

Články k tématu

„JAK ŘEKL GRIFFITH,
POKROK NEZASTAVÍŠ ...“*Reflexe změn kinematografických technologií českými promítači*

Karel Čada – Jan Hanzlík

Cílem následujícího textu bude popsat proměnu promítacích technologiích, k níž došlo v českém kinosektoru v posledních letech v souvislosti s nástupem multikin. Nejde nám však ani tak o technologie samotné, jako spíše o to, jak tuto proměnu vnímají uživatelé promítacích přístrojů, jak ovlivňuje jejich pracovní podmínky a jak tyto změny prezentují ve svých profesních biografích. Inspirací pro studii se stalo setkání s filmařem a promítačem Petrem Láškem na jaře roku 2007, při němž do značné míry vykrystalizovala i témata pro následný výzkum.¹⁾

V obecnější rovině se zaměříme na vztahy mezi kinem jako specifickým typem pracoviště na jedné straně a na procesy racionalizace a globalizace v rámci postindustriální pozdně kapitalistické společnosti na straně druhé.

Teoretický rámec

Robert Allen připomněl v návaznosti na práce Iana Jarvieho čtyři otázky, které si klade sociologie filmu: *Kdo točí filmy a proč? Kdo se na filmy dívá a proč? Co filmy nabízejí a proč? Jak a kým jsou filmy hodnoceny a proč?*²⁾ K těmto otázkám sám přidává pátou: *Jaký je vztah mezi kinematografií jako společenskou institucí a dalšími společenskými institucemi?*³⁾ A právě k poslednímu jmenovanému tematickému okruhu se vztahuje tento článek.

V tomto směru se pokoušíme o takovou sociologii, kterou definuje Zdeněk Konopásek na stránkách knihy *Estetika sociálního státu*. Sociologie podle něj neusiluje o vzájemné porozumění mezi lidmi či univerzální racionalitu systému, ale o *vzájemné porozu-*

1) Za zprostředkování kontaktu a podněty pro tuto studii bychom rádi poděkovali Mgr. MgA. Tereze Dvořákové. Za velkou ochotu, pomoc a čas strávený při rozhovorech děkujeme všem respondentům.

2) Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History, Theory and Practice*. New York : Alfred A. Knopf 1985, s. 154.

3) Tamtéž, s. 170.

*mění mezi lidmi a jejich institucemi.*⁴⁾ Instituce, jak píše Konopásek na jiném místě citované práce, totiž předepisují a sankcionují jednání, ale také nenápadně usměrňují způsob, jak uvažujeme a jak se orientujeme ve světě. Na druhé straně tyto instituce také svým chováním udržujeme. Jak tvrdí britský sociolog Anthony Giddens, „strukturalní součásti sociálních systémů [tedy instituce – pozn. autorů] jsou jak médii, tak výstupem sociálního jednání, které rekurzivně organizují“.⁵⁾ Strukturací pak Giddens označuje proces, jímž jednající reprodukuji systém svou činností. Jedním z klíčů pro pochopení tohoto duálního stavu může být vyprávění. V něm totiž vypravující nastoluje určité napětí mezi pravidly institucí (mezi které patří i technologie a pravidla jejich používání) a lidským jednáním. V naší studii jsme sledovali, jak tento proces vnímají promítači.

V kontextu současných filmových studií se zaměstnanci kin neobjevují jako výzkumný objekt poprvé. Ina Rae Harková se kupříkladu zaměřila na jejich role z psychoanalyticko-genderové perspektivy.⁶⁾ Konkrétně filmoví promítači se často objevují ve studiích o raném filmu, kdy zastávali současně roli komentátora. Při prvních kinematografických představeních byla totiž jejich role dominantní: podle Toma Gunninga komentovali promítaný film, poutali pozornost publika k samotnému aparátu, a zdůrazňovali tak současně iluzivní i performativní rozměr nové atrakce.⁷⁾ Zhruba mezi lety 1905 a 1906 se však začala masověji šířit stálá kina,⁸⁾ která putovní kinematografy do roku 1910⁹⁾ vytlačila a promítače umístila do oddělené promítací kabiny situované v zadní části sálu. Jakkoliv byli tito pracovníci prostorově od sálu odděleni a jejich aktivity v průběhu představení zmizely z centra pozornosti diváků, je zřejmé, že filmové představení je bez nich i nadále nemyslitelné. Postupem času však sledujeme oslabování role promítače, kdy stále větší podíl jejich řemesla přebírají moderní technologie. Tyto změny tak logicky korespondují s obecnými změnami celé pracovní sféry.

Vycházíme z periodizace brněnského sociologa Petra Mareše, který hovoří o třech podobách moderní práce: práce emancipující, práce nepovznášející a práce mizející.¹⁰⁾ V rané modernitě měla práce výrazný emancipační rozměr. „Placená práce se proto stala v industriální společnosti též základem sebevědomí jedinců a jejich sociálních zkušeností. Osou, kolem níž soustřeďují a fixují jejich osobní i sociální identity a životní projekty.“¹¹⁾ Mareš v tomto případě odkazuje na práce klasického ekonoma Adama

4) Viz Zdeněk K o n o p á s e k, *Estetika sociálního státu*. Praha : GplusG 1998, s. 15.

5) Anthony G i d d e n s, *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Stucturation*. Berkeley : University of California Press 1984, s. 25.

6) Viz Ina Rae H a r k, *The “Theater Man” and “The Girl in the Box Office”*. In: T á ž (ed.), *Exhibition, the Film Reader*. London – New York : Routledge 2002, s. 143–153.

7) Viz Tom G u n n i n g, *Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák*. In: Petr S z c z e p a n i k (ed.), *Nová filmová historie*. Praha : Herrmann a synové 2004, s. 149–166.

8) Douglas G o m e r y, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. Madison : University of Wisconsin Press 1992, s. 18; Kristin T h o m p s o n – David B o r d w e l l, *Film History. An Introduction*. New York : McGraw-Hill 1994, s. 27.

9) K. T h o m p s o n – D. B o r d w e l l, c. d., s. 28.

10) Petr M a r e š, *Od práce emancipující k práci mizející*. *Sociologický časopis* 40, 2004, č. 1–2, s. 37–48.

11) Tamtéž, s. 37.

Smithe, který byl přesvědčen, že placená práce se stala mocným nástrojem emancipace chudých. Práce se tak měla stát zdrojem bohatství, prostředkem eliminace chudoby i zdrojem identity pracujících.

Základ druhému, k Smithovu pohledu do jisté míry kontradiktornímu, proudu pak položil Karl Marx, který již nepojímá práci jako cestu k emancipaci, ale cestu k zotročení a odcizení.¹²⁾ Marx odlišuje čtyři základní typy odcizení: od výsledku práce, od práce samotné, od svých kolegů a vlastního lidského potenciálu. Odcizená, nepovznářející a dehumanizovaná práce se stává synonymem pro vrcholnou industrializaci, spojenou s výrobními pásy a hierarchizovaným funkčním dohledem. Taková podoba práce se pak projevuje v klasických formách pásové výroby vrcholného industrialismu (například automobilka Ford či v českých podmínkách pak Baťovy závody). Foucault tuto formu práce řadí mezi významné disciplinační praktiky společnosti. Tělo stojící u montážního pásu se stalo strojem. „Jednotlivé tělo se stává prvkem, který lze umístit, přesouvat a členit v souvislosti s druhými.“¹³⁾ Charakter této práce se mění s postupným technologickým pokrokem, který zapříčinil pokles počtu pracovníků ve výrobě a nárůst pracovníků v sektoru služeb.¹⁴⁾

V současné době se podle Mareše nacházíme v etapě práce mizející. Zaměstnání již není břemenem, ale privilegiem. Práce již není řešením sociálních konfliktů, ale jejich součástí. Někteří teoretici tak hovoří dokonce o konci práce.¹⁵⁾ Symptomem éry mizející práce není pouze rostoucí nezaměstnanost, provází ji i další dvě méně viditelné změny: snižuje se objem nezbytně nutné práce a práce již nepředpokládá bezprostřední kontakt pracujícího s materiálem.¹⁶⁾ Postupně se vytrácí i propojení pracovní a osobní identity:

Práce, zbavená eschatologických dekorací a odtržená od svých metafyzických kořenů, ztratila ústřední význam, který jí byl přisouzen ve světě hodnot, jež dominovaly epoše pevné modernosti a těžkého kapitalismu. Práce už nemůže nabídnout bezpečnou osu, kolem níž se lze otáčet a odvozovat od ní definice sebe sama, svou identitu a svůj životní plán. A nelze ji považovat ani za etický základ společnosti, ani za etickou osu individuálního života.¹⁷⁾

V současné době tedy práce není jistou osou života: ekonomický rozvoj není podmíněn plnou zaměstnaností, roste počet nezaměstnatelných a rozvíjí se flexibilní formy práce (práce z domova, na poloviční úvazek či nárazová práce v zahraničí).

Naši respondenti patří, řečeno s Baumanem, mezi ostrovy těžkého kapitalismu či stavovské předindustriální cti v moři tekuté modernity. Promítací řemeslo je pro ně osou jejich osobních identit. Práce je pro ně také zdrojem jejich hrdosti. Jak dále ukážeme,

12) Karl M a r x, *Ekonomicko-filozofické spisy z roku 1844*. Praha : Svoboda 1978.

13) Michel F o u c a u l t, *Dohlížet a trestat*. Praha : Dauphin 2000, s. 237.

14) Blíže viz Daniel B e l l, *Kulturní rozpory kapitalismu*. Praha : Slon 1999; Ralf D a h r e n d o r f, *Moderný sociální konflikt*. Bratislava : Archa 1991.

15) Jeremy R i f k i n, *The End of Work: The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era*. New York : G. P. Putnam's Sons 1995.

16) Miloslav P e t r u s e k, *Společnosti pozdní doby*. Praha : Slon 2006, s. 393–394.

17) Zygmunt B a u m a n, *Tekutá modernita*. Praha : Mladá fronta 1992, s. 223

svou práci v jednosálových kinech vnímají v emancipačním smyslu. V protikladu k ní pak konstruují promítání v multikinech, které popisují převážně v termínech automatizované a nepovznášející práce.

Výběr respondentů a metodologie

Ve svém zájmu o pracovníky kin navazujeme na myšlenky předestřené Pavlem Skopalem v jeho úvodu k nedávno publikovanému rozhovoru s promítačem Františkem Pevným, pořízeným před lety rozhlasem. Rozhovor podle Skopala

obsahuje pochopitelně řadu nepřesností, které jsou charakteristické pro orální prameny a jsou důsledkem vědomé i nevědomé selektivnosti narátorova vyprávění. Na druhou stranu ovšem ukazuje, v čem spočívá nezastupitelnost orální historie: přináší nejen fakta (často cenná a nezjistitelná z písemných pramenů), ale také drobné detaily, které propadají rejstříkem dobových úředních záznamů a publicistické reflexe – a především vsazují sledovaný jev do sítě sociálních vazeb, které se tak ukazují z jedinečné perspektivy jednotlivce a jeho prožitku každodennosti.¹⁸⁾

Na rozdíl od metody orální historie, jak ji popisuje Skopal, pro níž zmíněné nepřesnosti představují problematický prvek hodný přezkoumání, nás konkrétní historická fakta primárně nezajímala. Šlo nám spíše o prozkoumání interpretačních praktik promítačů ve vztahu k měnícím se technologiím, jinými slovy o to, jaký význam přiřkládají těmto proměnám v kontextu svých životních, a zejména profesních, zkušeností.

Vedli jsme celkem pět hloubkových polostrukturovaných rozhovorů s promítači¹⁹⁾ o průměrné délce jedné hodiny, které jsme s vědomím respondentů nahrávali a současně si dělali poznámky. Jednalo se o promítače ve věkovém rozpětí od 33 do 63 let, kteří působili či působí v pražských jednosálových kinech (někteří z nich se vedle promítání věnovali či věnují i jiným pracovním aktivitám). Většinou měli rovněž možnost seznámit se s promítací technologií v multikinech, a to buď na základě dočasné osobní zkušenosti či prostřednictvím vyprávění svých kolegů. Jeden z respondentů promítá dlouhodobě současně v tradičních jednosálových kinech i v multikině. S jedním respondentem jsem se sešli opakovaně, rozhovor s ním také délkou výrazně přesáhl průměr. Rozhodli jsme se proto vzhledem k charakteru textu použít ho při psaní jako výchozí narativ – kostru naší analýzy. Ostatní respondenty citujeme zejména v těch případech, kdy výstižněji charakterizují určitý jev či ho jinak interpretují.

Respondenty jsme získávali metodou sněhové koule, což ovlivnilo i podobu vyprávění, která jsme analyzovali. Všichni měli totiž k promítání v multikinech spíše nebo zcela negativní vztah. V tomto ohledu jsme stáli před volbou, zda se smířit s omezeným

18) Pavel Skopal, Rozhlasový rozhovor s brněnským promítačem Františkem Pevným. In: Týž (ed.), *Kinematografie a město*. Brno : Masarykova univerzita 2005, s. 229–233, cit. s. 229–230.

19) V celém textu užíváme pro zjednodušení výhradně termínu „promítači“, a to z toho důvodu, že náš vzorek respondentů zahrnoval výhradně muže. Jsme si však vědomi (a rozhovory tento fakt potvrdily), že se v oboru uplatňují též ženy, byť samotnými respondenty byla tato profese prezentována jako dominantně mužská. Ženy-promítačky jsou vnímány svými mužskými kolegy jako určitý „deviantní“ případ.

charakterem vzorku, nebo zda vyhledávat „deviantní“²⁰⁾ případy – tj. promítače, kteří by preferovali promítání v multikinech. I když jsme žádali o poskytnutí kontaktů na takové promítače, kteří by raději promítali v multikinech, byli jsme od rozhovorů s nimi přímo zrazováni. Promítači preferující jednosálová kina se totiž mezi sebou znají, stýkají se, utvářejí do značné míry komunitu se společnými názory a zájmem o svou profesi. Spojuje je jednak silný vztah k filmu a kinematografické technice, jednak zkušenost absolvování promítacího kurzu, kterou promítači působící výhradně v multikinech nemají (multikina si své promítače zaškolují sama, protože pracovní náplň profese stejně jako používané přístroje jsou do značné míry odlišné, doklad na promítání nepotřebují). Naši respondenti odlišují dvě profesní skupiny, přičemž tu druhou, „multikinovou“, charakterizují vysokou mírou profesní fluktuace a nižší mírou sociální soudržnosti. Z těchto důvodů jsme se rozhodli respektovat vzorek tak, jak se samovolně definoval metodou sněhové koule, s vědomím, že soustředíme svou pozornost pouze na jednu skupinu promítačů a jinou zcela opomíjíme.

Vedení rozhovorů a přístup k jejich analýze vycházel z konstruktivistických pozic. To znamená, že popisy respondentů nechápeme jednoduše jako reprezentace reálného světa, ale jako „aktivně utvářené významy“.²¹⁾ Předpokládáme, že

význam není jen získán vhodnými otázkami, ani jednoduše zprostředkovan odpověďmi respondenta; je aktivně sestaven v rámci komunikace během setkání při rozhovoru. Respondenti nejsou skladištěm vědění – pokladnicemi informací, které takřkajíc čekají na objevení –, nýbrž spíše konstruktéry vědění ve spolupráci s tazateli. Účast na rozhovoru zahrnuje práci s utvářením významů.²²⁾

V tomto smyslu se domníváme, že respondenti nesdělují pasivně objektivní fakta, ale své zkušenosti aktivně interpretují v reakci na dotazy, vybírají z možných potenciálně kontradiktorických vysvětlení, zdůrazňují některé aspekty na úkor jiných, snaží se své zkušenosti srozumitelně přiblížit s ohledem na osobu tazatele apod. Nelze se domnívat, že v těchto odpovědích odhalujeme nějaké hlubinné struktury v osobnostech našich respondentů. Vyprávějí pouze své životy tak, aby naplnili očekávání tazatelů, zmiňují pouze momenty svých životů, které považují z hlediska zájmu výzkumníků za relevantní. V centru analýzy by tedy neměl být pouze předmět vyprávění, ale zejména jeho způsob. Na obecné rovině charakter odpovědí zřetelně ovlivnil už ten fakt, že jsme o rozhovory projevíli zájem a zpracovávali je pro filmový časopis. V tomto smyslu nás respondenti vnímali jako někoho, s kým je možné přinejmenším částečně sdílet nadšení pro film a filmovou techniku. Toto nadšení na nás v některých případech současně aktivně přenášeli jednak prezentací vzorků různých formátů filmového materiálu, jednak exkurzemi do promítacích kabin s názornou demonstrací fungování promítacích přístrojů. Díky tomu jsme si mohli učinit lepší představu o pracovních podmínkách promítačů a o úkonech spojených s touto profesí formou nezúčastněného pozorování.

20) David S i l v e r m a n, *Ako robíť kvalitatívny výskum*. Ikar : Bratislava 2005, s. 120.

21) D. S i l v e r m a n, *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. London – Thousand Oaks – New Delhi : Sage 2001 (2. vyd.), s. 95.

22) James A. H o l s t e i n – Jaber F. G u b r i u m, *Active Interviewing*. In: Darin W e i n b e r g (ed.), *Qualitative Research Methods*. Malden, MA – Oxford : Blackwell 2002, s. 112–132, cit s. 113.

Rozhovory jsme vedli vždy ve třech lidech (dva tazatelé, jeden respondent) a strukturovali jsme je podle následujících témat:

- vzdělání,
- první setkání s filmem a s promítáním,
- profesní kariéra,
- charakteristika jednotlivých pracovišť,
- proměny technologie a jejich vliv na podmínky práce.

Dotazy, které měly iniciovat vyprávění o těchto oblastech zkušenosti, jsme formulovali shodně při všech rozhovorech. Tam, kde jsme považovali za nezbytné vysvětlení nebo doplnění promluvy, jsme kladli dodatečné otázky mimo strukturu.

Proměny technologií v biografické perspektivě

Naši respondenti nechápou promítání pouze jako způsob výděлку, ale přiřkládají mu další významy. Promítání figuruje jako ústřední linka jejich biografií – téma, které dává jejich životu smysl. Témata spojená s promítáním a filmem pro ně tvoří projekt jejich biografií – úběžník jejich vyprávěných životů. Přestože by tato profese byla v klasifikacích zaměstnání řazena spíše mezi prestižně i statusově méně významná povolání, naši narátoři, jak již bylo řečeno, jsou na ni hrdí. Jak je to možné? Měli tak nízké ambice, nebo je ve hře i něco jiného než prostá prestiž povolání vyčíslená ve schématech klasifikující zaměstnání? Domníváme se, že pro naše respondenty platí stejná slova, s nimiž německý sociolog Peter Alheit popisuje jednu ze svých respondentek:

S perspektivou povolání spojuje ideu rozvoje schopností a zájmů, možnosti části seberealizace nebo, jinak řečeno, *projekt biografie*. Něčím se stát neznamená ani pro ni automatický sociální vzestup, neznamená stát se něčím lepším, nýbrž stát se sama sebou.²³⁾

Jak tvrdí sociolog Anthony Giddens, osobní identita není něco, co je prostě dáno jako výsledek tlaků utvářejících systém jednotlivce, ale něco, co se musí rutinně vytvářet a udržovat reflexivní činností.²⁴⁾ Příběhy našich respondentů zobrazují cestu, jak se stávali sami sebou. Touto cestou se pro ně stala jejich profese, filmový pás prezentují jako svůj osud. Ve svém vyprávění mobilizují a vytahují na světlo prvky, kterými tento záměr svého vyprávění realizují. „V rámci biografie představují životní zkušenosti a z nich vycházející biografické znalosti spojnicí mezi minulostí a budoucností životní historie.“²⁵⁾ Životopisná vyprávění představují pokusy sobě i ostatním prostřednictvím životních zkušeností konzistentně odpovědět na otázky, kdo jsme a jak jsem se tím stali.

23) Peter A l h e i t, „Identita“ nebo „biograficita“? Koncept vývoje identity ve světle biografických bádání v oblasti věd o vzdělání. *Biograf* 29, 2002, s. 21–47, cit. s. 32.

24) A. G i d d e n s. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge : Polity Press 1991.

25) Erika M. H o e r i n g – Peter A l h e i t, Biographical Socialization. *Current Sociology* 43, 1995, č. 2–3, s. 101–113, cit. s. 101.

Osudovost filmu pro svůj život nedokladovali naši respondenti pouze svými životními zkušenostmi. Na rozhovory přinášeli kousky filmů různých formátů a nabízeli též fotografie promítaček řady typů. Většina z nich uváděla, že mají doma program pražských kin z osmdesátých let, někteří mají soukromé promítací stroje přímo ve svých bytech. V rozhovorech všichni projevovali dobrou znalost historie filmu i nejrůznějších filmových formátů a typů promítaček. Uváděli, že se nevěnují pouze promítání, řada z nich zároveň točí vlastní filmy nebo na výrobě filmů spolupracuje. Jeden respondent pracoval řadu let v televizi a po roce 1989 měl malou firmu, která točila krátké, většinou naučné, snímky. Obdobně se pokouší podnikat i další vypravěč. Jiný se v relativně vyšším věku rozhodl studovat filmovou vědu. Další si k promítání v jednom pražském kině přibral i tvorbu jeho grafiky a internetových stránek. Kino, v němž pracuje, nazval svým domovem. Všichni naši respondenti se shodli, že tato práce se nedělá kvůli penězům, ale z nadšení a vášně. Dokladuje to i sen jednoho z nich. Za ideál považuje bydlet v kině, kdy by otevřel dveře od bytu a byl by v kabině.

Alheit s Hoeringovou zmiňují, že modely trajektorie a sledu vyprávěných životních příběhů vždy záleží na jejich prehistorii.²⁶⁾ Jednou z cest, jak konstruovat svůj vztah jako hluboký a důvěryhodný, je situovat ve vyprávění jeho počátky do co možná nejmladšího věku – obrazně řečeno tam, kam až paměť sahá. Ukázat tím, že naplněním tohoto vztahu se respondent stává sám sebou:

Začal jsem promítat ve čtyřech letech. Bylo to v roce 1948 na [Mezinárodní rozhlasové] výstavě Mevro, byly mi tehdy čtyři roky. Dítě samo se k tomu nedostane, ale můj otec zařizoval všechna pražská kina. Byl jeden ze zakladatelů Kinotechniky. [...] Na výstavě Mevro vystavovali první zvukovou šestnáctku, siemensku, která měla zesilovač, snímač, reproduktor, a já ji tam předváděl. Existují o tom snímky i film. [...] Ve škole, už v páté třídě, jsem pravidelně promítal, protože jsem byl známý – ne kvůli tomu, že to umím, ale kvůli tomu, že to chci dělat. (Vladimír)

Další dva vypravěči s promítáním koketovali přibližně od dvanácti let, poslední dva se k filmu dostali na střední škole. Je příznačné, že citovaný vypravěč počátek svého vztahu ke kinu nezakládá na zážitku s konkrétním filmem, ale s inovací v oblasti filmové techniky – první zvukovou šestnáctkou. Také u ostatních dotazovaných byla tato tendence zřejmá.

Stejný respondent (Vladimír) se začal profesi věnovat v šedesátých letech (pracoval však v televizi a promítal ve svém volném čase). Další dva (Petr I. a Mirek) začali promítat v osmdesátých letech a zbylí dva (Petr II. a Karel) v letech devadesátých. Všichni v současnosti žijí v Praze. Ti, kteří byli na vojně, promítali i tam.²⁷⁾ Karel a Mirek absolvovali školu, která s jejich pozdějším zaměstnáním nesouvisela (Mirek

26) Tamtéž.

27) Vojenská distribuce filmů byla tehdy samostatná. Dle našich respondentů se do ní však dostávaly i běžné filmy z distribuční sítě, vedle filmů české a sovětské produkce i francouzské veselohry. Stejně jako v řadě jiných profesí, armádní instituce odepíraly promítačům individuální aktérství a vnímaly je jen jako součást promítačky: „Na instruktážní filmy mohli koukat jen vyvolení důstojníci, ale to, že to promítal běžný člověk, nikoho tehdy nezajímalo.“ (Petr I.)

se vyučil truhlářem, Karel absolvoval zemědělský obor), ostatní vystudovali technické obory, které s promítáním souvisely.

Respondenty jsme předem informovali o tom, že rozhovor bude zaměřen na proměny promítací technologie a že nás zajímá zejména praxe promítání v jednosálových kinech a v multikinech. Vypravěči proto demonstrovali technologické inovace na pozadí 35mm promítaček (české stroje MEO 4 a MEO 5 vyrobené v přerovském podniku Meopta), které představují v rámci českých jednosálových kin určitý standard. Za technologickou inovaci pak bylo bráno všechno, co se nějak lišilo, bez ohledu na úspěšnost této technologie.

První, i když jen dočasnou, proměnou technologie proto nebyl z pohledu narátorů nástup multikin, ale relativně méně rozšířené promítání 70mm filmů.²⁸⁾ Tuto přeměnu zmínili všichni dotazovaní. Ti, kteří tuto technologii zažili, i ti, kteří ji znají jen z vyprávění. Nástup tohoto formátu bývá interpretován mimo jiné jako snaha filmového průmyslu získat zpět diváky, o které přišel v souvislosti s poklesem návštěvnosti po druhé světové válce vlivem nástupu televize, suburbanizace, vysokých daní uvalených na zábavní průmysl, proměn hodnot spojovaných s filmem a nárůstu porodnosti, která rodičům v souvislosti s péčí o děti neumožňovala tak časté návštěvy kin.²⁹⁾ Pokles se přitom týkal i tehdejší ČSSR, kde například mezi roky 1964 a 1968 klesla roční návštěvnost kin ze 133,9 milionů diváků na 118,7 milionů³⁰⁾ a mezi lety 1965 a 1969 zaniklo 222 stálých kin.³¹⁾

V době, kdy se se 70mm filmem setkávají naši respondenti, byl tento formát již za svým zenitem, přesto hned několik respondentů (všichni vyjma Karla, který do Prahy přišel před pěti lety) zmínilo pražské Kino Alfa a Mirek zde dokonce promítal a gong z tohoto kina si odnesl do svého současného působiště. V souvislosti s Alfou se objevuje důraz na technickou vybavenost. Mirek uvedl, že šlo o kino z nejlepším zvukem v Praze. Mirka s jeho zkušeností s prací v tomto kině zmiňovali i jiní vypravěči (Petr I. a Petr II.) a přisuzují mu mezi současnými promítači do jisté míry exkluzivní postavení. Zejména pak díky příležitosti pravidelně promítat tento nezvyklý filmový formát.

[70mm] filmy byly drahé na výrobu a náchylné k poškození zvukové stopy, protože prostorový zvuk byl na magnetické stopě. Ta má nevýhodu, že když ji dáte k magnetu, tak se může poškodit, což bylo u plechových promítaček běžné. Promítač měl pak u těchto promítaček za povinnost tyto stroje odmagnetizovávat. Ale když se to převáželo mezi kiny, tak nešlo zaručit, že to nebude stát někde u transformátoru. (Petr I.)

28) První 70mm kino bylo v ČSR zprovozněno v roce 1964, ještě v roce 1986 jich bylo v provozu 56. Viz Pavel T u r e k – Ladislav T u n y s, *30 let ÚPF a organizace filmové distribuce 1957–1987*. Praha : Ústřední půjčovna filmů 1987, s. 24–25.

29) Blíže viz např. Mark J a n c o v i c h – Lucy F a i r e – Sarah S t u b b i n g s, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London : BFI 2003, s. 143–153; D. G o m e r y, c. d., s. 83–88.

30) Jiří H a v e l k a, *Filmové vavříny II*. Praha : Český filmový ústav 1970, s. 148.

31) Tamtéž, s. 144.

Na jedné straně byl 70mm formát nevýhodný vzhledem k rizikům poškození zvukové stopy, na druhé straně však kladl vysoké nároky na promítače. Respondenti na něj proto vzpomínají s určitou nostalgií.³²⁾

Kino Alfa si v druhé polovině osmdesátých let podrželo svůj výjimečný status spíše díky pověsti, filmy v 70mm formátu se v něm podle respondentů v té době již nepromítaly. Počátkem devadesátých let pak společně s jinými pražskými kiny zaniklo. Poslední dny tohoto kina údajně zvětšil na filmový pás nejmenovaný amatérský filmař, čímž jen podtrhl jeho pro naše respondenty prominentní postavení. Alfa tak v průběhu jednotlivých vyprávění vynikla jako atrakce nejen pro diváky, ale zejména pro promítače. Ti však nezdůrazňovali promítané filmy, nýbrž techniku samotnou, specifika jejího obsluhování („odmagnetizovávání“) a důvody jejího vzniku a zániku. V kontrastu s běžnými 35mm promítačkami představoval 70mm film vytržení z každodennosti promítání, ozvláštnění pracovní zkušenosti, zapálené seznamování se s novým vynálezem, fascinaci technikou a technologií.

Osmdesátá léta ve vyprávění našich respondentů figurují jako bájně období rozkvětu promítačského řemesla. Kin bylo mnoho. Promítači se v osmdesátých letech také prý chovali k filmovým pásům ohleduplněji než v současnosti. Filmové kopie kolovaly v kinech po delší dobu než dnes a v menším počtu. Na promítače byl také podle respondentů vyvíjen tlak, aby zacházeli s kopiemi slušně. Shodují se také v tom, že se tehdy promítaly v kinech obecně lepší filmy, byť tento fakt zmiňují jen okrajově. Tato idyla však byla narušena s koncem osmdesátých let. Počátkem devadesátých let ještě spravoval pražská kina Filmový podnik hl. města Prahy.³³⁾ V této době začala některá přecházet do soukromých rukou, mnohá však přišla o diváky a ukončila činnost. Petr I. tento zvrát vysvětluje takto:

Hlavně však zanikala kina v odlehlých částech Prahy nebo v zastrčených koutech. Můžu vám najít program pražských kin z roku 1985, kde je padesát až šedesát kin. Většinou to byla kina na periferiích a v zastrčených ulicích. Stavbaři to stavěli kvůli hluku. Lidi tam pak to kino nenašli. [...] Obyvatelé Zahradního města chtěli kino, ale pak tam stejně nechodili, protože nevěděli, že tam je. [...] Za to mohli ti, co ta kina stavěli. (Petr I.)

Nástup multikin vnímá jako přirozený vývoj, kterému, jak výslovně uvádí, nešlo zabránit. Změny si v jeho interpretaci vynutily porevoluční proměny českých měst i životního stylu jejich obyvatel. Takto konstruovaná kauzalita pak náleží ke způsobu, jímž prezentuje situaci a podmínky své profese.

32) Poškození také podle výše citovaného úryvku nebyvalo zapříčiněno promítači – Petr I. jeho příčiny situuje do fáze převážení kopie mezi kiny, která byla mimo jejich kontrolu. Promítač měl odpovědnost za 70mm distribuční kopie pouze po jejich přejímce a do doby, než je odevzdal pověřenému technickovi speciálně vyškolenému k jejich převážení. K výběru promítačů pro 70mm kina se vždy vyjadřoval technický útvar příslušného Krajského filmového podniku. I tato fakta svědčí o jisté exkluzivitě těchto promítačů. Viz Vladimír F a s t e r – Bohumír Ř e z a n i n a – Metoděj S k ř í č k a, *Promítači a manipulantky před zkouškou*. Praha : Český filmový ústav 1973 (2. vyd.), s. 142–148.

33) Blíže viz Aleš D a n i e l i s, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Iluminace* 19, 2007, č. 1, s. 54–104.

Aspekt, v němž se interpretace narátorů zásadně rozcházejí, je vliv nástupu multikin na diváky. Petr I. sice, jak ještě zmíníme, kritizuje multikina z pohledu promítače, ale z pohledu diváka rozpoznává jejich výhody:

Člověk, jak jsem poznal, jde do kina a na místě si vybere, na co jde. A když zrovna v tu minutu nedávají film, na který chce jít, tak si tam dá káfičko, protože třeba za půl hodiny za hodinu ten film začne určitě v nějakém z těch šesti sálů, nebo si prostě vybere něco jiného. Běžné jednosálové kino má nevýhodu v tom, že dává jeden až dva filmy denně a má pevný program a že tam člověk opravdu musí jít konkrétně na ten film. (Petr I.)

Vladimír naopak spojuje zánik jednosálových kin se zánikem lokálních sociálních vazeb.

Byl tam [v jednosálových kinech] starý samet, který byl cítit, když jste tam přišel. Nebylo to zatuchlé, ale vonělo to lidštinou. A když jste člověk, kterého baví jít za lidmi a dostat se mezi stejné, stejně myslící lidi, tak to umí pouze kino. [...] Je to společnost stejně myslících lidí, kteří jdou za tím kinem. (Vladimír)

Vladimír tak konstruuje diváky tradičních sálů jako specifickou komunitu propojenou „stejným myšlením“. Profese promítače v takovéto konstrukci dostává zcela nový význam, neboť ve svém důsledku naznačuje, že kino pomáhá organizovat společenskou vazbu. Takováto konstrukce komunity, spojené vysoce abstraktně definovaným prvkem, „stejným myšlením“, svědčí o potřebě situovat pozici promítače do určitého společenského kontextu, který by jí dodal hlubší smysl. Multikina podle tohoto narátora nastíněný hlubší smysl ohrožují, a narušují tak společenský význam profese. Zatímco Petr I. nahlíží na promítače jako poskytovatele služby divákovi, Vladimír stejnou profesi vnímá do jisté míry jako animátora komunitního života. Jiní promítači se takto obecnými úvahami nezabývali, svou profesi nepotřebovali vysvětlovat s ohledem na její společenský kontext. Zánik tradičních sálů i přesto vnímali bolestně: „Zánik jednosálových kin jsem prožíval těžce. [...] Multikina prostě kazí zážitek.“ (Mirek) V jeho pohledu se jejich vinou vytrácejí pozitivně vnímané individuální charakteristiky jednotlivých sálů.

První české multikino Galaxie na Jižním Městě v Praze, které bylo otevřeno v roce 1996, však v očích promítačů radikální přelom ještě nepřineslo. Původní Galaxie zanikla a vedle ní vzniklo multikino nové, které již podle nich splňuje definici „pravého“ multikina. „Říkali prý, že takhle multikino nevypadá,“ uvedl Petr I. na adresu původní Galaxie. „Byla tam česká technika, takže to nebylo to pravé západní multikino,“ uvádí na dalším místě svého vyprávění. Součástí jeho definic „pravého“ multikina jsou zahraniční promítačky. Nostalgie po tradičních jednosálových kinech a profesní identifikace s technikou se tak v jeho vyprávění spojuje s národnostní tematikou. Obě takzvaná česká multikina, o kterých naši respondenti hovořili (vedle Galaxie to bylo ještě multikino v Modřanech), zanikla a vystřídala je skutečně „západní“ multikina se zahraniční technikou.

Profese promítače a vztah k filmové technice je pro naše respondenty ústředním tématem jejich životů, což dokládají mimo jiné i tím, že počátek své profesní biografie

situují do období svého dětství či dospívání. Referenčním stavem, s nímž srovnávají současnou situaci své profese, jsou osmdesátá léta, z jejich pohledu charakteristická velkým množstvím jednosálových kin s individuálními charakteristikami. Do této etapy řazená technologická inovace (70mm film) vyžadovala větší řemeslnou dovednost promítače, a reprezentovala tak exkluzivitu v rámci profese. Nástup multikin a s ním spojené inovace promítací techniky vnímají respondenti jako ukončení „idyllické“ etapy kinosektoru. Praxi promítání v jednosálových a vícesálových kinech se budeme věnovat v následující části.

Stará dobrá ruční práce a běžící pás

Respondenti se shodují na tom, že zásadní rozdíl mezi promítáním v běžném multikině a klasickém kině je v tom, že promítač má ve druhém případě podobu představení více „ve své režii“. Zatímco v multikině zmáčkne jedno tlačítko, v klasickém kině prolíná, zatahuje oponu či ostří. V jednosálovém kině má k dispozici dvě promítačky, na kterých se střídají dvacetiminutové díly filmu. Filmy jsou do multikin dodávány standardně v několika dílech, které promítači vybalují, slepují dohromady do jednoho velkého kotouče a posléze opět rozlepují a balí do krabic. Promítač v multikině obsluhuje několik sálů, mezi nimiž přebíhá.

To už není ta správná práce klasického promítače, který zakládá film a prolíná mezi jednotlivými díly a kouká na obraz a ostří. To už je automatická práce jako na běžícím páse. Film vlastně nemusíte ani zakládat, protože už je v promítačkách založený na nekonečné smyčce. Pak běží sám dvě hodiny. Zmáčknete čudlík a už se o to nestaráte. Promítačka se nejenom sama rozjede, ale sama si zhasne v sále, zavře dveře, vymění si objektivy, když je potřeba, a na konci si zase rozsvítí. Skoro bych řekl, že tam chybí funkce vykopnout lidi ze sedaček, aby šli domů. (Petr I.)

Jde o výrazný posun v chápání profese. Odkaz na automatizaci v multikinech se objevil ve všech rozhovorech a vždy byl vnímán negativně. Respondenti automatizaci vnímají jako inflaci práce promítačů, neboť jejím vlivem ztrácejí kontrolu nad výsledkem své činnosti. Pracovník kin se z jejich pohledu stává jedním zaměnitelným kolečkem ve standardizovaném soukolí. I ostatní respondenti, podobně jako Petr I., přirovnávají práci v multikinech k práci u běžícího pásu.

Někteří moji kamarádi pracující v multikinech z nich zdrhají právě proto, že když zmáčknu ten čudlík, tak už musí běžet někam jinam, kde jim film končí – do jiného patra. [...] Opravdu běhají. [...] Sami mi potvrdili, že neradi slouží ve středu a ve čtvrtek, kdy se balí filmy a připravují nové. (Petr I.)

Zjednodušení práce tak promítačům v jejich očích nepřináší pohodlnější podmínky. Jak dodává jiný respondent: „Práce v multikinech je mnohem víc stresující než v klasických kinech.“ (Mirek) Z našich pozorování přitom vyplynulo, že práce v jednosálových kinech je klidná. Prostor promítacích kabin bývá upraven podle vkusu promítačů – mají zde například pověšeny plakáty – a pracovní prostory tak získávají individuální

charakteristiky podle osobností jejich pracovníků. V neposlední řadě promítači v kabinách řady jednosálových kin mohou kouřit, což je v multikinech zakázáno, jak upozorňuje Karel, který v nich pravidelně promítá.

Petr I. nám dále citoval z norem pro promítače, které vydal Národní filmový podnik v roce 1984.³⁴⁾ Ty zakazovaly promítačům sledovat v kabině televizi, rádio či zabývat se jiným předmětem, který by rozptyloval pozornost. Promítač byl povinen neustále sledovat filmové představení. Během něj nesměl přetáčet či balit filmy. „Musí se koukat stále na plátno,“ shrnul Petr I. podmínky promítání v době hegemonie jednosálových kin. Práce promítače zde vyznívá jako pečlivější a plně si vyžaduje pozornost pracovníka.

Důležitým aspektem promítačské práce v multikinech je lepení a stříhání filmů. Filmy jsou, jak jsme již uvedli, dodávány standardně v několika dílech. Na začátku a na konci každého z nich je zaváděcí pás, který musí být při převíjení na jednu cívku odstřižen, aby se mohl celý film navinout na jediný kotouč. Po skončení promítání se musí pás uvést do původní podoby. Většina diváků vnímá film v kinech jako objekt, který míří od kina ke kinu v nezměněném stavu. Mění se sály, diváci či promítačka, ale film je stále tentýž. Tento objekt je však ve skutečnosti neustále stříhán a slepován. Jak upozorňují respondenti, po slepení ho mnozí promítači multikin nerozlepují, ale ustříhnou rovnou políčko: „Oni jsou líní, než aby to odlepovali, tak to prostě ušmiknou. Kdysi mi jeden promítač říkal, že mu přišel film, který promítal v premiéře, a za rok se mu vrátil k výjimečné projekci a byl o sedm minut kratší. [...] Promítači v multikinech ošidí, co můžou, a je jim to v podstatě jedno.“ (Petr II.)

V tomto smyslu dále naši vypravěči konstruují hranici, která je odděluje od jejich kolegů z multikin. Petr I. a Mirek (promítači se zkušeností z osmdesátých let) upozorňují na to, že ti z jejich kamarádů, kteří v nich přeci jen pracovali, dnes z nepřátelského prostředí „prchají“. Promítači v multikinech nemají zkoušky, jsou podle nich líní a nemají vztah k filmu. Chybí jim vášeň, film není ústředním tématem jejich životů. Jeden respondent je charakterizoval jako „mladé kluky z multikin bez promítacích průkazů“ (Petr I.). Promítači v multikinech také u své práce podle našich narátorů dlouho nevydrží: buď opustí tuto oblast úplně, nebo povýší na manažery kina. Naopak v případě starších a klasických promítačů hovoří respondenti o stavovské cti, která se projevuje například právě úctou k materiálu.

Tato distinkce se také včleňuje do širšího kontextu nostalgického vyprávění a vzpomínání na éru „dobrého“ promítání, který narátoři řadí před nástup multikin a s ním spojenou proměnu českého kinosektoru. V té době se podle nich hrály lepší filmy, promítači byli k filmům ohleduplní a kina voněla „lidštinou“. Přesto si i dnes v rámci práce v jednosálových kinech zachovávají své hodnoty a na jejich základě se vymezují vůči promítačům v multikinech.

Pozitivnější pohled na vývoj v oblasti promítací technologie nabídl Petr II., který promítá v kině IMAX. Práce v tomto kině má podle něj více společných rysů s klasickými

34) Oborová norma – Provozní technické předpisy vydané Ústředním ředitelstvím čs. filmu, platná od 1. 7. 1984, soukromý archiv respondenta. Výtah z těchto norem umístil jeden z promítačů na internet <<http://stazeni.promitac.cz/normakina.doc>> [cit. 6. 11. 2007].

kiny než s multikiny. Do promítačky se zde zakládají dva filmové pásy a zvuk běží z počítače. Práce je tak podle tohoto respondenta náročnější a technické zařízení složitější. Promítač neobsluhuje vícero sálů, navíc pracuje s technologicky výjimečným strojem: „Mě ta technologie baví ne kvůli tomu, co tam pouštím, ale spíš ta mašinka, ta je hrozně hezká.“ Je tedy zřejmé, že nové technologie mohou s sebou přinášet i oživení, novou fascinaci a vytržení z každodennosti, podobně jako tomu bylo v případě 70mm filmu, a nikoliv jen racionalizaci, která s sebou přináší stres, nepohodlné pracovní podmínky a neúctu k filmovému materiálu. Aby však byly tyto nové technologie pro promítače akceptovatelné, musí představovat v určitém smyslu extenzi jejich působnosti.

Závěr

V prezentovaném výzkumu jsme zjišťovali, jak uživatelé filmové promítací techniky vnímají technologické proměny strojů a s nimi spojené změny podmínek na pracovišti. Ukázalo se, že náš vzorek respondentů vnímá klasické kinosály jako příjemnější, zajímavější a inspirativnější pracoviště než multikina. Se starými kiny se identifikují, vnímají je jako domovské prostředí. Jednosálová kina se také stala důležitým činitelem v jejich profesní socializaci. V multikinech je podle nich práce naopak stresující a automatizace nenabízí možnost identifikace s prací. Zatímco při popisu práce v jednosálových kinech se u našich respondentů setkáváme s emancipačním významem, při popisu světa multikin zaznívá popis práce nepovznášející.

Svou roli ve vztahu mezi klasickými promítači a zaměstnanci multikin hraje i určitý ekologický aspekt promítání a snaha o trvalou udržitelnost filmového média. Tradiční technologie promítání spojená s řemeslnou dovedností a stavovskou ctí je podle narátorů šetrnější k filmovým kopiím, naproti tomu v multikinech filmové pásy čelí podle nich necitlivému vztahu k materiálu ze strany multikinových promítačů.

Naopak pozitivně naši respondenti hodnotili 70mm film a v případě jednoho vyprávěče i kino IMAX. Představují totiž technologie, které vyvolávají nadšení, práce s nimi je podle našich respondentů zajímavá a náročná. Rozšiřují totiž pole působnosti promítače a jsou či byly do jisté míry exkluzivní. Privilegovaný přístup k uvedeným technologiím tak umožňuje promítačům budovat svou výlučnost a do určité míry i expertnost. Každá inovace tak nemusí posunovat pracovní podmínky směrem k větší racionalizaci, nemusí být nutně odcizující ani dehumanizující. Může naopak stále poskytovat, zmíněnými slovy Zykmunta Baumana, „bezpečnou osu, kolem níž se lze otáčet a odvozovat od ní definice sebe sama, svou identitu a svůj životní plán“. V tomto směru se naši více méně konzervativní respondenti tedy k technologickým inovacím stavějí smířlivě. Racionální hodnocení se u nich však spojuje s pocitem nostalgie i s vášní pro film. Svědčí o tom i výrok jednoho z nich: „Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš.“

Mgr. Karel Čada (1979)

Absolvoval zaměření biografická sociologie na FSV UK. V současnosti je doktorandem na Institutu sociologických studií tamtéž. Zabývá se kvalitativním výzkumem a sociologií vědy a technologií.

(Adresa: kcada@centrum.cz)

Mgr. Jan Hanzlík (1979)

Absolvoval anglickou filologii a filmovou vědu na FF UP. V současnosti je doktorandem na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií tamtéž. Věnuje se sociologii filmu.

(Adresa: hanzlikjan@seznam.cz)

SUMMARY

“AS GRIFFITH SAID, YOU CAN’T STOP PROGRESS...”

Czech Projectionists Reflect on the Changes in Projection Technology

Karel Čada – Jan Hanzlík

The article focuses on how film projectionists construe the changes in screening technology in relation to their professional lives and in relation to their working conditions. The views of five respondents currently working as projectionists in Prague cinemas were obtained using the snowball sampling technique. Even though these respondents chiefly work in single-hall theatres, they also have experience screening in multiplex cinemas.

The respondents do not see screening merely as a way to earn a living. It is an activity which represents the central line through their lives and a theme which gives sense to their existence. They also demonstrate the significance of this profession by revealing a passion for film projection back during their childhood or adolescence.

The transformations technology has undergone play a significant role in the structure of their professional lives. Screening 70mm film placed greater demands on the projectionist at a time when this format was current, and also represented the most up-to-date technological innovation. According to our respondents, for these reasons, projectionists in a 70mm cinema enjoyed a prominent position in their profession. The respondents consider the opportunity to work there a fascinating and special experience.

The appearance of multiplexes, in contrast, is viewed negatively. According to the respondents, while the screening process is automatic in this case, the projectionist’s work, however, is paradoxically not made any easier nor more pleasant. They regard this kind of work as sitting at an assembly line and they also regard themselves as being apart from multiplex projectionists who, unlike them, have no affinity for the film material or the technology. In the respondents’ opinion, this unsatisfactory relationship leads to major professional inconsistencies between multiplex projectionists.

While working in single-hall theatres, as described by the respondents, offers a degree of emancipation, working in multiplexes is stressful. Technological innovations in projection equipment were seen as positive, so long as they broadened the work of projectionists in some respect and rendered it more demanding and exclusive (70mm film, IMAX). Automation in multiplexes, however, does not offer stimulus such as this.

Translated by Linda Paukertová