

Na tenkém ledě koprodukční spolupráce

Srovnání žánrové produkce studií Barrandov a DEFA v polovině

60. let na příkladu snímku STRAŠNÁ ŽENA (1965)

Pavel Skopal

Rok 1965 byl pro Barrandov z hlediska koprodukčních projektů poměrně přelomový: po dvouleté odmlce, kdy nevznikl žádný koprodukční snímek, se objevily tři filmy rozložené mezi velmi rozdílné zahraniční partnery. Započalo do té doby nejproduktivnější období, alespoň pokud jde o počet natočených filmů – během pěti let (1965-1969) vzniklo na Barrandově ve spolupráci se zahraničními partnery 13 snímků, dalších pět pak v bratislavském studiu Koliba. Tento relativní boom koprodukcí zahájilo společenské drama (či psychologické drama, jak o něm referoval soudobý tisk)¹ TŘICET JEDNA VE STÍNU (Barrandov společně s britskou společností Raymond Stross Production),² dětský dobrodružný snímek PUŠČIK JEDE DO PRAHY (Barrandov a Bělorusfilm) a komedie³ STRAŠNÁ ŽENA (Barrandov a DEFA). V následujících třech letech pak následovaly čtyři snímky se západoevropskými partnery a ještě před dopadem normalizační kulturní politiky na filmovou tvorbu bylo dokončeno 6 koprodukčních filmů v roce 1969. Důležitou roli v širším uplatnění koprodukčního modelu nepochybně sehrál zájem západoevropských producentů o festivalově úspěšné české tvůrce. Motivací byl pro ně zřejmě potenciál festivalového úspěchu mezinárodně známých režisérů, což se týkalo Vojtěcha Jasného po filmu AŽ PŘIJDE KOCOUR a Miloše Formana po LÁSKÁCH JEDNÉ PLAVOVLÁSKY. Jasného DÝMKY kříží mody populárního a uměleckého evropského filmu a velmi dobře zapadaly do portfolia koprodukcí partnera, společnosti Constantin:⁴ barevný širokoúhlý snímek se odehrává v řadě atraktivních exteriérů (rakouské Alpy, anglický zámek, Londýn) a využívá populární žánrové idiomy (melodrama, *Heimat-film*, erotické komedie) současně s ambicí prezentovat jej jako umělecký film, jak potvrzuje jeho účast v soutěži canneského festivalu. A koproducent Formanova snímku HOŘÍ, MÁ PANENKO Carlo Ponti neztratil o československou novou vlnu zájem ani po konfliktu s Formanem⁵ a vedl dlouhou dobu jednání s Janem Němcem o natočení dvou látek, k jejichž realizaci ovšem nedošlo.⁶

¹ Gustav Franci, Třicet jedna ve stínu. *Divadelní a filmové noviny* 9, 1965-66, č. 3, s. 5.

² Film získal cenu FIPRESCI a UNICRIT na Berlinale 1965.

³ Žánrové charakteristiky jsou převzaté z výrobních listů k těmto třem snímkům. Srov. Archiv Barrandov studio a.s., složky k příslušným snímkům, nestr.

⁴ Na DÝMKÁCH se podílel Constantin Filmverleih GmbH, rakouská dceřiná společnost západoněmecké produkční firmy. K produkčním strategiím Constantinu v 60. letech srov. Tim Bergfelder, *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. New York – Oxford: Berghahn Books 2005, s. 82-87.

⁵ Ponti odstoupil od produkční smlouvy – využil k tomu ustanovení o minimální metráži filmu, která nebyla dodržena, zajímavé jsou ovšem požadavky, které si kladl po prvním zhlédnutí snímku a které ukazují, jaká byla jeho představa komerčně úspěšného evropského uměleckého filmu. Film podle něj nemá příběh, je příliš pomalý, erotickou scénou je nutné prodloužit alespoň na 5 minut a přetočit tak, aby působila více „sexy“. Spoléhal zjevně na distribuci v amerických art kinech, stěžoval si totiž, že film je „politicky nevýhodný“ pro exploataci v USA. Američany prý nebudou zajímat mezilidské vztahy v podobě, jak je film líčí, snímek je příliš krutý a končí špatně; americké publikum nezajímá kritičnost filmu, ale intimní příběh postav. Navrhl Formanovi film zkrátit na 50 minut, čímž vznikne „umělecky vynikající dílo“, a dotočit jednu nebo dvě další povídky. Srov.

Ve stejném období se v čistě domácí produkci Barrandova výrazně rozšiřovalo žánrové spektrum, především v podobě muzikálů, revuálních filmů, detektivek či parodií. Koprodukcí se tento posun tolik netýkal: zatímco v 50. a na začátku 60. let byly nejvíce zastoupeny pohádky a dětské filmy (LABAKAN, LEGENDA O LÁSCE, V 6 RÁNO NA LETIŠTI, PŘÁTELÉ NA MOŘI, UPRCHLÍK) a stejného počtu dosáhly snímky válečné (ROČNÍK 21, MÁJOVÉ HVĚZDY, PRAHA NULTÁ HODINA, VELKÁ CESTA, AKCE KALIMANTAN), velkou část koprodukcí z druhé poloviny dekády představovaly už autorské umělecké snímky s festivalovými ambicemi (HOŘÍ MÁ PANENKO, TOUHA ZVANÁ ANADA, OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME), popř. poměrně exploatační nápodoba modelu „evropského uměleckého filmu“ (TĚCH NĚKOLIK DNŮ..., TĚLO DIANY).⁷ Výjimku představují DÝMKY Vojtěcha Jasného a STRAŠNÁ ŽENA Jindřicha Poláka, kde se exportní ambice, se kterými byla barrandovská žánrová produkce stále častěji spojována, měly naplnit za pomoci koprodukčního partnera. V těchto dvou snímcích se tedy protuly oba produkční trendy: rozšiřování žánrové nabídky a hledání finanční a distribuční podpory v koprodukčních projektech.

Liberální atmosféra druhé poloviny 60. let přinesla do žánrové i umělecké produkce žánrové idiomy, produkční zázemí a filmový materiál, herecké obsazení či exteriéry, které za normalizace už opět nebyly myslitelné, i když i následující normalizační 70. léta vyprodukovala i některé divácky atraktivní a publikem oblíbené žánrové snímky.⁸ V následujícím textu se ovšem zaměříme především na historii koprodukčního projektu studií Barrandov a DEFA STRAŠNÁ ŽENA, což umožní sledovat v paralelní perspektivě dvou socialistických kinematografií roli žánrové produkce v polovině 60. let. Uvidíme, jak se téměř paralelně v obou zemích upíral zájem studií na filmový muzikál či hudební revue jako na žánry, které měly v liberálnější atmosféře poloviny 60. let potenciál synergicky využít zájem především mladšího publika jak o domácí populární hudbu, tak o západoevropskou či americkou hudební a muzikálovou produkci. Pragmatictější přístup k produkci divácky úspěšných filmů se adekvátně k velké pozornosti věnované hudebním žánrům projevil také častějším využíváním populárních osobností z oblasti sportu či hudby. V NDR byl v interní komunikaci mezi stranickými a vládními orgány na jedné straně a filmovým studiem na straně druhé kladen stále větší důraz na masovou působnost (*massenwirksamkeit*) filmového díla – tento pojem sice implikoval zájem distribuovat vhodné kulturně-politické hodnoty publiku, ale šlo především o maximální návštěvnost, přičemž míra vyžadované ideologické hodnoty se velmi často měnila.

Polovina 60. let přitom představuje ojedinělý průsečík v žánrové produkci československého a východoněmeckého filmového průmyslu, který se neomezuje na koprodukční STRAŠNOU ŽENU. Studio DEFA mělo v letech 1965-66 silný zájem využít zkušenosti českých tvůrců (filmových a divadelních režisérů, scenáristů a choreografů) jak pro okamžité vylepšení výsledků návštěvnosti, tak pro získání zkušeností v žánrové produkci. Od roku 1967 už stáli za divácky úspěšnými žánrovými cykly indiánek a muzikálů němečtí režiséři, nicméně dva předchozí roky byly ve znamení silné „internacionalizace“ východoněmecké žánrové tvorby režiséry, scenáristy, choreografy, ale také hudebními či sportovními hvězdami z „bratrských“ socialistických zemí – Bulharska, Jugoslávie a především

záznam jednání s Pontim a Morisem Ergasem ve dnech 27. 5. a 28. 5. 1967, Archiv Barrandov studio a.s., složka HOŘÍ, MÁ PANENKO, nestr.

⁶ Barrandov 1968 (Rozhovor s dramaturgem Františkem Bedřichem Kuncem). *Filmové a televizní noviny 2*, 1968, č. 1, s. 1, 3.

⁷ Pro strategii natáčení uměleckých snímků s vyšší produkční hodnotou a komerčním potenciálem srov. např. Peter Lev, *The Euro-American Cinema*. Austin: University of Texas Press 1993.

⁸ Srov. Aleš Danielis – Radko Hájek, Film a divák I. *Film a doba* 35, č. 1, 1989, s. 25. Jednalo se především o komedie, např. JÁCHYME, HOĎ HO DO STROJE (1974), JAK UTOPIŠ DOKTORA MRÁČKA (1975), MAREČKU, PODEJTE MI PERO! (1976).

Československa.

Snímek

STRAŠNÁ ŽENA, pokud jej sledujeme v širším kontextu soudobé produkce i společenské situace v obou zemích, je tak důležitý v dvojitěm ohledu: jednak jako příklad mechanismů koprodukční spolupráce a jejich výhod i nedostatků, jednak jako pozadí pro zhodnocení alternativní praxe. Ta spočívala ve využití tvůrčího potenciálu a zkušeností jednotlivců, kteří byli „přeneseni“ do čistě domácích produkčních podmínek. Namísto problémů s budováním kompatibilního milieu, kde by mohly koexistovat a spolupracovat dva odlišné přístupy a dvojitý systém produkčních norem, to měl v tomto případě být jednotlivec, který se přizpůsoboval existujícímu systému a měl v jeho rámci realizovat z hlediska diváckého úspěchu efektivní žánrové normy.

V koprodukčním snímku STRAŠNÁ ŽENA se protínají tři tendence československé a východoněmecké filmové produkce poloviny 60. let: 1. zvýšení produkční hodnoty pomocí širokouhlého formátu a barevného materiálu 2. natáčení divácky atraktivních žánrových snímků 3. posílení atraktivity filmů využitím popularity hvězd z hudební či sportovní oblasti. Zvolený film umožňuje sledovat tyto snahy v československém prostředí a současně je srovnat s podmínkami ve filmovém průmyslu jiného státu východního bloku. Důležité pro porozumění pozici žánrových filmů zaměřených na divácký úspěch je také to, že jak v Československu, tak v NDR představovala polovina 60. let z hlediska tvůrčí svobody vrcholné období (které v případě Československa ještě několik let pokračovalo, pro německou kinematografii znamenal ovšem pohromu zákaz dvanácti snímků během několika měsíců po 11. plénu ÚV SED). Tvůrčí atmosféra nepochybně posilovala i ambice režisérů, takže se na obou stranách vyskytly stížnosti, že tvůrci podceňují žánrovou produkci: ústřední ředitel ČSF Alois Poledňák si stěžoval, že „několik let již trvá v našem filmu krize dobrodružného žánru. Ctižádost dělat ‚velké umění‘ zatlačila zájem autorů, režisérů i skupin o tento obor filmové činnosti.“⁹ Ovšem barrandovská produkce, čítající kolem 30 filmů ročně, stačila přesto pokrýt i žánrové snímky. Oproti tomu ve studiu DEFA vzniklo v letech 1965-66 velmi málo filmů s jasnou žánrovou identitou a podíl zahraničních tvůrců na těchto snímcích byl mimořádně velký. Tento text se v návaznosti na analýzu produkce hudebních a muzikálových filmů ve studiích Barrandov a DEFA v polovině 60. let pokusí odpovědět také na otázku, jaké měla zmíněná produkční asymetrie mezi oběma filmovými studii příčiny a jak na ni reagovalo studio DEFA a Hlavní správa filmu (*Hauptverwaltung Film*, dále jako *HV-Film*), hlavní kontrolní orgán pro kinematografii při ministerstvu kultury NDR.

Barrandov: nadnárodní produkce versus lokální populární kultura

Už od počátku šedesátých let začal Československý státní film v liberálnější atmosféře a pod kontrolou stranických orgánů stále častěji volat po dvojitěm typu filmů – jednak po diváckých snímcích, které zastaví pokles diváků, jednak po festivalových filmech, které získají pro československou kinematografii světovou prestiž. Ideálem by pak bylo pochopitelně dílo úspěšné na filmových festivalech a současně hojně navštěvované: v produkčních záměrech se tedy operovalo se dvěma typy filmu, diváckého a festivalového, které nemají být v rozporu. Z koprodukcí tomuto cíli měl dostat film TŘICET JEDNA VE STÍNU a ještě zřetelněji byl takovýto úkol spojen s DÝMKAMI Vojtěcha Jasného. Režiséra k tomu předurčoval úspěch filmu AŽ PŘIJDE KOCOUR (1963) – ten získal cenu poroty v Cannes, byl divácky mimořádně úspěšný (1 794 800 diváků do konce roku 1965 – z filmů uvedených

⁹ Zpráva k 16. schůzi ideologické komise ÚV KSČ, konané dne 21. června 1965.

v témže roce jej překonaly pouze divácké hity TŘI MUŠKETÝŘI, VĚČNĚ ZPÍVAJÍ LESY a V PRAVÉ POLEDNE)¹⁰ a ještě nepřímo přinesl velké tržby pro ČSF díky výměně za divácký hit POKLAD NA STŘÍBRNÉM JEZEŘE.¹¹ Při přípravě DÝMEK bylo od počátku vzhledem k nedostatku deviz jasné, že se má jednat o koprodukcí se západní kinematografií (a předpoklad koprodukční spolupráce ovlivnil i výběr konkrétních povídek).¹² DÝMKY byly poslány na festival do Cannes, kde ovšem žádnou cenu nezískaly, a neuspěly ani u české kritiky.¹³

Jak potvrzuje i tento příklad filmu Vojtěcha Jasného, představovaly koprodukce se západním partnerem pro Barrandov důležitý zdroj kvalitního barevného materiálu, což ještě v roce 1968 otevřeně komentoval ředitel Filmexportu Ladislav Kvasnička: „Světový trh chce barevné a širokoúhlé filmy. Černobílý klasický formát, na který dosud natáčíme většinu našich filmů, znamená již předem komerční handicap. Pokud potrvá nedostatek devizových prostředků na nákup barevné suroviny ze západních států, bude se Filmexport muset snažit ve spolupráci se studií sjednávat koprodukce se západními partnery, kteří jsou ochotni dodávat barevnou surovinu.“¹⁴ Koprodukce s východoevropskou zemí sice tuto výhodu nezajišťovala, ale znamenala alespoň dělbu nákladů – třebaže ty byly u koprodukcí pochopitelně vždy sumárně výrazně vyšší, než kdyby film natáčelo jedno studio.¹⁵ Současně ale koprodukce otevírala celou řadu potenciálních problémů a konfliktů, a to nejen na úrovni odlišné představy o reakcích domácího publika a cenzurních orgánů na stylistické a narativní postupy, jak uvidíme na příkladech koprodukcí ROČNÍK 21 a STRAŠNÁ ŽENA, ale také z hlediska velmi obtížné transkulturní přenosnosti atraktivity filmových hvězd.

Například u DÝMEK se západní koproducent snažil využít popularity filmových hvězd na trzích, ze kterých získával podíl na tržbách¹⁶ – Constantin si ve smlouvě vymínil, aby alespoň 6 hlavních postav bylo obsazeno německými nebo zahraničními herci. Jasný chtěl povídky obsazovat „národně“, tedy amerického herce pro roli v *Hercově dýmce*, stylizované jako americká němá groteska, a britského herce Michaela Redgravea pro roli lorda. Constantin ovšem trval na obsazení německými a rakouskými herci, např. Richardem Münchem a Walterem Gillerem, a také dánskou, ovšem i v SRN populární zpěvačkou Gitte Haeningovou.¹⁷ Pro české publikum byla jména Gillera či Tillerové známá především ze západoněmecké komedie Kurta Hoffmana ZÁMEK GRIPSHOLM, kde hrála – stejně jako v DÝMKÁCH – i Jana Brejchová. V Československu nebyl manželský pár Giller-Tillerová zdaleka tak populární jako v Německu a Rakousku, ovšem ZÁMEK GRIPSHOLM vidělo v českých zemích 1 617 000

¹⁰ Havelka, 1961-65, s. 277.

¹¹ Ludvík Pacovský, Nevyhazujme peníze za filmy! *Reportér* 3, 1968, č. 4, s. 27-28.

¹² srov. rozhovor s Jasným: Vl. Bystrov, *Dýmky. Rudé právo* 46, 5. května 1966, č. 123, s. 2.

¹³ Srov. např. glosu A. J. Liehma v *Literárních novinách* 15, 1966, č. 37, s. 8, nebo Alois Humplík, Špatně „zakouřené“ DÝMKY. *Práce*, 22. dubna 1966.

¹⁴ Miloš Fiala, Dovoz a vývoz filmů ve světle faktů. *Rudé právo* 49, 28. 11. 1968, s. 5.

¹⁵ Konkrétní představu o nárůstu výdajů nám nabízí zpráva vedoucího produkce filmu ROČNÍK 21 Adolfa Fischera: podle jeho předběžné kalkulace by náklady na film činily v případě samostatné produkce DEFY 2 200 000 marek, při koprodukci je to přibližně 70% této částky, na české straně byl předpokládán podíl 3 mil. korun a při samostatné produkci by náklady dosáhly výše 4,3 – 4,5 mil. Kčs. Bundesarchiv Berlin (BArch), DR 117, sign. 33495.

¹⁶ Podle koprodukční smlouvy měl Constantin vyhrazena práva k filmu (včetně televizních práv) pro *oba* německé státy, Rakousko, Švýcarsko, Itálii a Francii, Filmexport pro Československo, SSSR, Polsko, Maďarsko, Rumunsko, Čínu a Albánii. Tržby z ostatních zemí se dělily 50/50. Oproti jiným smlouvám se západními partnery bylo výjimečné, že práva pro NDR patřila západnímu koproducentovi. Srov. Archiv Barrandov studio a.s., složka k filmu DÝMKY, nestr.

¹⁷ Srov. rukopis deníku Vojtěcha Jasného, s. 327-334. Osobní archiv V. Jasného je uložen na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně, za zpřístupnění děkuji Jiřímu Voráčovi.

diváků¹⁸ a článek v *Divadelních a filmových novinách*, věnovaný plně jejich rodinnému životu, velmi dobře ilustruje, jak se v těchto letech (znovu)utvářel diskurz filmových hvězd.¹⁹ V 50. letech nebylo vytváření mediálního obrazu „hvězdy“ možné – alespoň ne přímočaře, bez vhodného ideologického zdůvodnění. Poúnorové účtování s příznaky „staré“, „měšťácké“ kultury vylučovalo rozvíjení hvězdného diskurzu a ještě v roce 1958 prohlašuje článek v *Rudém právu*, že je „slepé obdivování filmových ‚hvězd‘ to tam.“²⁰ Od konce 50. let a začátku let šedesátých se ale objevují stále častěji publikace o filmových hercích, natáčí se krátké herecké medailonky uváděné jako předfilm v kinech, organizují se divácké ankety, v tisku se začíná psát o soukromí herců a hereček a do novinářského diskurzu proniká samotný pojem filmové hvězdy, používaný bez uvozovek a ironie. Diskurz filmové hvězdy se rozvíjel v tisku především v souvislosti se dvěma herečkami, Janou Brejchovou a později Olgou Schoberovou.²¹

Postupně se tedy hvězdný diskurz začal rozvíjet i v Československu, a jak uvidíme i na příkladu STRAŠNÉ ŽENY, objevila se v polovině 60. let v českém filmu do té doby neexistující praxe: využití hvězd z jiných mediálních či medializovaných oblastí filmovým průmyslem ve fikčních filmech. Stále častěji byly do filmů, mnohdy do hlavních rolí, obsazovány populární osobnosti, především hudební interpreti a divadelní herci jako Jiří Suchý a Jiří Šlitr, Waldemar Matuška či Karel Gott. Tento vývoj byl umožněn především rozšířením režimem akceptované žánrové hudební palety, která se pootevřela bigbítu, twistu i jazzu, a rostoucí rolí televize pro budování popularity pěveckých i divadelních hvězd. Důležitý signál pro revuální filmy a muzikály 60. let, které pochopitelně tento typ vnější mediální popularity využívaly nejvýrazněji, představoval nepochybně i velký úspěch divadelní muzikálové produkce. Ta začala být uváděna v roce 1958 (italský muzikál *Když je v Římě neděle*) a ve větším rozsahu od počátku 60. let. V repertoáru divadel se objevily italské hudební komedie *Dobrou noc, Beino!* (1960) a *Mandarín pro Teofila* (1962), muzikály anglické (*Bleší trh* /1961/ a *Sladká Irma* /1962/) i americké (*Kiss me, Kate* /1963/ a *My Fair Lady* /1964/). Ve stejnou dobu zahájilo divadlo Semafor sérii hudebních komedií: *Člověk z pudy* (1959), *Taková ztráta krve* (1960), *Šest žen* (1962), krátce se muzikálu věnovalo i Večerní Brno (např. *Drak je drak*, 1963).²² Obecenstvo mělo v polovině 60. let velký zájem o zahraniční muzikály (*My Fair Lady*, *Kankán*, *Den želvy*) obsazené českými pěveckými hvězdami (Eva Pilarová, Josef Zíma, Milan Chladil).²³

¹⁸ Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966 – 70*. Praha: Československý filmový ústav 1976, s. 309.

¹⁹ Lída Grossová, Nadja Tillerová na 40 vteřin v Dýmce & ještě o něčem jiném... *Divadelní a filmové noviny* 9, 1965-66, s. 9.

²⁰ Karel Vaněk, Nejde o hvězdy. *Rudé právo* 38, 12. 8. 1958, s. 2.

²¹ Rozvoji hvězdného diskurzu v souvislosti s Olgou Schoberovou věnovala svoji diplomovou práci Vladimíra Chytilová: *Olga Schoberová: Filmová hvězda v kontextu československé a evropské kinematografie 60. let*. Brno: Masarykova univerzita 2010. Za cenné postřehy k obrazu Brejchové v dobovém tisku děkuji Lukáši Skupovi.

²² Vladimír Just, *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia 2010, s. 78-79; Josef Kotek, *O české populární hudbě a jejích posluchačích (Od historie k současnosti)*. Praha: Panton 1990, s. 281; týž, *Dějiny populární hudby a zpěvu /1918 – 1968/*. Praha: Academia 1998, s. 321.

²³ Článek v *Divadelních a filmových novinách* s ironií popisoval muzikálový boom a dramaturgii divadel, vedenou zájmem o vysoké tržby: „Bylo mně potěšením zhlédnout dobře naplněnou reprízu muzikálu *Amore Mio* v Nuslích, kam obětavě autobusy, sloužící do roztrhání těla, svezly stovky uměničtívkých venkovanů za Josefem Zímou a Milanem Chladilem [...] Není pochyb o tom, že paví pera a skoro nahé ženy přilákají do Karlína na *Kankán* I tu početnou skupinu publika, která píše do novin rozhořčené nepodepsané protesty proti moderním psycho-erotickým filmům, neboť *Kankán* není ani psycho ani moderní.“ Jiří Bajer, Světla a stíny muzikálu. *Divadelní a filmové noviny* 9, 1965-66, č. 13, s. 3.

Na zájem především mladého publika o populární hudbu reagovala filmová produkce nejen obsazením zpěváků a hudebníků do hlavních či epizodních rolí, ale i tím, že nechala populární herce, jako byli Oldřich Nový a Karel Höger, hrát jazz (DVA Z ONOHO SVĚTA), resp. tančit twist (KOMEDIE S KLIKOU, kde Jiřina Bohdalová také zpívá v baru s Karlem Gottem). Popularita Suchého a Šlitra učinila filmové hity z filmů BYLO NÁS DESET a KDYBY TISÍC KLARINETŮ, muzikálem nejvýše hodnoceným kritikou i Československým státním filmem STARCI NA CHMELU prochází trojice bigbítových „kytaristů v černém“ Josef Laufer, Josef Koníček a Petr Musil, do DÝMEK obsadil Jasný Waldemara Matušku, ve STRAŠNÉ ŽENĚ hraje skupina Olympic. Reakce německého tisku na koprodukční STRAŠNOU ŽENU ovšem ukazuje současně kulturní limity tohoto přístupu. Popularita domácích filmových herců v Československu a NDR se prakticky neprotínala (alespoň do druhé poloviny 60. let, kdy se takovou sdílenou hvězdou stal Gojko Mitić), vkus a zájem československého a východoněmeckého publika se překrýval spíše u hvězd západoevropských, jako byli Gérard Philipe, Gina Lollobrigida či Brigitte Bardotová.²⁴ K rozdílu v žánrové tradici a očekáváních publika (německý tisk si například stěžoval, že ve STRAŠNÉ ŽENĚ chybí zapamatovatelné šlágry) tak přistupoval problém rozdílného fungování filmu v pragmatické rovině, když například publiku v NDR chyběla divácká zkušenost s komickými rolemi Vladimíra Menšíka či Jiřího Sováka – a německý tisk naopak poukazoval na epizodní role českému divákovi málo známých komiků.²⁵

Pro diváky, nebo pro festivaly? Žánrový film na Barrandově

Podívejme se nejprve na žánrové rozvrstvení, ambice a záměry Barrandova, a to perspektivou dvou dokumentů, které jsou specifické a přitom důležité v tom, že formulovaly základní parametry plánované produkce s cílem obhájit ji směrem k dohlížecím stranickým orgánům. Prvním z nich je dramaturgický plán Barrandova na rok 1964, který počítal s výrobou 30 filmů a ohlašoval vyšší podíl zábavních snímků, především komedií, jež měly představovat třetinu produkce – jako jednu z příčin tohoto rozmachu plán výslovně uvádí politické uvolnění po 12. sjezdu KSČ. Přípravovalo se natáčení tří hudebních komedií, přičemž u snímku KDYBY TISÍC KLARINETŮ se automaticky předpokládal zájem publika díky tomu, že film má obsahovat 15 nových písní Suchého a Šlitra. Film měl být „moderní filmovou revuí“ s oblíbenými šlágry – tomuto očekávání odpovídal i finanční limit pro produkci ve výši 4,5 mil. Kčs; a s filmem STARCI NA CHMELU se měli tvůrci pokusit o hudební taneční film „typu WEST SIDE STORY“, tedy amerického muzikálu, o jehož koupi měl ČSF zájem jako o zaručený divácký hit. Oba snímky dosáhly mimořádného úspěchu (návštěvnost do roku 1970 3 586 000 pro KDYBY TISÍC KLARINETŮ a 2 276 100 pro STARCI NA CHMELU). Z hudebních filmů pouze LOV NA MAMUTA propadl (281 300 diváků), podle hodnocení Karla Moravy a Ivo Pondělíčka z jejich sociologického výzkumu filmového publika to bylo způsobeno jeho „naivitou, roztříštěností a neorganickým zapojením tanečních

²⁴ S tímto problémem (ne)přenosnosti atraktivity hereckých hvězd se potýkaly ve stejné době i západoevropské koprodukce, srov. Tim Bergfelder, *The Nation Vanishes: European Co-Productions and Popular Genre Formulae in the 1950s nad 1960s*. In: Mette Hjort – Scott Mackenzie (eds.), *Cinema and Nation*. London – New York: Routledge 2000, s. 139-152. Hlasování čtenářů časopisu *Neues Leben* v roce 1964 rozlišovalo kategorie nejlepší herec/herečka studia DEFA a nejlepší herec/herečka zahraniční. V kategorii zahraničních herců zvítězil Jean Marais před Horstem Buchholzem a Alainem Delonem, v kategorii hereček Brigitte Bardotová před Simone Signoretovou, třetí byla Jana Brejchová. Srov. Claudia Fellmer, *Stars in East German Cinema*. Disertační práce, University of Southampton, 2002, s. 184.

²⁵ Srov. např. Anon., *Verwässerte Revue. Märkische Volkstimme*, Potsdam, 18. 8. 1965.

složek.²⁶ Velmi úspěšný byl ovšem snímek, který rozšířil žánrové spektrum domácí produkce do té doby sotva přijatelným způsobem,²⁷ parodií westernu – LIMONÁDOVÉHO JOEA vidělo 3 102 500 diváků a dramaturgický plán připisoval filmu vhodnou kulturně-politickou hodnotu tím, že ho představoval jako persifláž kapitalistického světa. Dramaturgický plán se snažil filmovou verzi distancovat od předchozí divadelní inscenace – nepůjde prý už jen o parodii operetního a literárního nevkusu, ale o satiru, která odhaluje pokrytecké kovbojské hrdinství. Hrdinovi jde jen o obchod s limonádou a jsou tak demaskovány základy kapitalismu. STRAŠNÁ ŽENA je v tomto plánu charakterizována žánrově jako lední revue a představena jednoznačně jako vývozní artikl: „jedná se o lední revue, kterou chceme kvůli vysoké úrovni našich krasobruslařů uvádět v zahraničí“.

Druhým ze zmíněných dokumentů je zpráva k „ideovému zaměření současné československé filmové tvorby“ pro ideologickou komisi ÚV KSČ z června 1965. Zde ředitel ČSF Poledňák vymezoval prostor, který má být věnován divácky náročným, „experimentálním“ či „exklusivním“ (sic) filmům, jež získávají i ocenění na mezinárodních filmových festivalech, jak tomu bylo v případě filmu DÉMANTY NOCI. Z produkce 30 filmů z roku 1964 zařadil do této kategorie dva, takže tyto filmy nepřekročily „své zdravé proporce“.²⁸ Větší pozornost věnoval ovšem žánrové produkci, rok 1965 měl přinést zlepšení v kategorii dobrodružných snímků, kam zařadil především pět detektivek. Lední revue STRAŠNÁ ŽENA a muzikál DÁMA NA KOLEJÍCH navázaly podle Poledňáka na *novou tradici* hudebních filmů, tj. na jednoznačně chválené STARCE NA CHMELU i na film KDYBY TISÍC KLARINETŮ, divácký hit, který Poledňák bránil proti tuzemské filmové kritice – je tedy patrné, že na Barrandově se začal uplatňovat model žánrového cyklu, tedy opakování úspěšného žánrového modelu, zde spojeného nejvýrazněji se scenáristou Vratislavem Blažkem (muzikály či hudební revue STARCI NA CHMELU, STRAŠNÁ ŽENA a DÁMA NA KOLEJÍCH a také výše zmíněná hudební veselohra DVA Z ONOHO SVĚTA).²⁹ Poledňákově shrnutí situace ukazuje, který pól z kategorií žánrové versus festivalové filmy by měl hrát prim: „Už dnes je možno konstatovat, že výrobní plán roku 1965 má méně ‚festivalových‘ titulů a že se více soustřeďuje na hledání cest k domácímu diváku. Za předpokladu, že i tyto filmy budou mít svou vysokou uměleckou úroveň, nebudou pak ani tyto dvě kategorie – festivalová a divácká – v rozporu.“ V době rozjezdu nové vlny nebyly nejdůležitějším oficiálním kritériem a cílem tvorby umělecká kvalita a festivalové vavříny, ale divácký úspěch žánrových filmů.

STRAŠNÁ ŽENA – „sladký život“ a socialistická realita

V českých kinech dosáhl snímek STRAŠNÁ ŽENA do konce roku 1970 v návštěvnosti 664 100 diváků, což je přibližně třetina, resp. polovina ve srovnání s nejuspěšnějšími snímky téhož produkčního roku, kterými byly LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY (1 888 800 diváků) a BÍLÁ PANÍ (1 425 400) – ovšem stále to bylo

²⁶ Ivo Pondělíček – Karel Morava, *Proměny filmového hlediště v ČSR (1966 – 1968)*. Praha: Český filmový ústav 1969, s. 45.

²⁷ I když nutno poznamenat, že se jednalo o adaptaci literární předlohy, která vyšla nejprve časopisecky již v roce 1940 a po odmítavé kritice knižního vydání z roku 1946 byla jako divadelní hra znovuuvedena v Divadle estrády a satiry až o devět let později. Srov. Pavel Janoušek a kol., *Dějiny české literatury 1945 – 1989: I. 1945 – 1948*. Praha: Academia 2007, s. 317-318; týž, *Dějiny české literatury 1945 – 1989: I. 1948 – 1958*. Praha: Academia 2007, s. 384.

²⁸ Zpráva k 16. schůzi ideologické komise ÚV KSČ, konané dne 21. června 1965. I. 8.

²⁹ S výjimkou STARCŮ NA CHMELU vznikly všechny v tvůrčí skupině Feix–Brož, stejně jako následující revue TA NAŠE PÍSENIČKA ČESKÁ s Waldemarem Matušskou, Josefem Zímou, Václavem Neckářem, Karlem Gottem, Evou Pilarovou či skupinou Olympie.

více než cenami ověřený OBCHOD NA KORZE (613 700) či výše zmíněná koprodukce 31 VE STÍNU (340 800). Vyšší návštěvnost z 32 snímků vyrobených v roce 1965 dosáhla už jen adaptace Škvoreckého detektivních povídek ZLOČIN V DÍVČÍ ŠKOLE (999 200), další detektivka ALIBI NA VODĚ (827 200) a Brynychův snímek s výraznou erotickou scénou SOUHVĚZDÍ PANNY (790 500).

Jak už jsme zmínili, dramaturgický plán počítal s tímto snímkem pro export,³⁰ čemuž odpovídala i volba obtížně dostupného barevného materiálu Eastmancolor v době, kdy kvůli nedostatku deviz byla naprostá většina barevných filmů natáčena na notoricky nespolehlivý východoněmecký materiál Orwo. Pracovat s Eastmancolorem představovalo výjimečnou příležitost, kterou do té doby nabízela jen koprodukce se západním partnerem.³¹ Také rozpočet snímku byl relativně vysoký: jako limit byla stanovena částka 4,2 mil. Kčs, více peněz dostala k dispozici pouze Zemanova BLÁZNOVA KRONIKA (4,7 mil. Kč) a „moderní filmová revue“ KDYBY TISÍC KLARINETŮ (4,5 mil.). Rozpočet byl ovšem výslovně stanoven jako „nepřekročitelný“, což mohl být důvod, proč česká strana navrhla odstoupit od natáčení plánované stereofonní zvukové stopy – barrandovská tvůrčí skupina Karel Feix–Miloš Brož argumentovala tím, že u nás i v zahraničí je reprodukce stereozvuku stále velmi nedokonalá a může film v důsledku poškodit, takže stereofonní natáčení vyžaduje neúčelně vynaložené náklady na nahrávky a míchačky. Německý partner tuto změnu na své straně sice nejprve odmítl, ale interní zpráva studia DEFA o produkci už popisuje odstoupení od 4-kanálové magnetické zvukové stopy jako věc vzájemné dohody s Barrandovem.³²

Důležitější rozdíl v postoji koprodukčních partnerů, popř. příslušných dohlížecích stranických orgánů, ovšem představoval finální sestřih filmu. Barrandov dal souhlas ke změnám, které navrhl Günter Karl, vedoucí tvůrčí skupiny Roter Kreis. Týkaly se úvodu a závěru filmu, který ve verzi studia DEFA začínal „reálnou“ scénou v televizním studiu, zatímco česká verze přímo v představách hlavního hrdiny. Některé fantazijní scény (zastřelení hokejisty, vězení a soud) jsou tak pro snazší orientaci diváka ve struktuře filmu přesunuty z úvodu na závěr, což mělo zajistit příznivější diváckou odezvu a potvrdily to údajně i zkušební projekce. Podle záznamu o jednání barrandovské tvůrčí skupiny s DEFOU hodnotila česká strana změnu negativně („oba obrazy [soudu] jsou spojeny v jeden, neúnosně dlouhý celek. [...] Tento návrh je zřejmě diktován snahou přiblížit podobu filmu německé, pro nás těžkopádné, logice, film by touto změnou pro nás mnoho ztratil – ztratilo by se překvapení, které přináší první obraz, začátek by byl těžkopádnější, na konci by byly nahromaděny všechny bruslařské scény a písničky“). DEFA provedla změny ve střihu na žádost distribuce – jinak by prý nemohl být film uveden na tzv. Letních filmových dnech (*Sommerfilmstage*).³³ Výsledkem byla dohoda o změnách pro potřeby uvedení v NDR.³⁴

³⁰ V tomto ohledu film příliš neuspěl, kromě několika států východního bloku jej Filmexport prodal pouze do Itálie. Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1961-1965*. Praha: Československý filmový ústav 1975, s. 250; týž, *Čs. filmové hospodářství 1966-70*. Praha: Československý filmový ústav 1976, s. 259.

³¹ Miloš Forman poznamenal ve svých pamětech k natáčení HOŘÍ, MÁ PANENKO: “jen nejstarší a nejprominentnější režiséři získali východoněmecký materiál Orwo (...) Pontiho peníze nám umožnily pořídit vysoce kvalitní materiál ze Západu”. Miloš Forman – Jan Novák: *Co já vím. Autobiografie Miloše Formana*. Praha: Atlantis 1994, s. 210.

³² Dopis z 27. července 1964. Archiv Barrandov studio a.s., složka k filmu STRAŠNÁ ŽENA, nestr.; Zpráva o průběhu koprodukce, BArch, fond DEFA, DR 117, sign. 33062, 3. složka.

³³ Letní přehlídka, konaná od roku 1962 – nasazovalo se na ni 8-10 divácky nejatraktivnějších titulů daného roku.

³⁴ Dodatek č. 2 ke smlouvě o společné výrobě filmu STRAŠNÁ ŽENA, 16. května 1964; Záznam o jednání s DEFOU o zakončení koprodukčního filmu STRAŠNÁ ŽENA dne 22. února a 8. března 1965. Archiv Barrandov studio a.s.,

Nebylo to poprvé, kdy je možné na příkladu rozdílného sestřihu koprodukčního filmu sledovat odlišné představy o působení na diváka³⁵ – v předchozím případě ROČNÍKU 21 ovšem nezasahoval producent či distributor, ale strážci kulturně-politické linie z *HV-Film*. V únoru 1957 obdržel ředitel studia DEFA Albert Wilkening z *HV-Film* řadu doporučení ke scénáři filmu, k nimž patřil návrh vynechat úvodní sekvenci, tedy záběry z bombardováním zničeného města, které se v závěrečné podobě filmu objevují skutečně až po úvodní sekvenci seznamující diváka s muži, odváděnými na nucené práce do Německa. I v tomto případě se doporučení změny odvolávalo na předpokládané reakce publika („Z různých pozorování našeho publika věříme, že takovéto motivy na úvod snímku nejsou v dnešní filmové produkci vhodné“).³⁶ Tyto příklady poukazují na odlišné představy o očekávání diváků a o divácké a kulturní tradici, jak ji filtrovali a definovali strážci kulturní politiky a představitelé filmového průmyslu.

V případě ROČNÍKU 21 jsou východiska této rozdílné konstrukce divácké recepce zřejmá. Podle české explikace vepsané na úvod jedné z verzí scénáře prochází hlavní hrdina filmu, mladý Čech nasazený na nucené práce do Německa, vývojem od názoru, že „Němci jsou všichni stejní, není možné se s nimi dorozumět“, k poznání, že „je také jiné Německo, se kterým je možno se sbratřit.“³⁷ Bez ohledu na toto ideové zdůvodnění nabízel českému divákovi záběr zničeného německého města optiku vítězství nad okupantem a zaslouženého trestu. Komplikovanější je spekulace nad odlišným hodnocením působení střihu snímku STRAŠNÁ ŽENA. Německá distribuce viděla zjevně rozpor mezi složitějším syžetem a modelem zábavního „letního“ filmu určeného pro Letní filmové dny. Ovšem i česká strana chápala film jako atraktivní trhák pro letní sezónu – rozdíl tedy byl zřejmě v tom, jakou míru tolerance k narativně komplikovanější struktuře přisuzovaly obě strany „svému“ publiku. Reakce recenzentů v Československu byla výrazně záporná, ale kritika se netýkala narativní struktury. To sice nevypovídá o skutečné reakci diváků (tu naznačují spíše obstojné domácí výsledky návštěvnosti), ale naznačuje vstřícnost kritiky ke hře s narativními postupy, a to i v případě žánrové produkce.

složka k filmu STRAŠNÁ ŽENA; hodnotící zpráva o filmu STRAŠNÁ ŽENA ze dne 14. října 1965, BArch, DR 117, sign. 25748, sl. 1, nestr.

³⁵ Zvláštní kapitolu představuje proces přijímání čistě národní produkce do distribuce druhého státu, kde se v 50. letech projevovaly další důvody odmítnutí – kromě rozdílů v hodnocení estetických a edukačních kvalit či žánrových vlastností (STRAKONICKÝ DUDÁK pro „nedostatek kladného působení na diváka a jistou mystiku scén“, HRÁTKY S ČERTEM pro „rozvláčnost, malou filmovost a pro primitivnost výpravy“, FLORENC 13.30 „pro nedostatek vtipu i výchovného působení“, RUDÁ ZÁŘE NAD KLDNEM „pro celkovou slabší úroveň a nedostatečnou výraznost“) to byl například odlišný přístup k církvi (odmítnutí DOBRÉHO VOJÁKA ŠVEJKA, kde podle hodnocení československé strany o nepřijetí rozhodovala „nejvyšší politická místa“ v NDR kvůli složité situaci v oblasti církve a z obav negativního vlivu filmu na „příslušníky nově tvořené lidové armády“). V případě ŠKOLY OTCŮ navrhla německá strana také změnu dialogů tak, aby se nemluvilo o pohraniční oblasti, ale pouze o venkově: „uvedený výraz i věta o ponechání sešlého domku pro učitele potvrzují západoněmeckou propagandu o nedostatcích osídlení čs. pohraničí.“ Československé ministerstvo zahraničí se ale zase obávalo, že „podstatný rozdíl v obou verzích, zejména při zpracování v NDR, by mohl být politicky zneužit západoněmeckou reakcí.“ Ideologicky motivované změny střihu tedy byly zjevně považovány za citlivý a příliš viditelný zásah do filmu, než aby jich mohlo být v širším rozsahu využíváno. Srov. popis setkání s vedoucím Hlavní správy Ackermannem v listopadu 1957. Archiv ministerstva zahraničních věcí, Teritoriální odbor obyčejné, fond NDR, k. 27 – osvěta – archivy: film, 1945-1959.

³⁶ BArch, DR 117, sign. 33495, nestr.

³⁷ Dopis ministerstva kultury řediteli ČSF Markovi z 10. listopadu 1955 na urgenci ministerstva zahraničí. Archiv Barrandov studio a.s., složka filmu ROČNÍK 21, body k scenariu, nestr.

Dalším důvodem pro užití takovéto komplikované struktury mohly být exportní záměry s filmem v době francouzské nové vlny a modernistických postupů Alaina Resnaise či Federica Felliniho. V jedné z hudebních scén filmu ostatně odkazuje text písně a mizanscéna na Felliniho a jeho filmy *8 ½* a *SLADKÝ ŽIVOT*, což odpovídá způsobu, jak jsou inscenovány některé fantazijní scény, tedy jako parodie „sladkého života“. Narace filmu vymezovala dvě vyprávěcí roviny – skutečnost na jedné straně, a žárlivostí vyvolané představy hlavního hrdiny na straně druhé. „Realita“ představuje doktora společenských věd Pavla Nováka (Jiří Lír), odborníka na socialistické manželství, jehož ideální podobu má ztělesňovat Novákův vlastní manželský svazek s krasobruslařkou Evou (Olga Divínová). Ovšem právě v den, kde pozve na večeři mladý manželský pár před rozvodem, aby jim ukázal, jak může ideální manželství založené na vzájemné důvěře vypadat, jeho žena se poprvé za celou dobu jejich vztahu opozdí. Důvodem se na konci filmu ukáže být zaseknutý výtah. Satirická rovina filmu evokuje v té době už řadu let odeznělou komunální satiru 50. let: fungující socialistické mezilidské vztahy jsou ohrožovány nedokonalostmi socialistické modernizace, k nimž patří pokažený výtah nebo nedostatek bytů pro manžele, kteří musí sdílet rozdělený byt se svůdcem žen Koubou (Vladimír Menšík).³⁸ Ve filmu se tedy rovina „reality“ odehrává v žánru komedie s některými satirickými prvky. Kromě toho se ale pan Novák propadá do neovladatelných představ, vyvolaných žárlivostí, čímž je motivována druhá rovina vyprávění, stylizovaná jako hudební revue. Toto žánrové rozštěpení narace umožnilo scénáristovi Vratislavu Blažkovi³⁹ oddělit obraz nedokončeného a nedokonalého projektu socialistické modernity od obrazů modernity jiného typu, spojené s konzumním potěšením a omezené na svět fantazií. Zatímco německá kritika, celkově vůči filmu rezervovaná, chválila zřetelné oddělení dvou narativních rovin, recenzenti v Československu si nestěžovali na jejich prolínání, přítomné ve střihu pro československá kina, ale měli problém přijmout, že konvence muzikálu sloužily Blažkovi k inscenování atraktivních obrazů „západního“ konzumního životního stylu bez jasné ironické distance.

Na ledě i ve vodě: DEFA a „vypůjčené hvězdy“

STRAŠNÁ ŽENA vznikla v době, kdy Barrandov měl s praxí využívání mimofilmových hvězd či celebrit pro zvýšení divácké atraktivity výrazně bohatší zkušenosti než DEFA.⁴⁰ Je pravda, že jak v Československu, tak v NDR se v první polovině 60. let začalo více debatovat o propagačních nástrojích pro zvýšení návštěvnosti, za jejíž pokles byla filmovým průmyslem obviňována především televize. Objevovaly se texty věnované propagačnímu významu filmových plakátů, fotosek, reklamních předmětů, v Československu vydávala Ústřední půjčovna filmů časopis s výmluvným názvem *Filmová propagace* a stále častěji byla využívána popularita filmových herců. DEFA již na

³⁸ Že bylo téma manželství, rodičovství a bydlení vnímáno v polovině 60. let jako klíčové v kontextu výsledků socialistické modernizace, ukazuje jeho reflexe další komedií z téhož roku – *DĚLKA POLIBKU DEVADESÁT*, kde je manželský pár bez vlastního bytu přestěhován do supermoderní vily poté, co se jim narodí paterčata. Ve vile pak musí bojovat s nástrahami nefunkční techniky a především s požadavky na to, aby se stali modelem výkonnosti – v plození dětí.

³⁹ Blažek měl v době práce na *STRAŠNÉ ŽENĚ* za sebou velký kritický úspěch s muzikálem *STARCI NA CHMELU* a kromě toho také zkušenosti s psaním scénářů pro „reálné“ lední revue (a muzikálu se zamýšlel věnovat i poté, v roce 1968 se chystalo natáčení muzikálu *Král a kráska /Šeherezáda/*, s ohledem na náročné exteriéry mělo jít o koprodukcí).

⁴⁰ A přistupoval k této praxi se stále výraznější reflexivitou: ve filmu *SMRT ZA OPONOU* (1966) se v úvodní sekvenci pašerák drog, kterého hraje Waldemar Matuška, zaposlouchá do písně z magnetofonu, s výrazem odporu zhodnotí výkon interpreta slovy „řve jako pavián“, a přístroj vypne – onu píseň zpívá sám Matuška.

konci 50. let využila možnosti zahájit koprodukční spolupráci s francouzskými partnery a vznikly tak filmy s mezinárodně známými hvězdami jako Gérard Philipe, Simone Signoretová či Yves Montand a z domácích herců se vedle Günthera Simona či Erwina Geschonnecka, populárních mezi německým publikem již od 50. let, začaly objevovat nové hvězdy, jako Rolf Herricht, Armin Mueller-Stahl, Angelica Domröse či Christel Bodensteinová, jejich hvězdnost byla ovšem vytvářena až v souvislosti s filmovými rolemi. Nepřinášely si tedy hvězdný status z jiné oblasti či jiného média. Určité výjimky představovali Manfred Krug a Rolf Herricht. Krug byl známý jako jazzový hudebník⁴¹ a hrál (společně se svojí jazzovou skupinou Jazz-Optimisten) hlavní roli v koprodukci s Bulharskem DIE ANTIKE MÜNZE (po boku bulharské populární zpěvačky Liany Antonové); Herricht byl populární komik a televizní bavič.

Obsazení manželského krasobruslařského páru tedy představovalo ve východoněmeckém kontextu relativně novou praxi, byť pro německé publikum zřejmě nepředstavoval ani dvojnásobný mistr Evropy a stříbrný medailista z olympijských her Karol Divín velké lákadlo. To už ovšem neplatí o obsazení německé vicemistryně Evropy Christiane Lanzkeové do filmu, který vznikl o dva roky později opět ve skupině Roter Kreis a který natáčel Kurt Maetzig: DAS MÄDCHEN AUF DEM BRETT. Materiál DEFY určený pro potřeby kin charakterizoval tento snímek jako „film ze současnosti“ (*Gegegenwartsfilm*)⁴² a dodával mu patřičnou ideovou a výchovnou váhu: film je vyznáním státu dělníků a rolníků; netýká se čistě sportovních problémů, ale také mezilidských vztahů v socialistické společnosti; ukazuje, jak správně žít; je to stranický, ale ne nadsazeně didaktický film; vyvrací tezi, prosazovanou západními státy – tezi o „státních amatérech“ (*Staatsamateure* – tedy argument, že ve východním bloku jsou vrcholoví sportovci označováni za amatéry, ale díky státní péči jsou faktickými profesionály).⁴³ Pokyny pro propagaci ale kladly důraz také na „hvězdu“ Lanzkeovou, i když způsobem, který odpovídá parametrům diskurzu o filmových hvězdách v NDR a způsobu jejich propagace – při vymezování se vůči „západnímu“ typu hvězdnosti byli herci prezentováni jako „obyčejné“ hvězdy, jejichž způsob života se neliší od života jejich fanoušků.⁴⁴ V tomto konkrétním případě byla Lanzkeová označena za „hvězdu bez pudru a líčidel“ (*Ein Star ohne Puder und Schminke*). Ovšem režisér filmu Kurt Maetzig měl mnohem pragmatičtější a razantnější přístup k využití popularity hlavní představitelky. V interním rozhovoru s novinářem dal najevo své rozčilení nad tím, jak opatrně a vlažně přistoupil tisk k referování o filmu, ve kterém hraje známá sportovkyně: „Podle Maetziga musí být skutečnost, že mistryně sportu, navíc vicemistryně Evropy hraje v DEFA filmu, pojata jako senzace. Na Západě se platí za jméno 5 tisíc marek, zde dáváme jen 125 marek denní gáže. Jinde se [Maetzig] vyjádřil, že celkově dáváme málo na reklamu, musíme v tom udělat

⁴¹ K ustavování hvězdného diskurzu v NDR, propagačním strategiím a také ke kariéře Manfreda Kruga srov. Claudia Fellmer, *c.d.*; Stefan Soldovieri, *Managing Stars: Manfred Krug and the Politics of Entertainment in GDR Cinema*. In: Barton Byg – Betheny Moore (eds.), *Moving Images of East Germany: Past and Future of DEFA Film*. Washington, D.C.: American Institute for Contemporary German Studies 2002, s. 46-61; týž, *The Politics of the Popular: Trace of the Stones (Frank Beyer 1966/89) and the Discourse on Stardom in the GDR Cinema*. In: Randall Halle – Margaret McCarthy (eds.), *Light Motives. German Popular Film in Perspective*. Detroit: Wayne State University 2003, s. 220-236.

⁴² Přesněji řečeno byl použit termín „film se současnou tematikou“ (*Gegenwartsthematik*). Zdánlivě čistě popisný pojem měl významné ideologické konotace – byly tak označovány filmy, popisující současnou východoněmeckou společnost, přičemž tento pojem implikoval také vývoj společnosti směrem k (lepší) budoucnosti, na rozdíl od ahistorického pojmu „filmy všedního dne“ (*Alltagsfilme*), který začal být stále více užíván od 70. let. Srov. Feinstein, *c.d.*, s. 6-7, 198.

⁴³ *Filmblatt* č. 19, 1967.

⁴⁴ Srov. např. Fellmer, *c.d.*, 114-117, 132-137.

mnohem víc. Když točíme film, musíme dát taky peníze na reklamu. [...] Milion marek nejsou na reklamu žádné peníze. Navíc se obvykle nefotí při natáčení, nemáme fotografy, jen asistenty kamery, a ti jsou příliš zaneprázdnění, než aby dělali fotky. Ve Francii mají např. ke každému filmu dva fotografy, jednoho pro pořizování fotosek a druhého pro záběry z natáčení. Jestlipak si prý myslím, že kapitalisté vyhazují peníze na dlažbu. Během našeho rozhovoru mi dal s. Maetzig najevo, že očekává, že naše velké ilustrované magazíny přinesou něco o velkých sportovních výkonech v jeho filmu.⁴⁵ Nároky, které vyslovil Maetzig neveřejně, šly mnohem dál, než co umožňovala propagační praxe – důraz na výjimečnost sportovního výkonu, na hodnotu samotného jména (tedy mediální konstrukci hvězdy), či na pořizování reklamních fotografií příliš nekorespondoval s požadavky na prostotu a všednost v prezentaci hvězd. Sebevědomé požadavky Maetziga ovšem odpovídaly pozici jeho filmu v nové situaci po 11. plénu SED a finančním možnostem, které se otevíraly preferovaným filmům ze současnosti. *HV-Film* požadoval zvýšit počet těchto *Gegenswartfilme* a současně zajistit jejich maximální „působnost“, tedy návštěvnost. Látky ze současnosti, které „formují socialistického člověka“, měly získat maximální finanční a materiálovou podporu, aby byly v co největší míře „atraktivní a zajímavé“. Sportovní snímek s Lanzkeovou sice ještě nebyl ani barevný, ani natáčený na 70mm formát (což byly prostředky ke zvýšení atraktivity, navrhované ze strany *HV-Film* pro produkční plán roku 1968).⁴⁶ Ovšem obsazení sportovní hvězdy a její využití v propagaci byl způsob, jak pro mladé publikum zatraktivnit příběh mladé sportovkyně, která překoná osobní krizi návratem do náruče kolektivu a za pomoci uvědomělého sovětského přítele. Praxe obsazování mimofilmových hvězd přešla tedy do nového kulturně-politického rámce, ve kterém se kinematografie NDR po plénu ocitla – komerčně nejúspěšnějším příkladem je obsazení populárních zpěváků Franka Schöbela a Chris Doerkové do filmových muzikálů, o čemž se podrobněji zmíníme níže.

Žánrová produkce ve studiu DEFA: hostující režiséři

Koprodukční STRAŠNÁ ŽENA vznikala mezi dvěma (kulturně)politickými událostmi, zásadními pro vývoj v NDR: stavbou berlínské zdi v srpnu 1961 a 11. plénem ÚV SED v prosinci 1965. Ani jeden z těchto zlomů ovšem nebyl jednoznačným spouštěčem nového přístupu k žánrové produkci: k většímu podílu žánrových snímků dala pokyn už kulturní konference v roce 1959. V tomto roce vznikl také náčrt umělecko-ideologického perspektivního plánu studia DEFA do roku 1965,⁴⁷ který analogicky k situaci v ČSF volá po dvou hlavních cílech – filmovém umění na mezinárodní špičkové úrovni a tvorbě zábavních filmů. Součástí plnění druhého úkolu má být také rozmanitost žánrů s přednostním zastoupením komedií a operet (*Singspiele*). Podíl zábavních (*heiter*) žánrů měl dosáhnout do r. 1965 25%. A je také pravda, že poptávka po větším podílu tohoto typu produkce se objevovala v kulturní politice jak NDR, tak Československa dokonce už od první poloviny 50. let.⁴⁸ Kromě toho přinesla

⁴⁵ Srov. zpráva o rozhovoru s Kurtem Maetzigem, 20. července 1966, podpis nečitelný. BArch, DR 117, sign. 27727.

⁴⁶ Srov. Stanovisko k tematickému produkčnímu plánu hraných filmů studia DEFA pro rok 1968. Oddělení filmové produkce, Berlín, 31. srpna 1967. BArch, fond Ministerium für Kultur – HV-Film, DR 1, 11596.

⁴⁷ Autory byli ředitel studia Albert Wilkening a hlavní dramaturg Konrad Schwalbe. BArch, fond Ministerium für Kultur – HV-Film, DR 1, 4940.

⁴⁸ Srov. Joshua Feinstein, *The Triumph of the Ordinary. Depictions of Daily Life in the East German Cinema 1949 – 1989*. Chapel Hill – London: University of North Carolina Press, s. 95. Pro výkyvy v kulturní politice obou zemí v první polovině 50. let a jejich vliv na filmovou tvorbu srov. Thomas Heimann, *DEFA, Künstler und SED-*

zmíněná kulturní konference v Bitterfeldu v dubnu 1959 naopak některá omezení, například stažení několika západoněmeckých či rakouských filmů z distribuce, takže změny v kulturní politice dotýkající se filmové produkce a distribuce nelze zjednodušit na nějaké zřetelné linie liberalizace a konzervativních reakcí – takový obraz komplikují nejen různé vlivy na konci 50. let, ale také to, že podpora domácí žánrové produkce nekopíruje liberalizační tendence v kulturní politice. Na druhou stranu pokud se zaměříme právě na žánrové snímky, a to především hudební či revuální, je příznačné, že ty byly koncem 50. let pozitivně hodnoceny stranickým aparátem jako modelové filmy, které jsou schopné zastavit pokles návštěvnosti kin. Z produkce DEFY se jednalo především o snímek MEINE FRAU MACHT MUSIK, který byl z filmů nasazených do distribuce v roce 1958 nejúspěšnější, a jako příklad vhodného a přitom divácky úspěšného filmu uvedla zpráva pro Antona Ackermanna také sovětský film DĚVČE S KYTAROU.⁴⁹ Konec 50. let přinesl i několik dalších pokusů v dosud odmítaných žánrech: v případě MLČÍCÍ HVĚZDY šlo o prestižní a nákladný sci-fi snímek v koprodukcii s Polskem⁵⁰ a v letech 1959 a 1960 natočil Günter Reisch dvě hudební komedie MÁJOVÁ BOWLE a SILVESTROVSKÝ PUNČ.

Větší podíl žánrových filmů se pak ve studiu DEFA objevil počátkem 60. let. Nové vedení studia v čele s ředitelem Jochenem Mückenbergerem věnovalo pozornost zábavní produkci – divácky úspěšné byly především hudební filmy REVUE O PŮLNOCI a GELIEBTE WEISSE MAUS, špionážní FOR EYES ONLY – PŘÍSNĚ TAJNÉ, komedie KARBID UND SAUERAMPFER Franka Beyera z roku 1963 nebo historická komedie Ralfa Kirstena ZA MNOU, HOLOTO!, či kriminální snímky MLHA V PŘÍSTAVU, RESERVIERT FÜR DEN TOD a TLUPA HOLOHLAVÝCH.⁵¹

Divácky atraktivní žánrová produkce především v podobě muzikálů, hudebních filmů či komedií tedy vznikala za specifických podmínek a napříč už výše zmíněnými výraznými politickými zlomy, které ovšem byly s kulturní sférou úzce spojené: nejprve stavba berlínské zdi v srpnu 1961 izolovala východoněmeckou společnost od kontaktu se SRN a vytvořila tak režimu určitý prostor pro uvolnění, který se projevil nejen zmíněným rozšířením žánrového spektra, ale také vznikem řady umělecky a společensky ambiciózních snímků (v čele s ostře kritickým filmem Kurta Maetziga DAS KANINCHEN BIN ICH, který napadal bezprávní soudní mašinerie a oportunistus vykonavatelů režimní moci).⁵² Zeď měla podle režimní rétoriky fungovat jako ochrana před fašismem bujícím v Západním Německu, ovšem všichni si byli vědomi toho, že ve skutečnosti bylo cílem zabránit hromadnému exodu obyvatelstva, který nabýval masivních rozměrů a ohrožoval funkčnost východoněmecké společnosti (od roku 1949 odešlo 2 691 000 obyvatel) – a také zastavit konzumpci především americké kulturní produkce, knih, hudby, časopisů či filmů, které mohli dosud obyvatelé východní části Berlína navštěvovat v „hraničních kinech“ (*Grenzkinos*), stojících v západním sektoru, ale blízko hranice s východním Berlínem (ani zeď nemohla ovšem zastavit poslech rozhlasových stanic či sledování západoněmecké televize). Východoněmecký režim po postavení zdi nicméně zaujal shovívavější postoj k zábavě v podobě filmů, hudby či tance. Útoky především proti rock'n'rollové hudbě sice neustávaly, ale

Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959. Berlin: Vistas 1994; a Jiří Knapík, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři.* Praha: Libri 2006.

⁴⁹ BArch, fond Anton Ackermann, NY 4109, sign. 96.

⁵⁰ Srov. Stefan Soldovieri, Socialist in Outer Space. *Film History* 10, č. 3, s. 382-399; Mariana Ivanova, *DEFA and East European Cinemas: Co-Productions, Transnational Exchange and Artistic Collaborations.* Disertační práce, University of Texas, Austin, 2011, s. 96-105.

⁵¹ Ralf Schenk, *Eine kleine Geschichte der DEFA. Daten, Dokumente, Erinnerungen.* Berlin: DEFA Stiftung 2006, s. 142; srov. také Erika Richter, *Zwischen Mauerbau und Kahlschlag. 1961 bis 1965.* In: Ralf Schenk (ed.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992.* Berlin: Henschel Verlag 1994, s. 182-197.

⁵² K podmínkám vzniku tohoto filmu srov. Feinstein, *c.d.*, s. 151-175.

současně se konaly jazzové koncerty a režim kombinoval represí s určitým uvolněním – v roce 1963 byl například uveden do kin americký western *SEDM STATEČNÝCH*. Funkcionáři SED ovšem nebyli z uvádění amerického westernu nijak nadšeni a kontroverze kolem jeho premiéry v Lipsku dobře ilustruje poněkud schizofrenní postoj stranických orgánů k distribuci západní kultury a pragmatický přístup občanů, kteří se stali po vybudování zdi státními vězni. Když se začala šířit informace, že snímek nebude kvůli blížícím se parlamentním volbám v roce 1963 do kin uveden, dali diváci najevo svou nespokojenost natolik zřetelně, že zaměstnanec filmové distribuce reprodukoval místní organizaci SED vzkaz: „jestli ten film nepustíte do kin, nepřijdeme k volbám“.⁵³ Režim ztrácel kontrolu především nad kulturní konzumpcí mládeže – právě v Lipsku zaútočil místní stranický aparát na „americkou pakulturu“ dospívající mládeže a v říjnu 1965, tedy krátce před 11. plénem, policie pozatýkala účastníky „beatnické demonstrace“, kteří protestovali proti represivním opatřením. Plénum pak na narůstající rozpory a napětí reagovalo „čistkou“ (*Kahlschlag*) – tehdejší člen politbyra ÚV SED Erich Honecker ve svém projevu obvinil filmy, televizi a literární díla z podněcování brutality a sexuálních pudů, hlavními objekty útoku byly skupiny Beatles a Rolling Stones.⁵⁴ A co v dané souvislosti koprodukční spolupráce stojí za zvláštní pozornost, vedení SED se výraznější liberalizace bálo a odstrašujícím příkladem byl pro něj vývoj v Československu: už v roce 1964 kritizoval člen ÚV SED Horst Sindermann pražskou kulturní „oblevu“. Frontální útok na některé cíle kulturní sféry NDR na 11. plénu tedy jistě nepřišel zcela nečekaně, měl ovšem široký záběr. Kromě produkce DEFY směřoval také na filmový časopis *Film*, literární časopis *Sinn und Form*, některé spisovatele či na zpěváka Wolfa Biermanna.⁵⁵

Kulturní politika v NDR v první polovině 60. let tedy dočasně otevřela prostor i pro větší autorskou svobodu,⁵⁶ brzy se ale funkcionáři SED zalekli možné ztráty kontroly a ostře zasáhli. Důležité je zaměřit pozornost na přechodný rok 1965, a to nejen kvůli oněm 12 filmům zakázaným po 11. plénu v průběhu následujících devíti měsíců,⁵⁷ ale především proto, že ve výrobě bylo velmi málo zábavních žánrových filmů – mezi nimi postihl zákaz třetí snímek v sérii komedií s Rolfem Herrichtem *HÄNDE HOCH – ODER ICH SCHIEBE*, zatímco filmy *ČERNÉ ŠELMY*, *SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE* i *CESTA DO MANŽELSKÉ POSTELE* prošly do distribuce.⁵⁸ Z žánrových snímků uvedených do kin v roce 1965 byly mezi 17 nepostíženými snímky ještě dvě komedie (*KOMIK V ZÁLOZE* s populárním Rolfem Herrichtem v hlavní roli a snímek *OHNE PASS IN FREMDEN BETTEN* s Miroslavem Horníčkem, natočený českým režisérem Vladimírem Breberou), jeden muzikál (adaptace Shakespearea *NICHTS ALS SÜNDE*, režírovaná českým divadelním režisérem Hanušem Burgerem), a celkem tři koprodukční filmy – *STRAŠNÁ ŽENA*, dobrodružná komedie *DIE ANTIKE MÜNZE* natáčená ve spolupráci s Bulharskem a kriminálka *VRAH NA*

⁵³ Srov. Staatsarchiv Leipzig, fond 21123 SED-Bezirksleitung Leipzig, Nr. IV/A/2/9/2/363.

⁵⁴ Srov. např. Uta G. Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2000, s. 206-218.

⁵⁵ Srov. Open Society Archives Budapešť, 300 – RFE/RL Research Institute, 3 – German Affairs, 1 – East German Subject Files, karton 11, složka 800 – culture 1966-68, výzkumná zpráva pro Radio svobodná Evropa z 11. února 1966: „Kulturní scéna ve východním Německu po 11. plénu“; a zpráva „Kulturněpolitický vývoj v NDR před 11. plénem ÚV SED a po něm (1963 – 1966)“, in: IWE-Informations- und Archivdienst, tamtéž.

⁵⁶ Na 11. plénu SED byl ostře kritizován ředitel *HV-Film* Günter Witt za to, že nezastavil produkci filmů *DAS KANINCHEN BIN ICH A DENK BLOß NICHT, ICH HEULE* (Frank Vogel). Srov. Daniela Berghahn, *Censorship in GDR Cinema: The Case of Spur der Steine*. In: Steve Giles – Peter Graves (eds.), *From Classical Shades to Vickers Victorious: Shifting Perspectives in British German Studies*. Berlin: Lang 1999, s. 183-198.

⁵⁷ Srov. např. Feinstein, c. d., s. 151–175; Jaromír Blažejovský, *Trezor a jeho děti*. Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích. *Illuminace* 23, 2010, č. 3, s. 10-11.

⁵⁸ Srov. Feinstein, c. d., s. 180.

DOVOLENÉ s Jugoslávií). Kriminální zápletku měl do jisté míry také snímek NEUMLČENÝ ZLOČIN, týkala se ovšem především poválečného postoje k účtování s viníky holocaustu. Z šesti filmů s výraznými žánrovými prvky tedy pět natočili zahraniční režiséři – kromě českých režisérů Burgera, Brebery a Poláka to byli Bulhar Vladimír Jančev a Srb Boško Bošković. Koprodukční projekty z roku 1965 – včetně STRAŠNÉ ŽENY – tak v produkčním profilu studia DEFA zřetelně suplovaly domácí žánrovou produkci. Vedle koprodukčních snímků STRAŠNÁ ŽENA a 31 VE STÍNU vzniklo oproti tomu na Barrandově ve stejném roce šest komedií či satirických snímků, tři kriminální a jeden špionážní film.

Účast zahraničních tvůrců a umělců na filmech DEFA ovšem není vyčerpána jen jmenovanými režijními počiny. Odehrávala se například v rovině využití populárních zpěváků (Bulharka Liana Antonová v *DIE ANTIKE MÜNZE* a Polka Anna Prucnalová v *CESTĚ DO MANŽELSKÉ POSTELE*), kameramana (Jaroslav Tuzar natáčel *SYNY VELKÉ MEDVĚDICE* i *ČERNÉHO PANTERA*), ale také choreografa Josefa Koníčka, kterého získala DEFA pro film *CESTA DO MANŽELSKÉ POSTELE* navzdory problémům s jeho uvolnění ze závazků v divadle ABC, měla tedy o něj eminentní zájem. Interní zpráva studia DEFA si spolupráci s choreografem STARCŮ NA CHMELU pochvaluje, dosáhl prý „výborného výkonu v práci s herci, které se mu povedlo zakomponovat do tanečních celků tak, že divák nepocituje žádný rozdíl oproti výkonu tanečníků“ a práce s ním měla být velkým přínosem „pro další práci v tomto žánru“. Jednalo se o třetí muzikál tvůrčí skupiny Johannisthal (po filmech *DAS STACHELTIER - DER DIEB VON SAN MARENGO* a *NICTHS ALS SÜNDE*). Vzhledem k datu vzniku zprávy (leden 1966, tedy krátce po 11. plénu) je zde použito značně kostrbaté zdůvodnění vzniku filmu, jistě příznačné pro obavy z ideologických požadavků na filmovou tvorbu. Nejednalo se prý, na rozdíl od předchozích dvou snímků tvůrčí skupiny, o čistý muzikál, ale o hudební veselohru či o zábavní hudební film. Snímek údajně zamýšlel zesměšnit maloměšťácké chování a názory, jako jsou představy o námořnících, kteří „neví, co je to mít jen jednu lásku“. Takovýto obraz námořníků prý představuje vážný problém a stále se s ním potýká politické oddělení německého rejdařství, se kterým tvůrci scénář konzultovali. Zpráva se tedy snažila dodat „satirický“ náboj muzikálu s banální zápletkou (kapitán lodi se snaží ukončit milostné eskapády svého poddostojníka a syna v jedné osobě tím, že ho ožení) a s atraktivními exteriéry (natáčelo se v severoněmeckých turistických centrech /Warnemünde, Rostock, Wismar/ a v Leningradě – s cílem ukázat, že jsou tato místa „stejně krásná, jako Hamburk, Frísko nebo Rio“). Satira byla ostatně žánr, po kterém *HV-Film* po plénu volal. Zpráva obhajovala také ve filmu všudypřítomnou tematizaci sexu: „namísto dvojsmyslného, primitivního sexu západního ražení jsme se snažili využít zdravou erotiku.“ Tento snímek je v sledovaném kontextu žánrové produkce a produkčních praktik v polovině šedesátých let stejně příznačný jako *STRAŠNÁ ŽENA*, po které brzy následoval (premiéru měl v dubnu 1966) – používá totiž podobné žánrové a produkční praktiky a otevírá produkční cyklus, který pokračoval po 11. plénu. Režisér filmu *CESTA DO MANŽELSKÉ POSTELE* Joachim Hasler natočil o dva roky později divácký hit, muzikál *ŽHAVÉ LÉTO*, s popovou zpěvačkou Chris Doerkovou a jejím tehdejším přítelem Frankem Schöbelem – jejich vztah i narození dítěte mohli východoněmečtí fanoušci sledovat v tisku. Hasler o dalších pět let později navázal muzikálem se stejným obsazením ústřední dvojice: *NEŠVINDLUJ, MILÁČKU!*⁵⁹ Byl to nicméně právě film *CESTA DO MANŽELSKÉ POSTELE*, kde populární zpěvák Schöbel debutoval a DEFA si byla zřejmě už tehdy dobře vědoma jeho potenciálu zvýšit návštěvnost filmu, produkovat paralelní úspěšný produkt (film byl natáčen ve spolupráci s výrobcem gramofonových desek VEB Deutsche Schallplatten) a zahájit cyklus muzikálů – tvůrčí skupina Johannisthal si jej hned „zavázala k dalším úkolům“⁶⁰ a písničky z *ŽHAVÉHO*

⁵⁹ Srov. např. Andrea Rinke, *Eastside Stories*; Claudia Fellmer, *Stars in East German Cinema*, s. 166-175.

⁶⁰ Hodnotící interní zpráva o filmu *REISE INS EHEBETT* z 18. ledna 1966. BArch, fond DEFA – DR 117, sign. 33062.

LÉTA uvedla nahrávací společnost AMIGA na gramofonových deskách ještě před premiérou samotného filmu.⁶¹

Změny, které 11. plénum ÚV SED vyvolalo, neznamenalý tedy konec populárních žánrů – namísto toho fungovaly spíše jako urychlovač ve vývoji specifických idiomů westernu (v podobě východoněmecké „indiánky“) či muzikálů,⁶² takže utužení politického kurzu po 11. plénu vedlo ke zdánlivě paradoxní apropiaci západních žánrů.⁶³ Muzikál ŽHAVÉ LÉTO byl druhým nejnavštěvovanějším filmem v roce 1968, překonal jej ovšem snímek ZLATO V BLACK HILLS, tedy indiánka podle scénáře Güntera Karla. Karl při jedné příležitosti vysvětloval vznik indiánek (*Indianerfilme*), které podávaly marxistický obraz dějin, takto: „Mají reprezentovat nelidský, kapitalistický společenský řád v jeho plné brutalitě – to považujeme za náš úkol.“⁶⁴ Jenže první z indiánek, SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE Josefa Macha, měla premiéru v únoru 1966 a natáčela se ještě před útokem na kulturní sféru na 11. plénu – takže ani tento žánrový cyklus nevznikl jako nepřímý důsledek změny kulturní politiky. Při detailnějším pohledu na počátky obou produkčních cyklů studia DEFA, které byly mimořádně divácky úspěšné v 70. letech, zjistíme, že se formují v letech 1965-66 a že se na nich velkou měrou podíleli čeští tvůrci.

Podívejme se nejprve na výsledky návštěvnosti filmů studia DEFA v letech 1965 a 1966, které potvrzují, do jaké míry byla v tomto krátkém přechodném období divácká – a tedy i ekonomická – úspěšnost studia na filmech zahraničních režisérů závislá. V roce 1965 byly na prvních třech místech ještě snímky čistě „domácí“, v čele s životopisným filmem o Karlu Liebknechtovi DOKUD BUDU ŽIV (2 728 000 DIVÁKŮ), na čtvrtém až sedmém místě jsou ovšem VRAH NA DOVOLENÉ, OHNE PASS IN FREMDE BETTEN, NICHTS ALS SÜNDE a DIE ANTIKE MÜNZE. O rok později už obsadily první a třetí příčku filmy Josefa Macha SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE (4 870 000 diváků /sic!/) a ČERNÝ PANTER (927 000), druhý pak byl muzikál s „českou“ choreografií CESTA DO MANŽELSKÉ POSTELE (1 799 000).⁶⁵ Dva žánrové cykly, na jejichž rozjezdu se podíleli čeští tvůrci – muzikály s Frankem Schöbelem a indiánky – patřily v následujících letech k nejúspěšnějším snímkům. „Protikapitalistický“ boj Indiánů v čele s Gojko Mitićem obsadil první příčku v letech 1967 až 1969, 1971, 1973 až 1975. Haslerovy muzikály vidělo 1 971 000 (ŽHAVÉ LÉTO, čtvrté místo v roce 1968), resp. 1 270 000 diváků (NEŠVINDLUJ, MILÁČKU!, třetí v roce 1973).

První snímek v sérii 12 indiánek studia DEFA natočil Josef Mach, a přestože začal pracovat na scénáři další indiánky, všech následujících 11 filmů cyklu už točili němečtí režiséři. To podporuje Raundalenův argument, že řada režisérů DEFY neměla v první polovině 60. let zájem věnovat se natáčení zábavních žánrových filmů, zatímco po roce 1965 pro ně představovala žánrová produkce lákavou příležitost. Nedostatek zkušených režisérů, specializovaných na žánrovou tvorbu, přitom

⁶¹ Srov. Rinke, c.d., s. 83; Helmut Lienemann, Nachts in der Haifischbar... *Filmspiegel* 12, 1965, č. 19, s. 4-7.

⁶² Hudební film má ovšem v německé kinematografii dlouhou tradici – srov. např. Michael Wedel, *Der Deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914 – 1945*. Mnichov: Edition Text + Kritik 2007.

⁶³ Srov. k tomu Jon Raundalen, A Communist Takeover in the Dream Factory – Appropriation of Popular Genres by the East German Film Industry. *Slavonica* 11, č. 1, 2005, s. 69-86.

⁶⁴ Cit. in Raundalen, c.d., s. 78. K marxistickému konceptu indiánek studia DEFA a jejich kritice kolonialismu a rasismu srov. také Gerd Gemünden, Between Karl May and Karl Marx: The DEFA *Indianerfilme*. In Colin G. Calloway – Gerd Gemünden – Susanne Zantop (eds.), *Germans and Indians. Fantasies, Encounters, Projections*. Lincoln – London: University of Nebraska Press 2002, s. 243-256. K muzikálovému žánru pak srov. také Andrea Rinke, East Side Stories: Singing and Dancing for Socialism. *Film History* 18, 2006, č. 1, s. 73-87.

⁶⁵ Srov. Elizabeth Prommer, *Kinobesuch im Lebenslauf. Eine historische und medienbiographische Studie*. Konstanz: UVK Medien 1999, s. 346.

DEFA i stranický aparát vnímaly už před personálními a strukturními změnami, které po plénu následovaly.⁶⁶ Raundalen cituje zprávu vedoucího kulturního odboru ÚV SED Siegfrieda Wagnera z ledna 1964, podle které zahájilo nové vedení DEFY boj proti odporu některých režisérů k zábavním žánrům. Takovýto postoj byl označen za „intelektuální estétství“ (*intellektuelle Geschmäcklerei*) ze strany snobských režisérů, kteří si neuvědomují význam filmů s masovou působností (*Massenwirksamkeit*).⁶⁷ Plastičtější obraz toho, jaký význam připisoval *HV-Film* žánrové produkci a jaká byla situace v personálním zázemí DEFY, podává hodnocení tematického plánu DEFY, provedené oddělením filmové produkce při *HV-Film* v říjnu 1965, tedy krátce před 11. plénem. Studio prý sice disponuje velkým množstvím látek týkajících se boje proti fašismu, ale v oblasti zábavních, muzikálových a dobrodružných filmů je situace velmi špatná. Skutečnost, že pro rok 1966 se pro žánrové filmy počítá téměř výhradně se zahraničními režiséry, je hodnocena jednoznačně negativně. Koprodukce, jakkoli prospěšné při získávání prestiže studia v zahraničí, nemají sloužit jako záminka k odkládání výchovy vlastních kádrů v oblasti zábavních filmů a muzikálů.⁶⁸ Vedle ostře vnímané krize tvůrčího zázemí žánrové produkce se zde opět potvrzuje, jak prominentní pozici zastával v plánech na divácky úspěšnou zábavní tvorbu právě muzikál. Téměř ve stejnou dobu, kdy vznikla tato zpráva, 14. října 1965, měl premiéru barevný širokoúhlý muzikál na motivy Shakespearova *Večera tříkrálového* NICHTS ALS SÜNDE, navazující na divadelní muzikálovou adaptaci – režisérem divadelní i filmové verze byl ovšem Čech Hanuš Burger.

Přechod od komedií, muzikálů, indiánek, kriminálních a dobrodružných filmů, natočených v koprodukci nebo za pomoci „pronajatých“ tvůrců, k čistě domácím žánrovým cyklům DEFY v 70. letech nebyl zřejmě plynulý. V návrhu kulturně-politické koncepce pro práci studia DEFA z června 1966 je vyzván socialistický realismus, film má sloužit jako zbraň v třídním boji a úkolem zábavních žánrů je zesměšňovat s pomocí satiry subjektivismus, samolibost či maloměšťáctví.⁶⁹ Kontrolní aparát, dohlížející na dodržování kulturně-politické linie filmové tvorby (tedy v první řadě *HV-Film*), zaujal zřejmě velmi brzy pragmatičtější postoj, což potvrzuje i vzpomínka bývalého vedoucího dramaturga studia DEFA Klause Wischnewského – funkcionáři po 11. plénu pobízeli mladé režiséry, aby používali častěji a efektivněji filmové konvence a natáčeli sekvely k úspěšným žánrovým snímkům.⁷⁰ Jako konkrétní příklad může sloužit postoj *HV-film* k návrhu realizace další indiánky, tentokrát založené na historické postavě indiánského náčelníka Tekumseha. Navržená koncepce se jevila jako „ideologicky pochybná“, přičemž námitky byly v zásadě stejné, jako proti tvorbě Karla Maye (která se nestala předlohou pro žádnou z indiánek DEFY). Problematické bylo jednak to, že Tekumseha dávali mládeži za vzor nacisté, jednak „zpátečnické“, antimoderní hodnoty, které tato postava měla reprezentovat: „Tekumseh stojí proti společenskému pokroku a nemůže tedy být hrdinou, se kterým je možné se identifikovat“.⁷¹ Podobný problém pochopitelně vyvstával před všemi indiánkami studia DEFA – boj Indiánů o zachování původního způsobu života nabýval nutně v kontextu vize industrializované a modernizované socialistické společnosti reakčních rysů. Scénáře

⁶⁶ Ve svých funkcích skončili např. ministr kultury Hans Bentzien, vedoucí *HV-Film* Günter Witt nebo vedoucí studia DEFA Jochen Mückenberger.

⁶⁷ Srov. Raundalen, *c.d.*, s. 72-73.

⁶⁸ Stanovisko k tematickému plánu studia DEFA pro rok 1966, *Abteilung Filmproduktion*, Berlín, 29. října 1965. BArch, fond Ministerium für Kultur – *HV-Film*, DR 1, sign. 4935.

⁶⁹ BArch, tamtéž.

⁷⁰ Klaus Wischnewski, *Träumer und gewöhnliche Leute. 1966 bis 1979*. In: Ralf Schenk (ed.), *c.d.*, s. 213.

⁷¹ Stanovisko k tematickému plánu produkce studia DEFA pro rok 1968 ze dne 31. srpna 1967 BArch, fond Ministerium für Kultur – *HV-Film*, DR 1, sign. 11596.

k téměř všem ostatním snímkům série (s výjimkou STATEČNÉHO OSCEOLY z roku 1971) ovšem nebyly vázány konkrétními historickými daty, pouze do jisté míry navazovaly na historicko-antropologický přístup některých východoněmeckých autorů knih o životě Indiánů. Indiánské společenství, jak bylo v těchto filmech prezentováno, mělo odpovídat stádiu primitivního komunismu v marxistickém konceptu společenského vývoje.⁷² TEKUMSEH byl vyloučen z produkčního plánu s tím, že pokud studio samo od práce na látce neodstoupí (sic), bude nutné vyžádat si znalecké posudky, zda je Tekumseh z historického hlediska výchovně přijatelný hrdina. Navzdory tomuto beznadějně znějícímu hodnocení snímek o čtyři roky později vznikl a stal se s 1 936 000 diváky druhým nejnavštěvovanějším filmem roku.

Závěr

Prostřednictvím dnes prakticky zapomenutého a v době svého vzniku průměrně úspěšného koprodukčního snímku STRAŠNÁ ŽENA jsme mohli dobře sledovat jak postoj filmového průmyslu a oficiální kulturní politiky k žánrové produkci v Československu i NDR, tak i specifika, výhody a problémy, které přinášela koprodukční spolupráce mezi dvěma relativně kompatibilními milieui filmového průmyslu. Víceméně rutinní koprodukční spolupráce na filmu z tvůrčího hlediska převážně českém vyvolávala rozdílné postoje jak u kritiky, tak u filmového průmyslu a dohlížecích stranických orgánů, což zviditelňuje odlišnou tradici, normy, i rozdílný způsob konstruování filmového publika a jeho očekávání. Příklad STRAŠNÉ ŽENY také poskytuje obraz toho, jaké konkrétní spory mezi zahraničními studii v rámci východního bloku mohly nastat a jak byly řešeny: vzhledem k tomu, že nešlo ani o ideologicky citlivý film, ani o ambiciózní „auteurské“ dílo (jak tomu bylo např. u ŠKOLY OTCŮ, resp. HOŘÍ, MÁ PANENKO), přistupovala obě studia k filmu a jeho „identitě“ velmi pragmaticky: partneři se poměrně snadno dohodli na vzniku dvou výrazně odlišných verzí.

Výzkum produkce a propagace tohoto snímku také ukazuje, jaký význam přisuzoval filmový průmysl žánrové produkci v období, které bylo v obou zemích značně specifické: v Československu se rozbíhala tvůrčí aktivita generace nové vlny, v NDR vrcholilo období relativní tvůrčí svobody. Zatímco na Barrandově pokračovala žánrová produkce v poměrně širokém záběru paralelně s umělecky ambiciózními projekty díky jádru tvůrců specializujících se na zábavní filmy, v NDR tato produkční linie nakrátko téměř ustala. V případě Barrandova byl snímek STRAŠNÁ ŽENA součástí krátce předtím zahájeného cyklu hudebních, revuálních či muzikálových filmů. Na straně DEFY to byl na první pohled poměrně cizorodý projekt, který ani přímo nenavazoval na předchozí muzikály studia, ani esteticky nepředjímal divácký hit ŽHAVÉ LÉTO, natočený o tři roky později. Pro přechodné „transformační“ roky 1965-66 je ovšem mimořádně příznačný, propojuje se v něm totiž hned několik významných tendencí těchto let, z nichž některé vzápětí pominuly, ale jiné ovlivnily přinejmenším celou následující dekádu žánrové produkce DEFY.

První z těchto tendencí je krátká a proporcčně zcela mimořádná vlna „internacionalizace“ filmové tvorby východoněmeckého studia formou koprodukcí i angažování jednotlivých tvůrců, a to především z Československa. DEFA se tak snažila řešit momentální krizi vlastního tvůrčího potenciálu v oblasti žánrových filmů, ale také získat zkušenosti a iniciovat rozjezd žánrových cyklů, které by mohly pokračovat v čistě „domácím“ modelu. Současně je patrné, že i přes ekonomické a distribuční

⁷² Srov. Raundalen, *c.d.*, s. 78-80; Ivanova, *c.d.*, s. 117-120.

výhody, které přinášely koprodukce, dávala v tomto případě DEFA přednost praxi „pronájmu“ tvůrčích pracovníků, kteří přinesli určité know-how a současně se museli přizpůsobit praktikám hostitelského studia.

Dalším trendem, ke kterému STRAŠNÁ ŽENA evidentně přispěla, byla už zmíněná snaha o rozjezd muzikálové produkce, i když v tomto případě byla Blažkova koncepce revuálního filmu výrazně odlišná od muzikálů DEFY v 60. a 70. letech a důležitější roli zde sehrál snímek CESTA DO MANŽELSKÉ POSTELE, na kterém se podílel choreograf Josef Koníček.

Třetí praxí, na které se STRAŠNÁ ŽENA podílela v obou zemích, byl „intermediální“ přenos hvězdy známé z jiné oblasti – populární hudby či sportu – do filmu. Tento trend byl jistě iniciován proměnou mediálního prostředí po rozšíření televize v obou zemích, Polákův a Blažkův snímek ovšem umožnil sledovat jeho konkrétní využití v produkci a propagaci a především srovnat jeho odlišnou funkci v odlišném kulturním a politickém kontextu.

Tato studie vznikla díky podpoře Grantové agentury České republiky (grantový projekt registrován pod číslem P409/11/0586) a Alexander von Humboldt-Stiftung.

Mgr. Pavel Skopal, Ph.D. (1972)

Odborný asistent na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně, momentálně působí na Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ v Postupimi, kde realizuje výzkumný projekt podpořený Humboldtovou nadací. Věnuje se dějinám filmové distribuce, uvádění a recepce, orální historii, vztahu kulturní politiky a kinematografie v Československu a NDR a dějinám filmových koprodukcí v těchto zemích.

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Arne Nováka 1, Brno 602 00; skopal@phil.muni.cz)

Citované filmy:

8 ½ (Federico Fellini, 1963),

Akce Kalimantan (Vladimír Sís, 1962),

Alibi na vodě (Vladimír Čech, 1965),

Die antike Münze (Vladimír Jančev, 1965),

Až přijde kocour (Vojtěch Jasný, 1963),

Bílá paní (Zdeněk Podskalský, 1965),
Bláznova kronika (Karel Zeman, 1964),
Bylo nás deset (Antonín Kachlík, 1963),
Černé šelmy (Der Schwarze Panther; Josef Mach, 1966),
Dáma na kolejích (Ladislav Rychman, 1966),
Démanty noci (Jan Němec, 1964),
Denk bloß nicht, ich heule (Frank Vogel, 1965),
Děvče s kytarou (Děvuška s gitaroj; Alexandr Fajncimmer, 1958),
Dokud budu živ (Solange Leben in mir ist; Günter Reisch, 1965),
Dva z onoho světa (Miloš Makovec, 1962),
Dýmky (Vojtěch Jasný, 1966),
For Eyes Only – Přísně tajné (For eyes only; Janos Veiczi, 1963),
Geliebte weisse Maus (Gottfried Kolditz, 1964),
Hände hoch – oder ich schieße (Hans-Joachim Kasprzik, 1966),
Hoří má panenka (Miloš Forman, 1967),
Jáchyme, hoď ho do stroje (Oldřich Lipský, 1974),
Jak utopit doktora Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách (Václav Vorlíček, 1975),
Das Kaninchen bin ich (Kurt Maetzig, 1965),
Karbid und Sauerampfer (Frank Beyer, 1963),
Kdyby tisíc klarinetů (Ján Roháč – Vladimír Svitáček, 1964),
Komedie s Klikou (Václav Krška, 1964),
Komik v záloze (Der Resereheld; Wolfgang Luderer, 1964),
Labakan (Václav Krška, 1956),
Lásky jedné plavovlásky (Miloš Forman, 1965),
Legenda o lásce (Václav Krška, 1956),
Limonádový Joe aneb Koňská opera (Oldřich Lipský, 1964),
Lov na mamuta (Oldřich Daněk, 1964),

Das Mädchen auf dem Brett (Kurt Maetzig, 1967),
Májová bowle (Maibowle; Günter Reisch, 1959),
Májové hvězdy (Majskije zvjozdy; Stanislav Rostockij, 1959),
Marečku, podejte mi pero! (Oldřich Lipský, 1976),
Meine Frau macht Musik (Hans Heinrich, 1958),
Mlčící hvězda (Der Schweigende Stern; Kurt Maetzig, 1959),
Mlha v přístavu (Nebel; 1963, Joachim Hasler),
Nešvindluj, miláčku! (Nicht schummeln, Liebling; 1972, Joachim Hasler),
Neumlčený zločin (Chronik eines Mordes; Joachim Hasler, 1964),
Nichts als Sünde (Hanus Burger, 1965),
Obchod na korze (Ján Kadár – Elmar Klos, 1965),
Ohne Pass in fremden Betten (Vladimír Brebera, 1965),
Statečný Osceola (Osceola; Konrad Petzold, 1971),
Ovoce stromů rajských jíme (Věra Chytilová, 1969),
Poklad na Stříbrném jezeře (Der Schatz im Silbersee; Harald Reinl, 1962),
Praha nultá hodina (Koffer mit Dynamit; Miloš Makovec, 1962),
Přátelé na moři (Potěrjannaja fotografija; Lev Kulidžanov, 1959),
Puščík jede do Prahy (Puščik jedět v Pragu; Lev Golub, 1965),
Cesta do manželské postele (Reise ins Ehebett Joachim Hasler, 1966),
Reserviert für den Tod (1963, Heinz Thiel),
Revue o půlnoci (Revue um Mitternacht; 1962, Gottfried Kolditz)
Ročník 21 (Jahrgang 21; Václav Gajer, 1957),
Sedm statečných (The Magnificent Seven; John Sturges, 1960),
Silvestrovský punč (Silvesterpunsch; Günter Reisch, 1960),
Sladký život (La dolce vita; Federico Fellini, 1960),
Souhvězdí Panny (Zbyněk Brynych, 1965),
Das Stacheltier - der Dieb von San Marengo (Günter Reisch, 1963),

Starci na chmelu (Ladislav Rychman, 1964),
Strašná žena (Eine schreckliche Frau; Jindřich Polák, 1965),
Synové Velké medvědice (Die Söhne der großen Bäarin; Josef Mach, 1965),
Tekumseh (Tecumseh; Hans Kratzert, 1972),
Těch několik dnů... (A quelques jours près...; Yves Ciampi, 1968),
Tělo Diany (Le Corps de Diane; Jean-Louis Richard, 1969),
Tlupa holohlavých (Die Glatzkopfbande; 1962, Richard Groschopp),
Touha zvaná Anada (Ján Kadár – Elmar Klos, 1969),
Tři mušketýři (Les trois mousquetaires; Bernard Borderie, 1961),
Třicet jedna ve stínu (Jiří Weiss, 1965),
Uprchlík (Die Igelfreundschaft; Herrmann Zschoche, 1961),
V 6 ráno na letišti (Čeněk Duba, 1958),
V pravé poledne (High Noon; Fred Zinnemann, 1952),
Věčně zpívají lesy (Und ewig singen die Wälder; Paul May, 1959),
Velká cesta (Bolšaja doroga; Jurij Ozerov, 1962),
Vrah na dovolené (Ubica na odsustvu/Mörder auf Urlaub; Boško Bošković, 1965),
West Side Story (Jerome Robbins – Robert Wise, 1961),
Za mnou, holoto! (Mir nach, Canaillen!; Ralf Kirsten, 1964),
Zlato v Black Hills (Spur des Falken; 1968, Gottfried Kolditz),
Zločin v dívčí škole (Ivo Novák – Ladislav Rychman – Jiří Menzel, 1965),
Žhavé léto (Heisser Sommer; 1968, Joachim Hasler)

SUMMARY

On the thin ice of co-productions

A comparative study of the generic production in the Barrandov and DEFA studios in mid 1960s – the case of the movie STRAŠNÁ ŽENA (1965)

Prostřednictvím v době svého vzniku jen průměrně úspěšného koprodukčního snímku STRAŠNÁ ŽENA analyzuje tato studie postoj filmového průmyslu a oficiální kulturní politiky k žánrové produkci v Československu i NDR a také specifika, výhody a problémy, které přinášela koprodukční spolupráce mezi dvěma relativně kompatibilními milieu filmového průmyslu. Víceméně rutinní koprodukční spolupráce na filmu z tvůrčího hlediska převážně českém vyvolávala rozdílné postoje jak u kritiky, tak u filmového průmyslu a dohlížecích stranických orgánů, což zviditelňuje odlišnou tradici, normy, i rozdílný způsob konstruování filmového publika a jeho očekávání. Příklad STRAŠNÉ ŽENY také poskytuje obraz toho, jaké konkrétní spory mezi zahraničními studii v rámci východního bloku mohly nastat a jak byly řešené: vzhledem k tomu, že nešlo ani o ideologicky citlivý film, ani o ambiciózní „auteurské“ dílo, přistupovala obě studia k filmu a jeho „identitě“ velmi pragmaticky: partneři se poměrně snadno dohodli na vzniku dvou výrazně odlišných verzí.

Výzkum produkce a propagace tohoto snímku také ukazuje, jaký význam přisuzoval filmový průmysl žánrové produkci v období, které bylo v obou zemích značně specifické: v Československu se rozbíhala tvůrčí aktivita generace nové vlny, v NDR vrcholilo období relativní tvůrčí svobody. Zatímco na Barrandově pokračovala žánrová produkce v poměrně širokém záběru paralelně s umělecky ambiciózními projekty díky jádru tvůrců specializujících se na zábavní filmy, v NDR tato produkční linie nakrátko téměř ustala. V případě Barrandova byl snímek STRAŠNÁ ŽENA součástí krátce předtím zahájeného cyklu hudebních, revuálních či muzikálových filmů. Na straně DEFY to byl na první pohled poměrně cizorodý projekt, který ani přímo nenavazoval na předchozí muzikály studia, ani esteticky nepředjímal divácký hit ŽHAVÉ LÉTO, natočený o tři roky později. Pro přechodné „transformační“ roky 1965-66 je ovšem mimořádně příznačný, propojuje se v něm totiž hned několik významných tendencí těchto let, z nichž některé vzápětí pominuly, ale jiné ovlivnily přinejmenším celou následující dekádu žánrové produkce DEFY.

První z těchto tendencí je krátká a proporčně zcela mimořádná vlna „internacionalizace“ filmové tvorby východoněmeckého studia formou koprodukcí i angažování jednotlivých tvůrců, a to především z Československa. DEFA se tak snažila řešit momentální krizi vlastního tvůrčího potenciálu v oblasti žánrových filmů, ale také získat zkušenosti a iniciovat rozjezd žánrových cyklů, které by mohly pokračovat v čistě „domácím“ modelu. Současně je patrné, že i přes ekonomické a distribuční výhody, které přinášely koprodukce, dávala v tomto případě DEFA přednost praxi „pronájmu“ tvůrčích pracovníků, kteří přinesli určité know-how a současně se museli přizpůsobit praktikám hostitelského studia.

Dalším trendem, ke kterému STRAŠNÁ ŽENA evidentně přispěla, byla už zmíněná snaha o rozjezd muzikálové produkce, i když v tomto případě byla Blažkova koncepce revuálního filmu výrazně odlišná od muzikálů DEFY v 60. a 70. letech a důležitější roli zde sehrál snímek REISE INS EHEBETT, na kterém se podílel choreograf Josef Koníček.

Třetí praxí, na které se STRAŠNÁ ŽENA podílela v obou zemích, byl „intermediální“ přenos hvězdy známé z jiné oblasti – populární hudby či sportu – do filmu. Tento trend byl jistě iniciován proměnou mediálního prostředí po rozšíření televize v obou zemích, Polákův a Blažkův snímek ovšem umožnil sledovat jeho konkrétní využití v produkci a propagaci a především srovnat jeho odlišnou funkci v odlišném kulturním a politickém kontextu.

