou.

Ač společnost Lux Film nenapodobovala výrobní uspořádání amerických studií, považoval Gualino důraz Hollywoodu na mezinárodní distribuci za model hodný následování. Rozhodl se dosáhnout na severoamerický trh a dostat svou společnost do „první ligy“. V roce 1951 se tak s jinými podnikateli podílel na založení trustu IFE (Italian Film Export), jehož úkolem bylo usnadnit cestu italských filmů na americký trh. Nejpozoruhodnější stránkou celého podniku, který během několika málo let propadl, bylo, že se Gualino nezaměřil na populární produkci pro italské imigranty, ale snažil se zasáhnout kulturní elitu ve velkých městech – investoval totiž do anglického dabingu filmů, které se neúspěšně pokoušel vyvážet.⁸ I když byla Gualinova snaha proniknout na americký trh neúspěšná, stal se důležitým příkladem pro své bývalé producenty Pontiho a De Laurentiise, kteří se namísto prodeje italských filmů na americký trh prosadili na mezinárodním trhu díky italsko-americké produkční spolupráci.

Estetika společnosti Lux Film byla podobně novátorská jako její organizace práce. Produkty Lux Filmu můžeme rozdělit do dvou hlavních cyklů: komedie s vaudevillovými herci jako Macario nebo Totò, které přinášely většinu zisků, a nákladné produkce mísící neorealistickeho estetiku s hollywoodským filmem noir nebo melodramatem. Na druhý z těchto trendů se soustředili Dino De Laurentiis s filmy *Bandita a Hořká ryže* a Carlo Ponti se snímky *Útěk do Francie* a *Bez milosrdenství*. Ty vykazovaly některé nejviditelnější znaky neo-realismu: obsazování neherců vedle zavedených filmových hvězd, převládající exteriérové záběry, lehký sociální komentář podtrhující narativní linii a silný, byť povrchní vztah k soudobé italské realitě. Na druhou stranu tento trend splehl na stylizovanou kameru a temné svícení, dramatické kriminální zápletky a ikonografii podsvětí inspirovanou americkým filmem noir i francouzským poetickým realismem. Filmy společnosti Lux tedy mísily avantgardní novátorské postupy s působivým dějem a mainstreamovým stylem. Byl to přístup orientovaný na diváka a dovoľoval společnosti soutěžit s filmy dováženými z Hollywoodu a lákat jak lidové obecenstvo, tak střední třídu ve velkých městech.

⁸ Tamtéž, s. 34.

Všechny hlavní znaky výrobních postupů společnosti Lux Film, estetika, lačnost po americkém trhu, stejně jako střídání různých organizačních uspořádání, později charakterizovaly profesní dráhu Dino De Laurentiise a Carla Pontiho. Oba se po sotva pěti letech práce pro Lux spojili a založili vlastní nezávislou společnost.

SPOLEČNOST PONTI – DE LAURENTIIS (1950–1955)

V porovnání s bývalým zaměstnavatelem Gualinem sledovali Ponti a De Laurentiis podobné trendy, ale přijali odlišné produkční praktiky, přičemž se jim podařilo navázat stabilní vztahy s americkými distributory.

Během svého partnerství působili jako nezávislí producenti pro několik distribučních společností, ale nadále uváděli svoje největší hity přes Lux Film. Jejich nová společnost mohla spoléhat na několik věcí. Za prvé, na konci 40. let koupili a zmodernizovali bývalé ateliéry Safir v Římě, nyní pod hlavičkou „Studi Ponti – De Laurentiis“ (Ateliéry Ponti – De Laurentiis). Na rozdíl od Gualina se domnívali, že výrobní společnost by měla mít vlastní zázemí. Dino De Laurentiis navíc díky sňatku se svou chráněnkou Silvanou Manganovou, hvězdou úspěšného snímku *Hořká ryže*, získal kontrolu nad kariérou jedné z nejuspěšnějších italských divů poválečného období. Navíc měli smlouvu s nejuspěšnějším italským komikem všech dob, Totem. Jeho snímky byly levné, ale velmi populární, takže fungovaly jako zdroj stálého příjmu. Silvana Manganová se po úspěchu *Hořké ryže* objevovala v neorealismem ovlivněných kriminálních melodramatech jako *Anna* nebo v italsko-americké koprodukci *Mambo*. Ponti si byl vědom, jakým přínosem tato herečka pro De Laurentiise je, a neúspěšně se snažil vytvořit vlastní ženskou hvězdu. Nejprve se soustředil na Švédku May Brittovou, kterou obsadil do literární adaptace italské klasiky s neskrývaným erotickým obsahem *Vlčice*, a zároveň produkoval *Evropu '51* Roberta Rosselliniho, beznadějný pokus o nastartování italské kariéry Ingrid Bergmanové.

Na počátku 50. let také Ponti započal svůj problematický vztah s italským *auteurským* filmem, a obzvláště vůči méně zkušeným režisérům se projevil jako poněkud necitlivý producent. Měl přitom pravděpodobně jasnou představu, jaký *auteurský* film chce: exportní šance snímku mělo zvýšit spojení italských ženských hvězd, erotiky, opulentních produkčních hodnot a velkého režiséřského jména chváleného domácí kritikou. Tento přístup je nejpatrnější na Pontiho nedokončených projektech: například od dosud

9 Úlohou Silvany Manganové a italských divů na mezinárodním trhu se zabývají David F o r g a c s – Stephen G u n d l e, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*. Bloomington: Indiana University Press 2007, s. 140–145.



Antonín Bedřich, Carlo Ponti, Oldřich Lipský, Ladislav Kachtík a Vladimír Harnach (zleva) na letišti v Praze v roce 1966.

Foto ČTK

nezkušeného Michelangela Antonioniho odkoupil námět *Bílého šejka*,¹⁰ poskytl ho Fellinimu a Pinellimu k napsání scénáře, ale nakonec z projektu vycouval a nahradil ho Luigi Rovere. Stál také u počátku snímku *Stromboli* Roberta Rosselliniho, který později převzalo RKO. Scenáristu Sergia Amideie a Federica Felliniho přivedl Ponti na vystěhovalecký ženský tábor Farfa na předměstí Říma, aby o něm mohli napsat námět.¹¹ Pontiho představa byla ale odlišná od výsledného Rosselliniho filmu. Pontiho a De Laurentiisův přístup se odkláněl od neorealistického zájmu o soudobá témata a sociální problematiku k exploatačnímu pólu, kriminálním melodramatům s patologizujícími zobrazením látek jako prostitute nebo vězňů žen. To je obzvláště

10 Rozhovor s Michelangelem Antonionim pro italský deník *Corriere della Sera*, Franca Faldini – Goffredo Fofi (eds.), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti. 1935–1959*. Milano: Feltrinelli 1979, s. 252.

11 Rozhovor se Sergiem Amidei, Franca Faldini – Goffredo Fofi (eds.), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti. 1935–1959*. Milano: Feltrinelli 1979, s. 201.

patrně u dvou filmů produkovanych společně s Luigim Roverem, *Zavřené okenice* a *Obchod s bílým masem* Luigi Cimenciniho z let 1950 a 1952, ale také ve snímku Raffaella Matarazza *Loď zatracených žen*, kostýmnm dramatu, ve kterém se v rolích vězeňkyň objevilo několik Pontiho hereckých hvězd. Partnerství Pontiho a De Laurentiise vyvrcholilo obrovskými spektakly určenými pro mezinárodní trh: *Attila*, *Odysseus* a *Vojna a mír*. V té době si Hollywood vybíral Itálii jako hlavní lokaci pro natáčení velkých *runaway productions*, a to vzhledem k místní levné pracovní síle a protože nařízení z roku 1953 nutilo americké firmy investovat do italské produkce část místních zisků z distribuce hollywoodských filmů. Ponti a De Laurentiis zkušeně využili této situace a používali velká americká studia pro spolufinancování nákladných mezinárodních projektů, které by sami nezvládli. Brzy se oba producenti rozešli, údajně proto, že se De Laurentiis rozhodl vyrábět kosmopolitní filmy pro mezinárodní publikum, zatímco Ponti dával přednost sice transnacionálním, ale z pohledu estetiky a námětu jednoznačně italským projektům.¹²

TRANSNACIONALITA A PRODUKČNÍ MODY: PONTIHO 60. LÉTA

Během druhé poloviny 50. let pokračoval Ponti v trendu vytyčeném předchozími společnými projekty s De Laurentiisem a soustředil se na „malé příběhy a krásné ženy“.¹³ V Sophii Lorenové, do té doby komparsové herečce, konečně našel svou vlastní divu: podepsal s ní sedmiletou smlouvu v hollywoodském stylu a později se s ní oženil, po vzoru vztahu De Laurentiise s Manganovou. Poté co Lorenovou kolem roku 1955 úspěšně prosadil jako hvězdu italské komedie, přestěhoval se Ponti v roce 1957 do Spojených států amerických, kde plánoval její mezinárodní kariéru a pro svou chráněnku a nastávající životní partnerku získal smlouvu na pět filmů se společností Paramount. Ve stejném roce se vzali, což poněkud posílilo transnacionální dimenzi Pontiho práce – italské zákony totiž Pontiho přinutily k přesídlení do Francie, kde začal také produkovat filmy. V té době byl rozvod v Itálii stále nezákonný, takže se Ponti rozváděl a nově ženil v Mexiku. Ani jeden z těchto aktů ovšem italské právo neuznávalo, a když se Ponti s Lorenovou vrátili do Itálie, byli obviněni z bigamie, resp. konkubinátu. Přestěhovali se tedy do Francie, přijali francouzské občanství a díky druhému sňatku v roce 1962

¹² Leo Penna, *Ciclone su Cinecittà*. *Cinema Nuovo* 4, 1955, č. 71, s. 364.

¹³ Alberto Farassino, *Produttori e autori della produzione*. In: Sandro Bernardi (ed.), *Storia del cinema italiano. Vol IX (1954/1959)*. Venezia – Roma: Marsilio – Edizioni di Bianco e Nero 2004.

jim byl konečně přiznán status manželů. Výsledkem těchto osobních peripetií bylo, že se z Pontiho v 60. letech stal skutečně mezinárodní producent, pracující střídavě v Itálii a ve Francii, a s pevnými distribučními dohodami ve Spojených státech: s Paramountem, se společností Embassy Josepha E. Levina (od roku 1966) a s MGM. Pontiho silný vztah s americkými společnostmi byl umožněn změnami v mezinárodní distribuci v důsledku krize hollywoodských „majors“. Od počátku 60. let nakupovaly americké firmy stále více evropských filmů, kterými chtěly zaplnit mezery v domácí distribuci.¹⁴ Jak zdůrazňuje výše citovaná studie Janet Staigerové, tato politika znamenala přechod k balíčkovému produkčnímu systému, kde studia financují a později distribuují filmy vyrobené menšími, často zahraničními, společnostmi. Nová úloha italských producentů jako dodavatelů pro americké společnosti se prudce rozvíjela po úspěšném uvedení snímku Pietra Francisciho *Herakles* v Severní Americe. Od té doby investovali do italské tvorby američtí nezávislí distributoři i evropské kanceláře hollywoodských „majors“.

V tomto ohledu můžeme zdůraznit tři linie Pontiho snímků ze 60. let: velké mezinárodní produkce zaplacené americkými společnostmi, například *Doktor Živago*; italské filmy s mezinárodním obsazením a zdrojem financí jako *Horalka* Vittoria De Sicy; a konečně filmy vyráběné jinými evropskými společnostmi, které Ponti financoval a dopředu prodal do americké distribuce, například francouzské snímky nové vlny z let 1962–1963.¹⁵ Ačkoli byl stále přesvědčen o nezbytnosti vlastnit ateliéry,¹⁶ začal se Ponti chovat více jako investor než jako skutečný filmový producent. Často působil jako prostředník mezi evropskými výrobci a americkými distributory, a i když produkoval svoje filmy přímo, soustředil se jen na období přípravných prací a postprodukce a dohled nad natáčením přenechával jiným. Většinou pak výrazně zasahoval do hotového filmu, často žádal radikální změny nebo dokonce vycouval z projektu docela, pokud režisér a ostatní koproducenti nesvolili ke kompromisu. To způsobilo nejeden konflikt mezi ním a režiséry,

¹⁴ K roli Hollywoodu jako producenta a distributora evropských filmů během 60. let viz: Thomas J. Guback, *Hollywood's International Market*. In: Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press 1976. K rostoucí úloze italské kinematografie na americkém trhu viz: Christopher Wagstaff, *Italian genre films in the world market*. In: Geoffrey Nowell-Smith – Steven Ricci (eds.), *Hollywood and Europe. Economics, Cultural, National Identity 1945–1995*. London: BFI 1998, s. 74–85.

¹⁵ *Žena je žena a Landru*.

¹⁶ V roce 1960 Ponti koupil a obnovil starý ateliérový komplex Pisorno v Toskánsku; nikdy ale nebyl schopný navázat výrobu vlastních filmů na tato studia, hlavně proto, že štáby většinou odmítaly pracovat mimo Řím. Viz Piero Batignani, *Una pagina di storia dell'industria cinematografica: gli studi di Tirrenia*. Dall'appoggio del fascismo alla gestione di Carlo Ponti. *Anazetesis. Quaderni di ricerca*, 1983–1984, č. 8–9, s. 130–147.

kteří získali mezinárodní pověst *auteuri*. Nejznámějšími příklady jsou *Muž s pěti balónky* Marca Ferreriho, celovečerní snímek, který Ponti přestříhal do půlhodinové epizody povídkového filmu,¹⁷ a *Pohrdání* Jeana-Luca Godarda, jehož italská a americká verze, které si Ponti sám vyzádal, se výrazně liší od francouzského sestříhu schváleného režisérem.

Tyto spory byly způsobeny tím, že se Pontiho vkus od minulého desetiletí příliš nezměnil ani když začal produkovat snímky nových a mladých tvůrců z celé Evropy. *Pohrdání* pro něj bylo především literární adaptací jednoho z nejpůvodnějších italských autorů 20. století, Alberta Moravii, který také napsal několik scénářů k Pontiho filmům z 50. let. Moraviův realistický styl a lehký erotický obsah, snoubící se módními tématy typu odcizení velkoměsta, souzněly s Pontiho lidovými i náročnějšími projekty. A byl to tudíž Godardův odklon od takového obsahu k vlastnímu rozjímání nad filmovým průmyslem, který nenapravitelně narušil vztah mezi oběma tvůrci a přiměl producenta k výrazným zásahům do režisérovy verze.

Během 60. let hledal Ponti všude stejný typ filmu: jednoznačně definované prostředí, krásné ženy, erotiku, lehký realismus a místy komediální odlehčení. V tomto smyslu byla národní identita jeho projektů velmi důležitá, protože vytvářela novou kvalitu. Pontiho chápání národního charakteru filmu můžeme lépe porozumět srovnáním s přístupem jeho bývalého spolupracovníka Dina De Laurentiise, a Elsaesserův koncept „impersonation“ může být užitečný pro porozumění tomuto rozdílu. V 60. letech pracovali Ponti i De Laurentiis na transnacionální úrovni: rozpočet jejich filmů přicházel od evropských koproducentů i amerických distributorů, herecké obsazení bylo národnostně smíšené, a často natáčeli na levných lokacích ve Španělsku nebo v Jugoslávii, kde našli také zaškolenou pracovní sílu a levnější zázemí než v Itálii. Výsledky jejich snažení se však lišily. De Laurentiisovy snímky zdůrazňovaly kosmopolitismus v hollywoodském stylu: byly to velké produkce s velkými příběhy vytvořené pro velký mezinárodní trh, které mohlo vychutnávat široké obecenstvo bez ohledu na vlastní národnost. Oproti tomu Pontiho filmy zřetelně hrály na národní strunu, i přes mezinárodní zdroj financování, místo natáčení a obsazení. S výjimkou národnosti hlavních hvězd jeho filmy smazávaly svou mezinárodnost a soustřeďovaly se například na italskost filmu *Manželství po italsku*, francouzskost *Cléo od pěti do sedmi* nebo ruskost v *Doktoru Živagovi*, i když poslední jmenovaný byl natočen ve Španělsku s převážně americkým a britským obsazením. Nepřekvapí nás tudíž, že se po velkém mezinárodním úspěchu *Doktora Živaga* Ponti obrátil k východoevropským kinematografiím a především k české nové vlně.

17 Dnes, zítra a pozítří.

II. BARRANDOVSKÉ KOPRODUKCE SE ZÁPADNÍ EVROPOU V 60. LETECH

Podívejme se nyní podrobněji na spolupráci českých tvůrců se západoevropskými filmovými producenty z perspektivy *domácího*, tedy českého filmového průmyslu. Až do roku 1965 vznikla pouze jediná takováto koprodukce (snímek *V proudech* z roku 1957 s francouzskou společností Le Trident), přestože ve druhé polovině 50. let probíhala jednání o řadě dalších projektů, a to dokonce s americkými partnery. Například americký podnikatel Jay Frankel měl zájem o adaptaci některého Kafkova románu, Kadár s Klosem hledali západoevropského partnera pro adaptaci *Války s mloky*.¹⁸ Namísto toho byly jak spolupráce se Západem, tak do značné míry i samotný model koprodukcí zastaveny a druhá polovina 60. let tak je ojedinelým obdobím české kinematografie i pokud jde o intenzitu koprodukční spolupráce se západními partnery: vznikly 3 koprodukce s Francií (*Těch několik dnů*, *Tělo Diany*, *Automat na přání*) a po jedné s Velkou Británií (*Třicet jedna ve stínu*), Rakouskem (*Dýmky*), USA (*Touha zvaná Anada*),¹⁹ Belgií (*Ovoce stromů rajských jíme*), Německem (*Skřivánci na niti*) a Itálií – tedy *Hoří, má panenko*.²⁰ Přitom pouze u dvou snímků (*Těch několik dnů* a *Tělo Diany*) převládala z hlediska účasti tvůrčích pracovníků podíl západního partnera.

Je vcelku snadné najít prvky určité kontinuity mezi jednáními, která vedl český filmový průmysl s „kapitalistickými“ filmovými podnikateli ve druhé polovině 50. let, a těmi, která probíhala od roku 1963 – dobře tuto návaznost reprezentují úvahy o filmových adaptacích děl Franze Kafky, resp. Karla Čapka (*Válka s mloky* – projekt, který se po mnoho let snažili dovést k realizaci Kadár s Klosem). V obou případech se jednalo o světově známé autory a díla, která díky jak autorům předlohy, tak tématům směřovala napříč železnou oponou; *Válka s mloky* byla navíc plánovaná jako vysokorozpočtová atraktivní podívaná s velkým podílem trikových scén.²¹ Také

18 Podrobněji ke koprodukcím v 50. letech srov. Pavel Skopal, „Svoboda pod dohledem“. Zahájení koprodukčního modelu výroby v kinematografiích socialistických zemí na příkladu Barrandova (1954 až 1960). In: Týž (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 102–148.

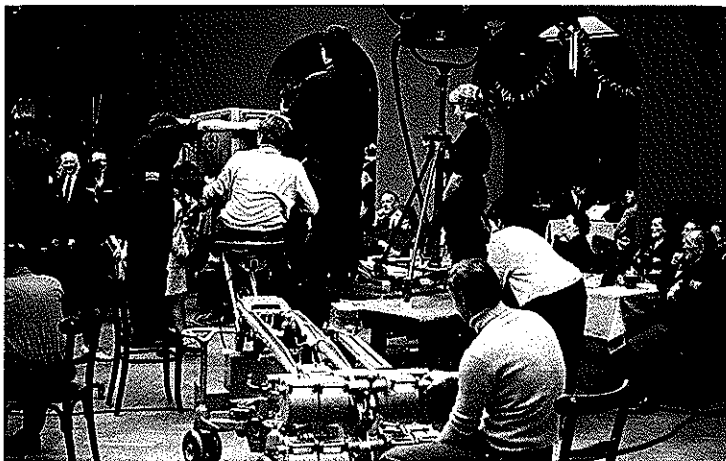
19 Podrobně k produkční historii filmu srov. Václav Macěk, *Touha zvaná Anada aneb rozpad dvojice Ján Kadár – Elmar Klos*. In: Kol., *Pražské jaro 1968. Literatura – film – média*. Praha: Literární akademie 2009, s. 220–243.

20 Ponecháváme stranou filmy, realizované slovenským Štúdiom hraných filmov – *Muž, který luže*, *Sladký čas Kalimagdory*, *Zbehovia a pútnici* (spolupráce s Morisem Ergasem), *Královská polovačka*, *Eden a potom*....

21 Kadár s Klosem vedli různá jednání o tomto projektu od poloviny padesátých do konce šedesátých.

Natáčení filmu
ve vrchlabské
Střelnici.

Foto Jaroslav
Kuttelwascher



Automat na přání svým způsobem navazuje na spolupráci s francouzskými filmaři v 50. letech (*Stvoření světa* a především *Dědeček automobil*) a na tradici českého filmu pro děti. Výraznější je ovšem diskontinuita koprodukční spolupráce spočívající v tom, co odlišovalo filmy *Třicet jedna ve stínu*, *Dýmky*, *Ovoce stromů rajských jíme*, *Skřivánci na niti* a *Hoří, má panenko*²² od situace druhé poloviny 50. let – tedy důvěra ve festivalový a komerční potenciál autorské kinematografie českého „filmového zázraku“, reprezentovaného tvůrci starší generace (Weiss, Jasný, Kadár, Klos) a především generací nové vlny (Forman, Menzel, Chytilová i řada dalších, jejichž plánované koprodukce se na rozdíl od této trojice neuskutečnily). Oproti projektům konce 50. a začátku 60. let, které se objevovaly v jednáních československého nebo sovětského filmového průmyslu s americkými, francouzskými či italskými partnery, nebyly už primárním objektem zájmu zahraničních koproducentů „globálně“ atraktivní náměty potenciálně fungující na obou stranách železné opony (životopisy skladatelů, adaptace slavných románů,

tých let a preferovanou variantou byla československo-sovětsko-italská koprodukce – italskou stranu měl zastupovat „progresivní producent“ Dino De Laurentiis. Srov. BSA, SCE, film: *Válka s mlčky*.

22 V této kapitole se budeme věnovat uvedeným pěti filmům se západoevropskými partnery a ponecháme stranou dětský film *Automat na přání*, koprodukcí s menší americkou společností MPO Videotronics *Touha zvaná Anada* a dva snímky, u kterých jasně převládá vklad francouzských tvůrců nad českou účastí, tedy *Těch několik dní* a *Tělo Diany*.

spektakulární podívané spojené se syžety přátelských nebo milostných vztahů jdoucích napříč železnou oponou). Místo toho se producenti zaměřili na využití tvůrčího talentu jak u režisérů žánrových snímků, tak především u festivalově úspěšných tvůrců s rozpoznatelným stylem, a byli ochotni investovat i do projektů s výrazně „národním“ tématem.

Jaké vlivy a zájmy tedy vstoupily do hry v případě koprodukcí se západními partnery? Když se podíváme na výše uvedených pět snímků režírovaných českými tvůrci podrobněji, vyvstanou zřetelněji jak ústřední motivace pro spolupráci, tak místa napětí či otevřených konfliktů mezi oběma stranami – to nám pomůže lépe pochopit spolupráci Formana s Pontim coby nikoli zcela nahodilý jev, ale spíše jako důsledek tuzemských filmové-produkčních i kulturně-politických podmínek, stejně jako některých transnacionálních produkčních tendencí 60. let, představených v první části textu.

Snímkem, který zahájil spolupráci českých filmařů se západními producenty v 60. letech, byl film *Třicet jedna ve stínu* Jiřího Weisse, koprodukovaný londýnskou firmou Raymonda Strosse. Pro Strosse to byla příležitost, jak oživit hereckou kariéru své manželky Anne Heywoodové, Weiss zase získal vedle britských herců a spisovatelů Davida Mercera také filmovou surovinu pro natáčení v širokouhlém formátu i distributora pro západní Evropu – Stross přihlásil film na festival v Berlíně a získal tam ceny FIPRESCI a UNICRIT. Konflikty mezi Weissem a Strossem ovšem provázely film už od přípravné fáze, a jak potvrzuje i vzpomínka ředitele FEŽu Ladislava Kachtíka,²³ hlavním důvodem sporů byla rozdílná představa o pravomoci producenta. Stross chtěl mít kontrolu nad střihem u anglické jazykové verze snímku, na které se Weiss odmítl navzdory smluvním závazkům podílet. *Třicet jedna ve stínu* je tak jakýmsi přechodovým projektem, ve kterém koproducent ještě nesázel ani tak na autorskou osobitost, jako spíše na řemeslnou solidnost režiséra, a kde chtěl také uplatňovat přímý vliv na produkční a postprodukční fázi výroby. Tato koprodukce s britským partnerem ovšem už pouhou svojí realizací ukazuje, jak se změnila situace během první poloviny 60. let. Důležitý podnět představovala zpráva pro schůzi sekretariátu ÚV KSČ z ledna 1962: ta si stěžovala na neúspěch na mezinárodních filmových festivalech a na špatné výsledky exportu, což samo o sobě implikuje přesun důrazu od ideologické k umělecké a zábavní hodnotě filmů.²⁴ V červnu 1964 pak už dal sekretariát ÚV KSČ jednoznačný pokyn k rozvíjení ekonomicky výhodné spolupráce v oblasti filmu, včetně zakázkových služeb. Usnesení vycházelo ze zprávy „o dovozní a vývozní politice ČSF za období let 1957–63“, která

23 Srov. rozhovor s L. Kachtíkem v této knize, a dále BSA, SCE, film: *Třicet jedna ve stínu*.

24 NA, f. 1261/0/15 Sekretariát ÚV KSČ, sv. 224, a. j. 378, bod 4.

se stala podkladem činnosti FEXu pro následující léta. Samotné usnesení poukazuje na velký finanční přínos úspěšného uvádění československých filmů v zahraničí a namísto ideologického boje zdůrazňuje nutnost podrobně zkoumat podmínky na zahraničních trzích, navazovat spojení s finančně silnými distribučními společnostmi, prosazovat se v dekolonizovaných zemích, účast na festivalech využívat ne (jen) pro „kulturně-politické“, ale i ekonomické cíle, či pokračovat v co nejrentabilnější zakázkové činnosti pro západní kinematografie.²⁵ Rétorika i jasně formulované ekonomické priority představují v dosavadních direktivách pro kulturní politiku zjevný průlom a umožňují zřetelně identifikovat významný impuls pro prosazování transnacionálních prvků v československém filmovém průmyslu (v podobě provádění zakázkových prací a natáčení koprodukcí se západními státy), ke kterému docházelo už od roku 1963.²⁶ Zájem o investice západních firem došel tak daleko, že se od roku 1965 připravovaly mezivládní dohody o koprodukcích s Francií a Itálií (uzavřené počátkem roku 1968), které vycházely vstříc zájmům partnerů z těchto zemí: takovéto dohody byly totiž jednou z podmínek, za kterých mohly být koprodukované filmy považovány legislativou příslušných zemí za domácí produkt, a získat tak subvenční, daňové a distribuční výhody.²⁷

Po Weissově kriminálním dramatu následovaly v roce 1966 *Dýmky* Vojtěcha Jasného, natáčené v koprodukcí s Constantin Filmverleih GmbH, rakouskou dceřinou společností západoněmecké produkční firmy.²⁸ Film na motivy povídek Ilji Erenburga se natáčel na Eastmancolor v atraktivních lokalitách (anglický zámek, Londýn, rakouské Alpy) a mísil prvky populárních žánrů (erotická komedie, groteska, *Heimatfilm*) a umělecké kinematografie – Jasný využil žánrové modely z ironického odstupu a Constantin měl o něj zájem především díky úspěchu filmu *Až přijde kocour*, oceňovaného pro inovativní

25 Srov. NA, f. 1261/0/15 Sekretariát ÚV KSČ, sv. 26, a. j. 48, bod 1 (schůze sekretariátu 26. 6. 1964); a Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1961–1965*. Praha: ČSFÚ 1975, s. 207.

26 Zakázkové filmy vznikaly na Barrandově od roku 1963, počínaje západoněmeckým *Domem v Kaprové ulici*. Pro přehled zakázkových filmů srov. Havelka, c. d., s. 157. Prvním schváleným projektem bylo *Sedm mužů za úsvitu* pro britskou pobočku západoněmecké firmy Artura Braunera CCC. Nejprve ideologické oddělení a poté i sekretariát ÚV KSČ poskytnutí služeb odsouhlasily (srov. NA, f. 1261/0/15 Sekretariát ÚV KSČ 1962–66, sv. 10, a. j. 17, bod 6), projekt se ovšem nakonec nerealizoval (srov. Tim Bergfelder, *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. New York – Oxford: Bergahn Books 2005, s. 132).

27 Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha: ČSFÚ 1976, s. 222; a Informace k vládnímu návrhu na uzavření dohody mezi vládou Československé socialistické republiky a vládou Italské republiky o filmové koprodukční spolupráci. NFA, ÚŘ ČSF, R10/AII/3P/3K.

28 K produkčním strategiím Constantinu v 60. letech srov. Tim Bergfelder, c. d., s. 82–87.

práci s barvou. Sázka na *auteurský* model uměleckého filmu zde byla už mnohem výraznější než u Weissova snímku, ale ani Constantin se nevzdal kontroly nad realizací, což opět vedlo ke konfliktu. Ten se tentokrát týkal hierarchického obsazení, přičemž západní koproducent vyžadoval zopakovat „hvězdné“ obsazení snímku *Zámek Gripsholm*, tedy Janu Brejchovou, Waltera Gillera a jeho manželku Nadju Tillerovou.²⁹ *Dýmky* tak naplňují hned několik distribučních a produkčních trendů Constantinu z šedesátých let: postupný přechod od osvědčených domácích žánrů, jako byl *Heimatfilm*, k novým žánrovým trendům, včetně erotických filmů, zájem o distribuci evropských uměleckých snímků (jako byly např. snímky *Viridiana*, *Nůž ve vodě* či *Loni v Marienbadu*), a především kosmopolitní přístup k produkci, doprovozený agresivní propagací. Ovšem následující tři koprodukce Barrandova se západoevropskými partnery budou zcela odlišné.

Ovoce stromů rajských jíme je sice „kosmopolitnější“ film než *Hoří, má panenko*, ale tak jak tomu bylo u Formanova filmu, i zde koproducent investoval do autorského talentu režisérky a nevyžadoval žádnou průběžnou kontrolu nad projektem. Jak byl naplněn tento typ pojetí produkce coby investice do *auteurského* uměleckého filmu, pro které pak bude hledat investor uplatnění v distribučních okruzích festivalů a artových kin, ukazuje postoj belgické producentky Branky Ricquierové k práci Věry Chytilové. FSB i společnost Elizabeth Film dali Chytilové prakticky neomezenou volnost. Koprodukční smlouva uvádí, že „[v]zhledem k tvůrčí metodě a způsobu práce a vzhledem k tomu, že se jedná o experimentální barevný film s častým používáním triků, souhlasí obě strany výslovně s tím, že schválený scénář je pouze hrubým podkladem pro výsledný film a že tedy výsledná podoba filmu bude určena výhradně režisérkou“. Zpoždění s filmem Chytilové dokonce vysvětloval Harnach novému řediteli FEXu Stanislavu Kvasničkovi v červenci 1970 tím, že „tvůrce typu Chytilové nemůžeme ovlivňovat. Nikterak by to neprospělo, spíš bychom mohli přivodit nepříznivý obrát“. Na tomto postoji se prý shodli s Brankou Ricquierovou, zastupující belgickou koprodukční společnost Elizabeth Film.³⁰ S podobnou sázkou na tvůrčí svobodu se setkáme u *Hoří, má panenko*, ovšem s tím rozdílem, že Pontí se bude snažit uplatnit bezohlednou postprodukční kontrolu nad filmem – podobně, jako to učinil ve výše zmíněném případě filmu Marca Ferrerého.

29 Srov. nepublikované deníky Vojtěcha Jasného. Archiv V. Jasného, uložený na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, Brno.

30 Srov. BSA, SCE, film: *Ovoce stromů rajských jíme*.

V třetím případě, u Menzlovy adaptace povídek Bohumila Hrabala *Skřivánci na niti*, investovala západoněmecká firma Taurus Film³¹ do snímku, který je tématem a literární předlohou výrazně „národní“, a do projektu vstoupila až v okamžiku, kdy byl kompletně připravený. Pro Taurus Film se jednalo v podstatě o investici do realizace hotového „balíčku“, tedy o výše popsaný model balíčkové produkce. Ovšem oním producentem, který v tomto případě projekt přichystal, byla státní kinematografie – paradoxně tak státní film, resp. Filmové studio Barrandov jako samostatná hospodářská organizace, musel navzdory téměř neomezeným finančním možnostem svůj projekt prakticky vnucovat západním partnerům.³² Důvodem nebyl tedy nedostatek financí, ale technologická zaostalost filmového průmyslu v Československu, resp. v celém východním bloku. Jiří Menzel a tvůrčí skupina Juráček-Kučera považovali kvalitní barevný materiál Eastmancolor pro tento snímek za klíčový – původně ho přitom měl opatřit už známý, ale ne zcela osvědčený parter, Moris Ergas. Harnach ovšem vůči Ergasovi namítal od počátku a navíc měl FEX za Ergasem pohledávky a nechtěl s ním dále spolupracovat, proto začalo FSB zcela účelově klást koprodukcí s ním překážky. Situaci bylo nutné řešit náhradním koproducentem, kterého díky svým konexím opatřil Ladislav Kachtlík.³³ Těmito dvěma snímky ale předcházela první investice západního koproducenta do *auteurského* tvůrce české nové vlny, tedy Pontiho účast na Formanově *Hoří, má panenko* – účast zpočátku podobně bezpodmínečná, jako u filmů Menzla a Chytilové. To se ale mělo vzápětí po ukončení natáčení rázně změnit.

HOŘÍ, MÁ PANENKO

Účast zahraničních koproducentů vůbec a dvojice Carlo Ponti – Moris Ergas zvlášť na jednom z nejemblematičtějších filmů české nové vlny nebyla, navzdory lamentování některých filmových publicistů nad údajným rizikem komercializace českého filmu, žádnou „ránou z čistého nebe“ – ať už je přesná Formanova vzpomínka, že Pontiho kontaktoval sám z vlastní iniciativy, či nikoli.³⁴ S Ergasem spolupracoval ČSF už od roku 1964, kdy mu

31 V průběhu produkce se v materiálech namísto Taurusu Filmu začal objevovat jako partner Beta Film, obě společnosti ovšem náležely západoněmeckému mediálnímu magnátovi Leo Kirchovi.

32 Srov. Zpráva Jaroslava Kučery, vedoucího tvůrčí skupiny Juráček-Kučera, 13. 11. 1969. BSA, SCE, film: *Skřivánci na niti*. Podle zřejmě nepřesné vzpomínky Ladislava Kachtlíka (srov. rozhovor v této knize) projevil Kirch zájem o Menzelův film jako první.

33 Účast Taurusu se odehrávala pouze ve dvou rovinách: opatření barevného materiálu a finanční účast ve výši 50 000 USD. Za to získala společnost kompletní distribuční práva s výjimkou zemí východního bloku.

34 Srov. díl „Miloš Forman“ v dokumentárním cyklu Martina Šulka *Zlatá šedesátá*.

prodal monopolní práva k několika filmům (včetně Formanových *Lásek jedné plavolásky*), a také Carlo Ponti byl chápán jako jeden z nejhodnějších a nejspolehlivějších kandidátů na koprodukční spolupráci.³⁵ V samotném počátku navazování kontaktů s Pontim a Ergasem vystupoval FEX s FSB v jednotě, oba podniky měly na spolupráci zájem. Jejich společná žádost na ředitele ČSF Poledňáka ukazuje, že ještě v dubnu 1966 si nebyli šéfové obou podniků jisti postojem stranického vedení k takové spolupráci a žádali tedy ředitele ČSF, aby podal „podrobné informace příslušnému vedoucímu funkcionáři ÚV KSČ [...] Nepokládali bychom společně s Filmexportem za vhodné rozvinout tento vztah a spolupráci bez odsouhlasení“.³⁶ Komerční spolupráce s italskou kinematografií včetně přípravy mezivládní dohody a natáčení koprodukcí byla v květnu 1966 schválena vedoucím ideologického oddělení ÚV KSČ Pavlem Auerspergem a předložena sekretariátu ÚV KSČ.³⁷ Jednotný postup FSB a FEXu, resp. v osobní rovině Harnacha a Kachtlíka, doznal ovšem brzy značných trhlin, a to především v souvislosti se závazky Formana vůči Pontimu. Z jednotlivých jednání, stížností a napomenutí lze odvodit, že hlavními důvody rozporů byli jednak režiséři, kteří jednali často na vlastní pěst, a především skutečnost, že FEX sjednával se zahraničními producenty smlouvy bez vědomí FSB – tyto dohody pak často zavazovaly tvůrce k další tvůrčí práci pro zahraničního partnera. To přinášelo sice finanční zisk FEXu a samotným tvůrcům, ale současně znamenalo unik talentů a odpojení FSB od úspěchů a prestiže filmů, realizovaných pro zahraniční společnost.³⁸ Ve sporu FEX–FSB podporoval pochopitelně Poledňák postoj barrandovského studia³⁹ a upřednostňoval udržení určité kontroly nad jednotlivými projekty před přímočarou exploatací režisérských talentů. Formanův film ukazuje zřetelně rozpor mezi zájmy, pravomocemi a očekáváními jednotlivých aktérů. Konflikt FEXu a FSB zde nabyl jasných

35 Srov. Zpráva Ústředního ředitelství Československého filmu o komerční a výrobní spolupráci s italskou kinematografií ze dne 21. 5. 1966. NFA, ÚŘ ČSF, R12/AI/1P/7K. ČSF ve zprávě pro sekretariát ÚV KSČ prezentoval Pontiho jako solidního, solventního, komerčně i umělecky úspěšného producenta, a ohrazoval se proti útokům Drahomíry Novotné a A. J. Liehma proti plánované spolupráci s ním coby hrozbě pro tuzemskou kinematografií.

36 Dopis Harnacha Poledňákovi, 15. 4. 1966. NFA, ÚŘ ČSF, R10/AII/5P/7K.

37 Zpráva Ústředního ředitelství Československého filmu o komerční a výrobní spolupráci s italskou kinematografií ze dne 21. 5. 1966. NFA, ÚŘ ČSF, R12/AI/1P/7K.

38 Veřejně tyto obavy prezentoval ústřední dramaturg Barrandova František Břetislav Kunc. Anon., Barrandov 1968. Rozhovor s F. B. Kuncem, *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 1, s. 1 a 3.

39 Srov. Dopis Harnacha Poledňákovi, 1. 11. 1966, ve kterém si Harnach stěžuje na postup pracovníků Filmexportu (konkrétně blokování Formana na dva filmy v cizině), a následný dopis Poledňáka řediteli Filmexportu Jaroslavu Kučerovi ze 7. 11. 1966, ve kterém si Poledňák vymíňuje konzultaci smluv s vedením FSB i ČSF. NFA, ÚŘ ČSF, R10/AII/5P/7K a R12/BII/2P/8K.

rysů: ředitel FSB Harnach velmi ostře vykázal řešení finančních problémů s Pontim mimo sféru barrandovského studia a odmítl převzít jakoukoli spoluzodpovědnost za smlouvu, kterou FEX s Pontim uzavřel bez účasti FSB.⁴⁰ Zájem Carla Pontiho a Morise Ergase o českou filmovou produkci⁴¹ byl přitom poměrně intenzivní a různorodý. Kromě koprodukcí zahrnoval nákup distribučních práv, v některých případech spojených se zakázkou na dotáčení nových scén pro západní trhy, mimo to se Ponti zajímal i o pilotní film k televizní sérii *Pan Tau*, poté ale od další spolupráce na projektu ustoupil a ten se pak realizoval ve spolupráci se západoněmeckou televizí WDR.⁴² Během let 1966 a 1967 vyjednával FEX s oběma producenty⁴³ spolupráci na řadě různých projektů, z nichž většina buďto nakonec nebyla realizována vůbec (náměty Oldřicha Lipského, projekty Kadára a Klose *Válka s mlouky* a *Klára*, nebo *Američané přicházejí* M. Formana), popřípadě se uskutečnily coby čistě domácí produkce (*Happy End*, *Piknik*).

Ponti směřoval svoje plány na distribuci českých filmů především na americký trh, což odpovídá jeho výše popsané strategii, uplatňované také vůči francouzské nové vlně. Svědčí o tom jak jeho poměřování filmu *Hoří, má panenko* s předpokládaným očekáváním amerického diváka,⁴⁴ tak komentář pro americký oborový týdeník *Variety*, kde Ponti v souvislosti se spoluprací s československou kinematografií zdůrazňoval navázání na úspěch *Obchodu na korze*, natáčení v angličtině a obsazení Sophie Lorenové do jednoho či dvou z připravovaných filmů.⁴⁵

Kromě přímého podílu na produkci se Ponti a Ergas zajímali také o distribuční práva k dalším filmům, u kterých se snažili posílit jejich potenciál pro západoevropský nebo americký trh dotáčením scén, v čemž jim jak barran-

dovské, tak gottwaldovské studio vycházely vstříc. Pro Zemanovu *Ukradenou vzducholoď* požadoval Ponti více dobrodružných scén a gagů⁴⁶ a Filmové studio Gottwaldov tak v roce 1967 dotáčelo pro tento film nové scény.⁴⁷ Podobně se na podnět Ergase na Barrandově natáčely scény pro filmy *Kdo chce zabít Jessii?* (zadavatelem byla společnost Gold Film Anstalt), *Lásky jedné plavoučlásky* a *Znamení Raka* (v obou případech pro Zebra Film).⁴⁸ Informace pro chronologickou rekonstrukci koprodukční spolupráce nám poskytuje zpráva tvůrčí skupiny Šebor-Bor pro ředitele FSB Vlastimila Harnacha z 23. listopadu 1967, podepsaná ostatně i Formanem. Podle ní byla na počátku smlouva Pontiho a Ergase s FEXem na natočení dvou filmů (*Hoří, má panenko* a *Američané přicházejí*), které měl Forman realizovat společně s autorskou dvojicí Papoušek- Passer. Podstatné je to, že se mělo jednat o zakázkové, nikoli koprodukční snímky, a že vedení studia o této dohodě FEXu údajně nevědělo.⁴⁹ Tuto dvojkoľejnost rozhodování FEXu a FSB a kompetenční nejasnost potvrzuje i dramaturgický plán FSB na rok 1967, vyhotovený 15. září 1966 – ten počítá s *Hoří, má panenko* jako filmem, který „patří jistě nejen do popředí plánu skupiny, ale i celého studia“ a zdůrazňuje, že „žádné koprodukční úmysly by neměly ohrozit přednostní realizaci filmu“.⁵⁰

Zájem o tvůrce nové vlny ze strany Pontiho, kterého při jednáních s FEXem zastupoval většinou Ergas, byl podporován úspěchy českých tvůrců a filmů v zahraničí.⁵¹ Ponti tak chtěl například uzavřít smlouvu na scénář a režii filmu *Matka plukovník* se Zdeňkem Brynychem, nepochybně pod dojmem úspěšného uvádění snímku *...a pátý jezdec je Strach* v Itálii.⁵² Ponti si tedy nevybíral potenciální projekty pro koprodukcii podle témat, ale podle tvůrců, a do procesu natáčení nezasahoval. Tím ostřejší a obtížně řešitelný konflikt mohl nastat nad konečnou podobou filmu, jak ukazují výše uvedené příklady filmů *Muž s pěti balónky* a *Pohrdání*. V případě *Hoří, má panenko* ovšem řešil Ponti spor jinak. Už v listopadu 1966 prohlásil na osobním jednání v Praze,

40 Srov. Dopis Harnacha Kučerovi, 2. 1. 1968. NFA, ÚŘ ČSF, R11/BII/3P/7K.

41 Italský producent řeckého původu Ergas byl například koproducentem filmu Juraje Jakubiska *Zbehovia a pútnici* – ovšem vztahy se slovenskou, institucionálně zřetelně oddělenou kinematografií se nebudeme v textu zabývat.

42 Srov. Helena S r u b a r, Pan Tau & Co. Deutsch-tschechische Co-Produktionen im westdeutschen Kinderfernsehen. In: Johannes R o s c h l a u (ed.), *Zwischen Barrandov und Babelsberg. Deutsch-tschechische Filmbeziehungen im 20. Jahrhundert*. München: Richard Boorberg Verlag 2008, s. 189–197, zde s. 193.

43 Kromě Pontiho firmy Sostar film fungovala jako aktivní účastník jednání i Ergasova firma Zebra film, ale i v tomto případě byl Ponti finančně zainteresovaný jako financier. Srov. k tomuto i dalším podrobnostem o aktivitách Ergase v Československu zprávu Jitky Markvartové pro Aloise Poledňáka, 17. 5. 1966. NFA, ÚŘ ČSF, R12/BII/2P/8K.

44 Takto zdůvodňoval svoje výhrady vůči Formanovu filmu při jednáních s režisérem a se zastupci ČSF.

45 O vlivu úspěchu *Obchodu na korze* v USA na Pontiho zájem o československou kinematografií hovoří i Ladislav Kachtík v rozhovoru v této knize.

46 Záznam o jednání s Carlo Ponti a Morisem Ergasem dne 18. 11. 1966. BSA, SCE, film: *Hoří, má panenko*.

47 Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*, c. d., s. 197.

48 H a v e l k a, c. d., s. 170.

49 BSA, SCE, film: *Hoří, má panenko*.

50 NFA, FSB, R19/AI/3P/1K.

51 Vedle režisérů byla dalším atraktivním „artiklem“ české kinematografie herečka Olga Šoberová, které Ponti nabízel exkluzivní čtyřletou smlouvu. Ta už byla v té době navíc vázána smlouvou s americkým podnikatelem Williamem L. Snyderem na remake filmu *Kdo chce zabít Jessii?* a další dva filmy.

52 Jitka Markvartová – záznam telefonického rozhovoru s Ergasem, 30. 11. 1967. NFA, FEX.

že se mu scénář *Hoří, má panenko* nelíbí – podle záznamu z jednání v něm postrádá „modernost, která se stala, zvláště v Americe, v našich filmech módou“.⁵³ Ponti snímek ve stávající podobě odmítl a uvedl řadu důvodů, které dobře – byť výhradně negativně – charakterizují jeho představu o komerčně úspěšné verzi evropského autorského filmu. Po zhlédnutí hrubého sestříhu namítal, že jde o film bez příběhu, má pomalé tempo, erotická scéna pod stolem není dobrá („musí se přetočit nejméně na pět minut a musí působit sexy“). Pro americký trh pak není údajně vhodný proto, že je příliš krutý a kritický, zatímco Američany by zajímaly spíše intimní příběhy postav. Nejprve se snažil Formana přimět k dotočení jednoho či dvou snímků do povídkového filmu. Když to ale Forman odmítl, tak namísto změny stříhu pro svoji distribuční oblast nebo použití do povídkového filmu, jak to učinil u Godarda, resp. Ferreriho snímku, využil ustanovení smlouvy o minimální délce filmu a od smlouvy odstoupil.⁵⁴

Přitom smlouva, uzavřená 9. prosince 1966 mezi FEXem a firmou Sostar Film, dávala režisérovi prakticky úplnou volnost, pokud jde o vztah výsledného filmu ke scénáři, a to s odkazem na Formanovu „tvůrčí metodu a způsob práce“. Koproducenti tak u daného filmu výslovně stvrzovali autorský model tvorby, kdy z případného rozdílu mezi filmem a scénářem „nelze vyzovovat jakékoli smluvní závěry“. Italská strana se měla podílet finančně (částkou 90 000 USD v případě černobílého, resp. 110 000 USD u barevného filmu – suma zahrnovala i honoráře pro autorskou trojici ve výši 25 000 USD) a dále zabezpečením pojiždného stativu a buďto barevné, nebo černobílé filmové suroviny – v tuto chvíli tedy ještě stále nebylo stanoveno, že film bude v barvě. Za to získala Pontiho společnost neobvykle široká distribuční práva – FEXu zůstávalo kromě domácího trhu pouze devět států východního bloku, bez jakéhokoli podílu na tržbách z dalších zemí.⁵⁵

Vedle výše uvedeného neobvyklého rozdělení trhů mezi oba koproducenty přinášela smlouva k *Hoří, má panenko* ještě jednu změnu oproti běžné smluvní praxi v případě koprodukcí: pravidelnou součástí smluv bylo ustanovení, podle kterého podléhalo přijetí filmu do distribuce v těch zemích, kde vlastní práva FEX, schválení „nadřízenými orgány Filmového studia Barrandov“.⁵⁶ U *Hoří, má panenko* ovšem ústřední ředitel Československého filmu Alois Poledňák

53 Srov. Záznam z jednání s Pontim a Ergasem ve dnech 27. 5. a 28. 5. 1967. BSA, SCE, film: *Hoří, má panenko*.

54 Tamtéž.

55 Koprodukční smlouvy se západními partnery obvykle taxativně vyjmenovávají země, ke kterým získávali výhradní práva jednotliví partneři, přičemž na všech ostatních trzích se koproducenti podíleli rovným dílem.

56 Taková podmínka byla běžnou součástí koprodukčních smluv.



Fotografie z natáčení. Sbírký NFA, foto Jaromír Komárek

takovou podmínku výslovně zamítl, a i právně tak posílil tvůrčí svobodu režiséra.⁵⁷ Zřejmě to byla téměř bezmezná důvěra v tvůrčí potenciál režiséra nové vlny, co způsobilo, že se nejen západoevropští koproducenti, ale i ČSF v podstatě zřekli jakékoli předběžné kontroly nad filmem. Prakticky svévolnou svobodu ostatně zajišťovala Formanovi i následující dohoda mezi FEXem a francouzskou produkční společností Renn Productions Clauda Berriho, která odkoupila práva k *Hoří, má panenko* a současně s tím i práva na příští Formanův film.⁵⁸ Ten byl provizorně nazván *Hippies* (realizoval se až po Formanově emigraci jako *Taking Off*), nicméně námět opět evidentně nehrál prakticky žádnou roli, šlo výhradně o koupi Formanova talentu: režisér měl mít právo odmítnat (svůj vlastní!) scénář tak dlouho, dokud nebude „podle jeho chuti“.⁵⁹ I když Pontiho manévr se zneužitím ustanovení o minimální délce filmu posílil nedůvěru FSB vůči Pontimu a především otřásl vztahy mezi FSB a FEXem, v zásadě na postojích všech účastníků nic nezměnil – ti i nadále téměř bezmezně důvěřovali schopnostem a tržnímu i festivalovému potenciálu největších talentů nové vlny.

57 Srov. Zpráva právního oddělení Filmového studia Barrandov pro náměstka ředitele V. Kováře z 2. 2. 1967. BSA, SCE, film: *Hoří, má panenko*.

58 Podle Formanových slov pro cyklus *Zlatá šedesátá* jej tím Berri zachránil před trestním stíháním, nicméně podmínil tento odkup Formanovou zakázkovou režii filmu *Hippies*.

59 BSA, SCE, film: *Hoří, má panenko*.

ZÁVĚR

Formanův snímek *Hofí, má panenka* byl první ze tří děl režisérů nové vlny, která vznikla jako koprodukce se západoevropským partnerem. Ve všech třech případech dostali režiséři Forman, Chytilová a Menzel od produkčních partnerů mimořádnou tvůrčí svobodu.⁶⁰ I když podmínky vzniku a parametry některých dalších koprodukcí 60. let, především *Dýmek*, jsou obdobné, je možné chápat *Hofí, má panenka* jako první případ specifitějšího modelu koprodukční spolupráce. Zásadní roli v něm hrálo několik skutečností: důvěra v distribuční a festivalové úspěchy *auteurského* modelu evropského filmu v 60. letech; neotřesitelná finanční stabilita státem subvencovaného Filmového studia Barrandov; zaostalost východního bloku v technologické oblasti; a specifčnost organizačního uspořádání Československého filmu, kde paralelně vedle sebe existovaly dva samostatné podniky, Československý filmexport a Filmové studio Barrandov.

Ve všech třech případech koprodukcí se ekonomicky relativně silní producenti rozhodli investovat do projektů, které byly spojeny s *auteurismem* talentů nové vlny – tedy s tím, co Mette Hjortová nazývá *auteurský transnacionalismus*, kdy transnacionální spolupráce směřuje k postavě mezinárodně známé osobnosti *auteura*, nikoli k nějaké společnosti či instituci.⁶¹ Dvě z těchto koprodukcí navíc pracují se silně národně, česky vymezeným příběhem, což odpovídá výše zmíněnému konceptu ImpersoNation a sázce na rozpoznatelnou národní identitu, spíše než na přitažlivost kosmopolitního modelu. Důvěra západoevropských producentů v tvůrce nové vlny byla jistě podpořena i ekonomickou jistotou spolupráce se zestátněnou kinematografií – vzájemné finanční spory a vymáhání pohledávek bylo sice i u barrandovských koprodukcí se západními partnery naprosto běžné, ale nevymahatelnost u rozhodčího soudu z důvodu nesolventnosti nehrozila a ČSF vždy pečlivě zvažoval reálné možnosti případného soudního sporu.

Problémy kolem realizace Formanova filmu, a to nejen spory s Pontim, ale především uvnitř ČSF, nám ovšem umožňují odpovědět na další důležitou otázku: proč vstupoval ČSF do koprodukcí i v situaci, kdy se jednalo o projekty považované barrandovským studiem za klíčové a kdy distribuci na západní trhy bylo možné v době popularity české nové vlny zajistit i bez ko-

produkční smlouvy? Tyto důvody byly v zásadě tři, stejně jako bylo akterů na „české“ straně. Samotní tvůrci mohli být jistě zainteresovaní i na zajištění lepších technických podmínek natáčení, ale zásadní motiv byl nepochybně finanční – odměny pro režiséra a scenáristu šly obvykle k tíži západního koproducenta a několikanásobně převyšovaly domácí standard.⁶² Filmové studio Barrandov v čele s Vlastimilem Harnachem bylo vůči koprodukčním velmi zdrženlivé, jednu podstatnou motivaci ovšem mělo: zajistit kvalitní barevný materiál Eastmancolor, k čemuž vzhledem k omezeným možnostem valutových nákupů vedla obvykle jediná cesta, přes koprodukcí. Neaktivnějším činitelem v koprodukčních jednáních byl ovšem FEX, jehož pragmatická ekonomická politika byla realizována především obchodním ředitelem FEXu Ladislavem Kachtkem.⁶³ Jeho ambiciózní směřování aktivit FEXu k maximální ekonomické efektivitě, doprovázené obratnou osobní diplomacií, posilovalo v 60. letech distribuční, zakázkové a koprodukční vztahy Československého filmu se západními společnostmi – v případě koprodukcí díky pravomocem Československého filmexportu i v míře, která odporovala představám Filmového studia Barrandov. Samotná realita koprodukce se západoevropskými partnery ovlivnila estetiku filmů české nové vlny vlastně „pouze“ vlastnostmi barevné filmové suroviny, na kterou bylo možné natáčet. Podrobnější pohled na *Hofí, má panenka* nám ale umožňuje odhalit významné prvky fungování filmového průmyslu ve druhé polovině 60. let – ukazuje se tak například, jak důležitou roli přisuzovalo barrandovské studio některým režisérům a jakou míru tvůrčí svobody měli. To není nijak překvapivé, i když je jistě potřebné nahradit mýtus svobodných šedesátých let podrobným výzkumem konkrétních realizačních podmínek. Ty nám pak odhalí i překvapivější věci: například to, jak intenzivní – třebaže často bezvýsledná či kontraproduktivní – byla jednání se západními producenty, a především to, jak důležitou roli hrál i v produkční oblasti nevýrobní prvek celé struktury státní kinematografie, tedy Československý filmexport.

60 Ponechme stranou, jaký byl postprodukční a distribuční osud těchto filmů na počátku normalizace – k tomu srov. Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomenutí. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011, s. 59–62, 75.

61 Mette Hjort, *On the Plurality of Cinematic Transnationalism*. In: Nataša Đurovičová – Kathleen Newman (eds), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. London – New York: Routledge 2010, s. 22–24.

62 Například pro Miloše Formana zajišťovala smlouva s Pontim odměnu 10 000 USD za režii a podíl na odměně pro tři scenáristy, která činila 15 000 USD. Smlouva o společné výrobě a využití filmu „Hofí, má panenka“, 9. 12. 1966. BSA, SCE, film: Hofí, má panenka.

63 K okolnostem nástupu Kachtky do funkce ředitele FEXu a jeho spíše formálního „sesazení“ na funkci obchodního ředitele srov. rozhovor s L. Kachtkem v této knize.