

4

2005

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



ARCHEOLOGIE TELEVIZE

NFA

35029/2004

4
2005

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 17 2005 Číslo / No. 4 (60)

1. Herec – postava – hvězda

2. Dabing

3. Archiv – databáze – edice filmů na DVD

4. ARCHEOLOGIE TELEVIZE

NFA

OBSAH

Články

William Uricchio: Televize jako historie. Německé televizní vysílání v letech 1935–1944 a dějiny jeho reprezentací 5

William Boddy: Amatér, hospodyňka a prodejna.
Propagace poválečné americké televize 27

Lucie Česálková: Pan učitel televize.
„TVŠ“: televizní vysílání pro školní třídy i domácnosti 39

Jan Svoboda: Jan Kučera jako teoretik televize 57

Petra Hanáková: „Kola se otáčejí, ložiska kloužou, píсты pracují.“
Kinetika a vizualita modernity jakožto průvodci raného filmu 71

Rozhovor

Tomáš Dvořák: Když byla klasická televize nová.
Rozhovor s Williamem Boddym 89

Edice a materiály

Bez názvu. (První televizní hraná scénka z roku 1949) 95

Stavíme divadlo pro 100000 diváků 103

Obzor

Michal Pacvoň: Televize. Fenomenologická analýza diváckého prostoru 105

Briana Čechová: Francouzský poetický realismus očima amerického profesora
(Colin Crisp: *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939*) 109

Jakub Kučera: Teorie obyvatelných a jiných filmů
(Roger Odin: *De la fiction*) 114

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 121

Obsah XVII. ročníku *Illuminace* 125

CONTENTS

Articles

- William Uricchio:** Television as History: Representations of German Television Broadcasting, 1935–1944 5
- William Boddy:** The Amateur, the Housewife, and the Salesroom Floor: Promoting Post-War US Television 27
- Lucie Česálková:** The Television Teacher: “TVŠ”: Television Broadcasting for Classrooms and the Home 39
- Jan Svoboda:** Jan Kučera as a Television Theorist 57
- Petra Hanaková:** “Gears Go Round, Rearings Roll, Pistons Push”: Kinetics and Visuality of Modernity as the Attendants of Early Cinema 71

Interview

- Tomáš Dvořák:** When a Classic Television was New. An Interview with William Boddy 89

Documents

- No Title. (The First TV Fiction, 1949) 95
- We Are constructing a Theater for 100000 Viewers 103

Horizon

- Michal Pacvoň:** Television: A Phenomenological Analysis of Audiences' Space 105
- Briana Čechová:** The French Poetic Realism According to an American Professor (*Colin Crisp: Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939*) 109
- Jakub Kučera:** Roger Odin's Theory of Habitable and Other Films (*Roger Odin: De la fiction*) 114

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 121
- Contents of Volume XVII of *Illuminace* 125



10098271 *Národní filmový archiv*

98271

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Články

TELEVIZE JAKO HISTORIE

*Německé televizní vysílání v letech 1935–1944
a dějiny jeho reprezentací*

William Uricchio

Stať Waltera Benjamina „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti) vyšla v časopise *Zeitschrift für Sozialforschung* několik měsíců poté, co Reichsrundfunkgesellschaft (RRG; Říšská rozhlasová společnost) ohlásila „první pravidelné televizní vysílání na světě“.¹⁾ Je to pozoruhodná shoda, že se téměř současně objevuje nové masové médium a implicitní kritika jeho vpisování do kultury. Vzhledem k obrovské kulturní roli, kterou televize později získala, zatímco Benjamin byl v podstatě odsunut mezi malý okruh intelektuálů, se zdá být nesmírně překvapivé, že v kulturní paměti získala jeho esej mnohem jednoznačnější pozici než značný rozvoj německého televizního vysílání mezi lety 1935 a 1944.

Benjaminovo pojednání o kulturním posunu k vnímání ve stavu rozptýlenosti a jeho pro-rocké postřehy o masové estetice a politice tvoří pouze jednu část spektra diskursů obklopujících vznik televize. Rozvětvené a často proti sobě stojící správní úřady, stejně jako jednotlivci, kteří byli v Německu zodpovědní za televizní vysílání, vyjadřovali své představy o tomto médiu poměrně výmluvně. Ať již to bylo socialistické křídlo Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP), nebo příznivci korporálního kapitalismu na ministerstvu pošt, agitační zájmy ministerstva propagandy nebo válečné zájmy ministerstva letectva, ať již vládní útvary, či nadnárodní korporace elektronického průmyslu, ti všichni přispívali k vizi televize – jejího uspořádání, programové skladby, potenciálního účinku –, což odhaluje stejně tak mnohé o situaci tohoto média jako o historických předpokladech, v nichž byla tato vize ukotvena. Nelítostný boj mezi těmito zájmy vedl k četným diskusím a politickým stanoviskům, z nichž některé byly veřejně podporovány tiskem jak v Německu, tak i v zahraničí. Ovšem i přes hojné debaty a široké zapojení veřejných i soukromých institucí se samotná existence německého televizního vysílání v tomto raném období jaksi vytratila z obecné paměti. Jedním z projevů této situace je klid, se kterým si Britové a Američané nenapadnutelně nárokují onu vždy

1) Německé televizní vysílání bylo prohlášeno za veřejné 22. března 1935; Benjaminův článek se objevil v 1. čísle 5. ročníku daného časopisu z roku 1936.

nejasnou pozici „prvenství“, když tvrdí, že s pravidelným veřejným televizním vysíláním začali oni.²⁾

Tato esej sleduje několik linií diskursu, který v této době vzniká, a využívá jak historická svědectví o německé televizi, tak i některé prvky jejího pokračujícího pojmání jakožto odraz širších historických zájmů. Příběh vývoje televize se ukazuje v rámci spletité sítě determinant. Pokud je roztřídíme, nabídne se nám možnost ukázat toto médium jako prostor sváru a kulturního paradoxu a zároveň můžeme zpětně posoudit podobu neustále se proměňujících národních, technologických a ekonomických historických paradigmat, v nichž bylo interpretováno. Ať již během Třetí říše, nebo studené války, tato hlediska nadále formovala veřejný přístup k událostem, které se okolo televize udály v letech 1935 až 1944, a do velké míry vysvětlují, proč byly v současných výzkumech tak překvapivě opomenuty. Tato esej tedy načrtne a zproblematizuje pojetí německé historie, jak je vepsána v kulturní konfiguraci a reprezentaci rané německé televize v oborových časopisech, populárním tisku, vědeckých esejích a dalších textech.

Německá televize před rokem 1944 (jako zobrazovací a vysílací médium) nesporně nakládala s obrazy historie, a tak by její program patrně poskytoval bezprostřednější přístup k představám o německé historii než diskursy okolo ní. Ať již halila aurou „světové historické události“ třeba olympijské hry z roku 1936, nebo vysílala celovečerní snímky a *Kulturfilmy* s výslovně historickými náměty, televize neustále předváděla svůj potenciál jako hybná síla vytvářející obecnou paměť. Přenášené sportovní události, filmy, zpravodajství, televizní hry, programy o veřejném dění, které tvořily typický německý vysílací den, pravděpodobně rezonovaly s naplněností historického okamžiku, avšak zacílení této eseje na diskursivní praktiky motivují dva faktory.

Za prvé se nedochoval prakticky žádný kompletní program z let 1935–1944. To málo, co bylo objeveno – několik scén a stříhových filmů pro vysílání – je sice užitečné pro zkoumání specifických témat, ale do značné míry vylučuje systémovou analýzu.³⁾

Za druhé: televize sice měla velkou reklamu a přijímače byly přislíbeny za rozumné ceny, odhady ovšem naznačují, že k dispozici bylo ve skutečnosti pouze něco mezi dvěma sty až tisícem televizorů. Přestože se stále prodlužoval vysílací den, německé televizi se zásadně nedostávalo publika. Německá veřejnost tak byla ve většině případů vystavena mnohem více diskursu o televizi než jakékoliv přímé zkušenosti s tímto médiem.

2) Srov. William Uricchio – Brian Winston, *The Anniversary Stakes. Sight and Sound* 1986 (podzim), s. 231–232. Britské vysílání začalo v roce 1936 a bylo přerušeno se začátkem války v roce 1939. Veřejné americké vysílání, přes počáteční technologický náskok, bylo pozdrženo až do roku 1939 a i potom pokračovalo pouze na zkušební licenci.

3) Přestože dostupných materiálů není mnoho, někteří badatelé se pokoušeli zkoumat televizní texty z pohledu produkce a předvádění. Friedrich P. Kalenberg například zkoumal dochovaný stříhový film UFA vyrobený pro televizi v článku *Von deutschem Heldentum: Eine Film-Kompilation für das Fernsehen aus dem Jahre 1936. Mitteilungen: Studienkreis Rundfunk und Geschichte* 1979 (leden), s. 21–27, přeloženo a přetištěno jako *Von deutschen Heldentum: A 1936 Compilation Film For Television. Historical Journal of Film, Radio and Television* 10, 1990, č. 2, s. 187–192. Knut Hickethier na základě scénářů a rozhovorů zkoumal produkci televizních dramat ve studii *The Television Play in the Third Reich, Historical Journal of Film, Radio and Television* 10, 1990, č. 2, s. 163–186.

Tyto četné rozpory provázející národní a mezinárodní rozvoj německé televize, jakož i způsoby historického nakládání s ní naznačují, že je možné o televizi, byť není textuální v tradičním smyslu, uvažovat jako o metatextu, jako o objektivu snímajícím širší vzorce německé historie. Typy otázek, které můžeme vznést o rané německé televizi a našich možných přístupech k ní na základě dochovaných pramenů, lze použít pro odhalení předpokladů a funkcí okolního institucionálního a technologického diskursu. Krátká historie televize před rokem 1944 a její jedinečný institucionální statut podporují tento metatextový přístup mnohem spíše než kinematografie, která se vyznačuje poměrně dlouhodobými praktikami mezinárodní organizace a zobrazování (ty vedou k zacílení analýz na jednotlivé filmy a recepci jakožto místo specifických historických koncepcí).⁴⁾ O televizi se tehdy dělila tři ministerstva, praly se o ní národní a nadnárodní korporace, řídili ji ideologové různých inklinací, technologičtí vizionáři i byrokraté, a tak stála na křižovatce ústředních sil vývoje této epochy. Blízkost televize k představitelům státu a kapitálu, kteří pomáhali definovat Říši, následně určovala poválečné interpretační strategie. Tato historická podoba televize byla velice často zasazena do kontextu specifických skupin ideologických diskursů. V debatách o televizi se objevovala kritika Říše jako vyšínutého kapitalismu nebo jako deviantního (totalitárního) státního aparátu, a tak se do tohoto procesu začleňovala a vepisovala postupující německá historie.

Tato esej se tedy snaží pojmut diskurs obklopující televizi (jak za Třetí říše, tak i později) jakožto specifické zobrazení německé historie. Za tímto účelem budeme zkoumat ústřední roli, kterou v diskursivní praxi sehrály koncepty jako nacionalismus a technologie, což poskytne paralelu a protipól k tematickým reprezentacím historie ve filmových a televizních obsazích, jimž se věnují jiné studie tohoto sborníku. Především nacionalistická rétorika sehrála významnou a často zasířešující roli v jinak disparátních motivech mnohých zájemců zápasících o kontrolu nad snahami o vysílání před rokem 1944. Politické zájmy různých frakcí v rámci NSDAP, kariérní pohnutky jednotlivců ve vědeckých, vládních i korporátních komunitách a ekonomické zájmy nadnárodních koncernů se všechny legitimizovaly přijetím povšechných nacionalistických cílů. A přestože se odstíny nacionalismu během poválečného fyzického rozštěpení země proměnily, dominantní role tohoto konceptu v zobrazování rané televize zůstala nezpochybněná. Rozdílné konfigurace národa na obou stranách hranic dokonce pomáhaly vyjádřit ideologickou odlišnost toho „druhé“ Německa, a to jak ve smyslu Třetí říše, tak i opačné strany zdi.

Bezmála desetiletí televizního vysílání a řada působivých inovací s ním spojených se přesto v poválečných letech vytratily z obecné paměti. Komplikovaný rozvoj televize za Říše, často protimluvné dochované prameny, poválečné rozdělení archivů a širší problém přijetí divergentních koncepcí dějin a výkladových paradigmat – to vše přispělo bezmála ke ztrátě povědomí o minulosti, která dala základ médiu, jež se v padesátých letech stalo všudypřítomným a bylo opět považováno za „nové“.

4) Nenaznačujeme tímto, že se televize objevila bez vztahu k dlouhodobějším kulturním praktikám. Divadlo, kinematografie a především rozhlas poskytovaly explicitní homologie, ke kterým televize odkazovala. Ale i přes reprezentační a organizační shody je diskurs obklopující televizi v užším smyslu poměrně odlišný.

Boj o kontrolu

Diskursy a modely rozvoje doprovázející nástup televize v Německu nejen mapují omezené rozpětí zájmů spojených s vysíláním, ale také odhalují součinnost jednotlivců, ministerstev, národních a nadnárodních koncernů při vnímání a formování nového masového média. Jak naznačil Benjamin, okolnosti, za kterých se toto nové médium objevilo, od základů zpochybnilo projekt historie zaměřený na lidské konání a roli racionálního diskursu v něm. Jak uvidíme, odborníci z oblastí vysílání prosazovali skupinové sledování televize právě proto, aby publiku zabránili různě nakládat s obsahem vysílání, což podle nich atomizované domácí sledování podporovalo. Diskursivní rámování televize navíc vyhranilo stejně výmluvný posun v pojetí technologie. Namísto osvícenského principu vědy jako prostředku k dosažení obecného blaha lidstva se technologie projevila jako nástroj ve službě německého národa. Diskursivní tradice osvícenství, která zůstávala při síle nehledě na nacionalistické výzvy 19. a počátku 20. století, rozhodně skončila – ať již proto, že televize implantovala obraz *Führera* do srdcí jeho lidu, že dokazovala nadřazenost německé technologie, nebo protože byl televizní naváděcí systém používán pro torpéda a raketové střely.

Reichssendeleiter (ředitel vysílání) Eugen Hadamovsky 22. března 1935 prohlásil:

Dnes, ve spolupráci s ministerstvem pošt a německým průmyslem, začíná národně socialistické vysílání jako první vysílací systém na světě s pravidelným televizním programem. Jeden z neodvážnějších lidských snů se dočkal realizace.⁵⁾

Hadamovskyho projev poukázal na společnou misi vlády a národního průmyslu, a tak přesně lokalizoval dynamiku, která posunula německé vysílání na čelnou pozici v mezinárodním kontextu. I když z tohoto propojení plynuly některé skutečné výhody, zároveň způsobilo zásadní problémy především německému elektronickému průmyslu.

Rychlý rozvoj kabelové technologie, živého přenosu obrazů (využitého na olympiádě v roce 1936) a technologie příjmu byly hojně propagovány a nabízeny jak pro domácí, tak i pro zahraniční trh na každoročních výstavách věnovaných veřejným vysílacím médiím. Všechny velké elektronické společnosti vyvinuly široké spektrum domácích přijímačů a vystavovaly je s příslušnou reklamní pompou trhu, který byl připravený na budoucnost. Navzdory počátečnímu konkurenčnímu boji mezi korporacemi rozšířila vláda svou koordinující funkci, která byla zřejmá v nových politicko-ekonomických vzorcích společensky sanované monopolně kapitalistické produkce jako v případě produktů *Volkswagen* a *Volksempfänger*, i na televizi, a tak vymezila hlavním elektronickým koncernům cestu k prosperitě. Nacionalismus obchodu prospíval.

Elektronický průmysl plně předpokládal, že nákup domácích televizních přijímačů dosáhne takové úrovně, jakou již zažil u rozhlasu. V roce 1937 Němci vlastnili přes osm milionů radiopřijímačů, což byla daleko nejvyšší koncentrace na evropském kontinentě,

5) *Mitteilungen der Reichsrundfunkgesellschaft* 460, 30. března 1935.

a to bylo teprve uprostřed kampaně za „rádio do každé německé domácnosti“.⁶⁾ Přesto se do roku 1939 prodalo pouze dvě stě domácích televizí.

Podle odhadů založených na zkušenostech s rozhlasem měl německý elektronický průmysl dostatek důvodů věřit, že dojde k masivnímu prodeji televizorů. Přestože se postupně stále jasněji ukazovalo, že německá standardizace národního průmyslu (negativní důsledek vládní koordinace [*Gleichschaltung*]) omezí marže a kompetitivní rozložení kapitálu, většina velkých průmyslových odvětví již zakusila výhody státní regulace a následného omezení mezikorporátního konkurenčního boje za první světové války. Přinejmenším v elektronickém průmyslu se navíc modely vlastnictví akcií a členství ve správních radách vyznačovaly širokou integrací vlastnictví a kontroly, což usnadňovalo mezikorporátní spolupráci a financování.⁷⁾ I když vláda tento vývoj podporovala, její role nebyla bez rozporů.

Vládní regulace a koordinace usnadňovaly technologický rozvoj a zavádění norem, ale brzy začaly být v rozporu s očekáváním průmyslu. Ukázalo se, že některé vládní skupiny, především pak ty s afiliací k NSDAP, měly zcela odlišné představy o formě a společenské funkci televize. Napětí mezi dvěma nejvlivnějšími projekty televize, tedy plány průmyslu a strany (obojí zabalené v ochranném plášti národních zájmů), se nejvýmluvněji projevilo v ministerských rozepřích. Vláda regulovala televizi stejně jako rozhlas prostřednictvím několika cest, které zahrnovaly ministerstvo pošt (*Reichspostministerium* [RPM]), Říšskou rozhlasovou společnost (*Reichsrundfunkgesellschaft* [RRG]), ministerstvo propagandy ovládající Říšskou rozhlasovou komoru (*Reichsrundfunkkammer*) a konečně Goebbelsovo ministerstvo osvěty a propagandy (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*). Ministerstvo pošt, dlouhodobě propojené s elektronickým průmyslem, jednalo v souladu se svými protějšky v Británii a Spojených státech a nařídilo technickou standardizaci televize.

Ovšem ministerstvo propagandy, které bylo v mnohem užším spojení s NSDAP, prosazovalo odlišný plán rozvoje, který naznačoval homologie publika o něco bližší filmu (centralizované, veřejné promítání) než rádiu (decentralizovaný, soukromý poslech). Teorie propagandy, která tehdy byla módní a silně ji podporovali Hadamovsky a Goebbels, dávala přednost účinné skupinové recepci jako prostředku, který zajišťoval konsistentní interpretaci a minimalizoval svévolné nakládání s významem. A tak se k údesu korporátní komunity jako primárního forum recepce nejdříve objevily veřejné televizní sály, do kterých se vešlo mezi čtyřiceti a čtyřmi stovkami lidí (podobný postup se v této době používal v Sovětském svazu).

Vývoj této konfliktní strategie – přípravy na silný trh pro domácí přijímače na straně průmyslu oproti vládnímu tlaku na vytvoření prostoru pro hromadné sledování – se ukazuje

6) Počet posluchačů rozhlasu dramaticky vzrůstal díky společnému úsilí vlády a průmyslu. Mezi 1. květnem 1932 a 1. květnem 1939 se počet posluchačů zvýšil z 4 177 000 na 12 500 000. Viz Heide Riedel, *60 Jahre Radio: Von der Rarität zum Massenmedium*. Berlin : Deutsches Rundfunk Museum 1983, s. 61–65.

7) Správní rady korporací se tehdy stejně jako dnes opíraly o shromáždění vůdčích osobností z bankovníctví, vlády a spřízněných podniků. Navíc se pravidelně setkávaly neformální poradní kruhy sestavené z šéfů korporací a vládních úředníků, aby koordinovaly činnost. Pro podrobné příklady obojího viz výslechy Kurta von Schroedera, Národní archiv NI-247.

v mnoha proměnlivých faktorech. Patří mezi ně výše zmíněné teorie propagandy, rané „socialistické“ tendence národního socialismu (podpora veřejného sledování, dokud příjemce nebude cenově dostupný masám), proměna technických standardů (180 řádek během roku 1937 a 441 řádek v roce 1938 a dál), posun v roli nadnárodních korporací kvůli politickým opatřením během období národního socialismu, ale také iniciační mise německého televizního vysílání. Jako příklad může posloužit opět výrok Hadamovského:

Nyní, v této hodině, povoláváme televizní vysílání, aby naplnilo svou největší a nejposvátnější misi: aby zasadilo obraz *Führera* nesmazatelně do všech německých srdcí.⁸⁾

Zatímco obchodní komunita evidentně neměla vůči této misi žádné výhrady, její uskutečnění přinášelo značné problémy. Jak se technická situace koncem třicátých let konečně stabilizovala na normě s 441 řádky, průmysl společně s ministerstvem pošt pokročil s plány přijímačů pro konzumentský sektor. Je paradoxní, že jakmile byly vydány příkazy k masové výrobě televizních přijímačů, přechod k válečné ekonomice spolu se zákony z roku 1939 omezujícími vysílání, zamezily masové produkci a marketingovým plánům, jež lze jednoznačně vyčíst z korporátních dokumentů a z pojetí televizních výstav v Berlíně.⁹⁾

Jak jsem již naznačil, když Hadamovsky v inaugurační řeči poukázal na „sdílenou misi“ vlády a národního průmyslu, přesně vymezil dynamiku, která poháněla rozvoj německého televizního vysílání. Přesná povaha této mise nicméně zůstávala nejasná. Projevy solidarity, ochrany a vzájemné podpory byly vládním a korporátním zájmům společné. Nicméně v tomto období se mezi vládním a soukromým sektorem šíří i stejně zřejmé napětí, zjevné v národní spolupráci nadnárodních obchodních koncernů, politických bojích mezi ministerstvy a odlišných představách modelů organizace televize a jejich prosazování.

V důsledku zájmu ministerstva pošt a především Hanse Bredowa mezi lety 1926–1934 poskytla vláda významné subvence na technický rozvoj televize (a zároveň i na související kabelové telegrafní technologie, telefon, drátový a bezdrátový přenos obrazu a vývoj zesilovačů).¹⁰⁾ Tyto subvence ukazovaly dlouhodobý zájem a strukturní zapojení ministerstva do komunikačních technologií, které bylo zřejmé již před koncem 19. století

8) C. d. v pozn. 5.

9) RPM rozdělilo svou první objednávku na komerční výrobu 10 tisíc přijímačů mezi pět největších společností vyrábějících televize: Telefunken, Fernseh, Lorenz, Loewe a Tedake. Ministerstvo pošt poskytlo dotaci ve výši 25 % (archivní fond RMP, 9. března 1939). Vyhlášení války fakticky zastavilo výrobu. Záznamy zpravodajské služby ihned po válce naznačují, že z této původní objednávky bylo ve skutečnosti vyrobeno pouze něco mezi 600 a 1 000 přijímačů (British Intelligence Objectives Subcommittee, zpráva č. 867). Je pozoruhodné, že tyto události korespondovaly s vývojem ve Spojených státech. FCC zavedlo svůj vysílací standard VHF s 525 řádky v roce 1941, což konečně dovolilo masovou výrobu přijímačů. Nicméně vstup Ameriky do války ten samý rok okamžitě komerční výrobu ukončil. Viz Brian Winston, *Misunderstanding Media*. Cambridge: Harvard UP 1986, s. 13.

10) Viz korespondence RPM v Bundesarchivu (R48/4343, 4344). Do roku 1934 roční výdaje pošty na televizní výzkum a vývoj dosáhly okolo půl milionu RM a dalších 400 tisíc RM v dodatkových výdajích poskytnutých přímo na zdokonalení televize (korespondence RPM a RFM, R2/4903).

a často bylo spojováno s jejich možným vojenským využitím. Patenty jako elektronický dalekohled Paula Nipkowa z roku 1884 a Dieckmannův přístroj pro rádiový přenos faksimile z roku 1906 – oba přímo spojené s ranými televizními systémy – představovaly významnou dimenzi televizní komunikace odpovídající svrchovaným národním zájmům.¹¹⁾ Osvícenecký projekt vědy a technologie využívané pro obecné blaho tedy padl za oběť mnohem dříve, než se zformovala strana, která nakonec ztělesnila jeho pád.

Na základě korespondence ministerstva pošt s ministerstvem financí (*Reichsfinanzministerium*) v době Výmarské republiky lze usuzovat, že motivačním faktorem pro vládní výdaje na vývoj podobných technologií byla národní bezpečnost. Objevuje se zde několik tezí, z nichž dvě dominují následnému diskursu. Za prvé význam těchto technologií, jejich potenciál pro národní bezpečnost a jejich následnou podobu, koordinaci a kontrolu prostřednictvím vládních agentur (nakonec RPM) byl zásadně určován a sjednocován předpokladem, že budou sloužit přenosu tvrdých dat. Za druhé vládní podpora rozsáhlého výzkumu a financování vývoje těchto technologií v domácích firmách a následná privatizace výsledků těsně před jejich komerčním využitím naznačují zvláštní povahu vztahu vlády k soukromým korporacím.¹²⁾ Tento typ podpůrné integrace vzájemně přínosné pro průmysl i stát určil tempo následného vývoje, včetně pokračující vládní podpory, regulace a konečně sladění s agendou NSDAP.

Vliv ministerstva pošt na vybrané sekce domácího elektronického průmyslu zkomplikoval vstup několika ekonomicky poněkud autonomnějších hráčů. Od roku 1921 až do počátku třicátých let hrály významnou úlohu v německé ekonomice nadnárodní korporace se sídlem ve Spojených státech (jejich obzvlášť hektickou aktivitu způsobila stabilizace marky během Dawesova plánu v roce 1924). Německé podniky měly ve Spojených státech nesplacené obligace za více než 826 milionů dolarů a mnoho amerických firem do německých podniků hojně investovalo, vstupovalo do společných firem nebo zakládalo sesterské společnosti, což platilo i pro Dow Chemical, Ford, General Motors, I. E. DuPont a General Electric.¹³⁾ Nadnárodní patentový základ mnohých technologií také podporoval rozšíření smluv o sdílení licencí a patentů, což je zřejmé u televizní technologie firem Baird, RCA, Farnsworth, International Telephone a Telegraph.¹⁴⁾ Jedna ze dvou největších německých televizních společností Fernseh A.G. byla z části založena korporací Baird International Television (za spoluúčasti firem Robert Bosch, Zeiss Ikon

11) Pro debatu o nadnárodním technologickém a konceptuálním původu a vývojových strukturách rané televizní technologie viz B. W i n s t o n, *Misunderstanding Media*; a Gerhard G o e b e l, *Das Fernsehen in Deutschland bis zum Jahre 1945. Archiv für das Post- und Fernmeldewesen* 5, 1953, s. 259–393.

12) Vláda obvykle podporovala výzkum a subvencovala náklady na vývoj, po zdokonalení technologií pak dovolovala zúčastněným průmyslovým podnikům kontrolovat výsledné patenty. Takováto úroveň integrace částečně vysvětluje mimořádnou spolupráci jak mezi průmyslovými odvětvími, tak mezi průmyslem a státem. Pro obšírnější studii této integrace viz Manfred H e m p l e r, *Der braune Kanal*. Leipzig : Karl Marx Universität 1969; t ý ž, *Die Entstehung und Entwicklung der Television in Deutschland bis zur Zerschlagung des Hitlerregimes. Mitteilungen des Postmuseums Berlin* 314, 1970, s. 33–75.

13) Pro přehled těchto investic z pohledu zastánce průmyslu viz Robert S o b e l, *IT&T: The Management of Opportunity*. New York : Times Books 1982.

14) Viz např. Sobelova korporátní historie IT&T. Korporátní vazby pokrývaly celé ideologické spektrum. *New York Times* 5. května 1937 oznámily, že moskevská televize uzavřela dohodu ohledně zařízení RCA – v té samé době, kdy RCA sdílela patenty s firmou Telefunken.

a D. S. Loewe) a sdílela patenty s korporací Farnsworth.¹⁵⁾ Mezi dalšími televizními společnostmi byly podobně komplikované vztahy: Lorenz (a její spřízněné konsorcium Standard Elektricitäts Gesellschaft [SEG]) byla dceřinná společnost plně vlastněná IT&T a Telefunken (stejně jako její mateřské společnosti Siemens a AEG) byly napojeny na licenční systém RCA.

Navzdory těmto mezinárodním propojením se zahájení pravidelného veřejného vysílání v březnu 1935 ukazovalo v nacionalistickém světle. I když přijímače zůstávaly obecně nedostupné a vysílání začalo v již zastaralém standardu (180 řádek), vláda jej zahájila především proto, aby porazila Brity, a to jak v národním zájmu, tak i v zájmu německého vývozu.¹⁶⁾ Komerční potenciál nové technologie přinesl možnost rychlé expanze, která v tradičních sektorech chyběla, a vytvořená zájmová skupina toužebně čekala na příležitost, aby ji využila. Jak naznačuje recepce v mezinárodním obchodním a populárním tisku, nejen Německo, ale také další země se snažily nadnárodní technologii a tedy i zisky z ní plně nacionalizovat. Ale tento nacionalistický diskurs také zakrýval majetkové a licenční svazky nadnárodních korporací jako IT&T a RCA, které dokázaly profitovat na různých trzích nehledě na stupňující se mezinárodní konflikty.

Zjevné napětí mezi nadnárodním vývojem (nutnost sdílet patenty, pokusy integrovat nové trhy atd.) a národními zájmy se projevilo v několika podobách. Světová ekonomická krize na konci dvacátých let jistě podpořila mezinárodní investice, stejně jako vědomí mezinárodní povahy technologií typu telefonu a telegrafu.¹⁷⁾ Navíc se objevuje stále více dokladů pro to, že raná národně socialistická hospodářská politika byla vůči tomuto vývoji otevřená, že ji určovaly spíše snahy znovu získat obchodní důvěru příslibem modernizace a finanční jistoty než pohrůžky válkou s jinými zeměmi. Stejně jako budování dálnic a výroba automobilů posloužil rozvoj televize vládě jako propagandistický reklamní tah a zároveň upevnil důvěru domácí obchodní komunity (především v elektronice).¹⁸⁾ Stát chápal vývoz jako zásadní podmínku ekonomického přežití, a tak strukturně podporoval národní pojetí (a prodej) nové technologie subvencemi a daňovými úlevami, přestože byla závislá na cizích patentech.¹⁹⁾

15) Baird vypadl po několika letech a Loewe ho následovala v polovině 30. let. Byla to doba vysokých kapitálových nároků, odhad korporátních výdajů do roku 1939 představuje 20 milionů RM (přičemž zisk z exportu a německé pošty dosahuje asi 8 milionů). Naproti tomu výdaje Telefunken jsou odhadovány na 15 milionů RM, u ostatních firem to bylo dohromady 8 milionů (Goebel citovaný in Fritjof R u d e r t, *Fifty Years of Fernseh, 1929–1979. Bosch Technische Berichte* 6, 1979, č. 5/6 (květen), s. 28–58, cit. s. 29). Do roku 1938, právě když to začalo vypadat, že se výnosnost vrací, vypadl také Zeiss-Ikon, takže dodavatelem Bosche zůstal Fernseh, a zůstává jím dodnes.

16) Korespondence RPM/RRG a RFA, Bundesarchiv R2/4903, 1934–35. Britové oznámili svůj úmysl spustit vysílání na podzim roku 1935, čím údajně pobídli Německo, aby začalo na jaře.

17) Investiční chování IT&T je poučné. V roce 1930 již IT&T vlastnilo nebo kontrolovalo přidružené firmy na každém kontinentě. Viz Anthony S a m p s o n, *The Sovereign State of IT&T*. New York : Stein and Day 1973.

18) Podrobná analýza jednotlivých průmyslových odvětví začala měnit názory, že národně socialistická hospodářská politika byla nesystémová a reaktivní, že se opírala především o veřejnou práci, zbrojení a válku. Viz např. R. J. O v e r y, *Transport and Rearmament in the Third Reich. Historical Journal* 16, 1973, s. 389–409; t ý ž, *The Nazi Economic Recovery: 1932–1938*. London : Macmillan. 1982.

19) Emil Lederer upozorňuje, že do září 1939 bylo 73 % německého obchodu vedeno s průmyslovým světem. Viz jeho článek *Gegen Autarkie und Nationalismus*. In: Jürgen K o c k a (ed.), *Kapitalismus*,

Ministerstvo pošt podporovalo tvorbu promyšlených marketingových příležitosti na každoročních výstavách vysílací techniky a velmi propagovalo televizní přenosy olympijských her v roce 1936.²⁰⁾ Zahraničnímu tisku se dostalo zvláštní péče a byla zde velká snaha poskytnout mu nejmodernější komunikační zařízení. Je asi ještě důležitější, že ministerstvo pošt podporovalo soupeření nejrozličnějších elektronických podniků a nadnárodních licenčních přidružených organizací, když jim vychytrale nabídlo hlavní odměnu – celostátní přechod na technický standard vítěze. Proto olympiáda posloužila jako bitevní pole pro Fernseh/Farnsworth a Telefunken/RCA a zároveň předvedla „německou“ televizi světu.²¹⁾ V ostrém kontrastu k politice utajování, která halila souběžný britský a někdy i americký pokrok, se zdálo, že Německo přejímá iniciativu, protože se stavělo tak, aby mohlo vtrhnout na mezinárodní trh.

Začátek války v roce 1939 tento obraz podstatně zkomplikoval a zesílil ochranné zbarvení nadnárodních firem. Strukturní omezení jako britské, německé a americké výnosy o obchodování s nepřítelem, americká zmrazující nařízení a role, kterou hrály různé úřady správců nepřátelského majetku, vedly k překvapujícím rozporům.²²⁾ Licenční dohody a patentové výměny mezi německými elektronickými podniky a americkými firmami jako IT&T pokračovaly i po roce 1941 a IT&T si udržela kontrolu nad svými přidruženými společnostmi (včetně 28,3% podílu v továrně na válečná letadla Focke-Wulf) a dokonce své působení v Německu za války rozšířila.²³⁾

Kassenstruktur und Probleme der Demokratie in Deutschland 1910–1940. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht 1979, s. 199–209. I když ekonomiku podporovaly Schachtovy programy veřejných prací a výdajů (zmapované Strasserem v roce 1932), růst vývozního sektoru byl zásadní. V dubnu roku 1933 označil Hitler za omyl, že Západ podpořil průmyslový rozvoj dříve nerozvinutým částem světa, a zároveň zmínil důsledky pro německou ekonomiku (viz Peter Krüger, Zu Hitler's „nationalsozialistischen Wirtschaftserkenntnissen“. *Geschichte und Gesellschaft* 2, 1980, s. 263–282; cit. s. 274). Expanze do nových oblastí byla jednou z klíčových strategií (viz Lotte Zumppe, Weltwirtschaftslage und faschistische Außenwirtschaftsregulierung. *Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte* 4, 1978, s. 201–207, cit. s. 203n), a televize byla v tomto ohledu ideální.

20) Výstavy vysílací techniky hlásily přes 300 tisíc návštěvníků ročně. Olympijská televize se objevila zřejmě až ve 25 televizních sálech, včetně jednoho v Postupimi a dvou v Lipsku (do jednoho z nich bylo možné usadit téměř 400 lidí). Program byl rozšířen z obvyklých tří hodin denně na více než osm hodin a počet návštěvníků byl údajně 162 228.

21) I když olympijské hry v roce 1936 sloužily jako veřejné testovací pole jak pro systém RCA, tak i Farnsworth, ministerstvo pošt jasně vnímalo systém RCA jako kvalitnější a podporovalo národní konverzi k standardu RCA ještě před vlastním přenosem her.

22) United Kingdom Trading with the Enemy Act (Výnos Spojeného království o obchodování s nepřítelem) z roku 1939, United States Trading with the Enemy Act (Výnos Spojených států o obchodování s nepřítelem) z roku 1917, pozměněný v roce 1940, 1941 atd.; výkonný příkaz č. 8389 z 10. dubna 1940; Martin Domke, *Trading with the Enemy in World War II*. New York : Central Book Co. 1943.

23) Přes legislativu zakazující obchodování s nepřítelem měly nadnárodní společnosti jedinečnou pozici, aby si udržely své investice. IT&T představuje neobvykle dobře zdokumentovaný příklad. Jeho šéf Sosthenes Behn udržoval blízké vztahy s Říší a IT&T byla jednou z prvních zahraničních společností, která byla prohlášena za „německou“, a tak vyňata z Říšské správy zahraničního majetku. Přestože spolupráci IT&T s německým státem začalo prošetřovat ministerstvo spravedlnosti USA i FBI, začátkem studené války byla její spoluvina přeformulována. Podle tohoto přístupu neměla společnost IT&T přímou kontrolu nad každodenními německými operacemi. Nicméně výpovědi německých ředitelů IT&T Westricka a Schroedera se s poválečným svědectvím korporace v této věci neshodují. Viz např. Schroederovy výslechy,

Může se zdát, že jednoznačný posun k vojenskému využití televizní technologie po roce 1939 utlumil nadnárodní korporátní aktivity. Ovšem vzhledem k výše zmíněným dlouhodobým a úzkým vztahům elektronického a telekomunikačního průmyslu k zájmům národní bezpečnosti nebyl tento vývoj pro nadnárodní firmy vůbec překvapivý. Rozpory, které se v této době objevily, představují skrytou kapitolu v historii nadnárodních společností a pomáhají pochopit složitost a citlivost situace v poválečném období.²⁴⁾

Zájem německé vlády na televizi se po roce 1933 projevil v celém souboru konfliktních jurisdikčních nároků a debat. Například ministerstvo pošt se s televizí potýkalo ve vlastním systému vnitrorezortních agentur včetně *Deutsche Reichspost*, *Reichspostzentralamt* (RPZ), *Forschungsanstalt der DRP* a prostřednictvím své role v Říšské rozhlasové společnosti. Mezirezortní vztahy dávaly příležitost k vážnějším konfliktům. Ministerstvo propagandy se hned po svém založení v roce 1933 dostalo do vleklého sporu s ministerstvem pošt kvůli podílu ze zisku z rozhlasových licencí a nakonec kvůli kontrole Říšské rozhlasové společnosti (tento boj nakonec zapříčinil kolaps Říšské rozhlasové komory).²⁵⁾ Ministerstvo pošt a NSDAP se hádaly dokonce i o takové malichernosti, jako byly nájemy za televizní sály, protože strana odmítala platit za těch pár sálů, které ovládala. K extrémnímu, i když výmluvnému výbuchu nepřátelství mezi několika ministerstvy došlo, když Hitler v červenci 1935 přiřkl celkovou kontrolu nad televizí říšskému ministru letectví Göringovi (tento přesun moci byl bedlivě tajen před tiskem).²⁶⁾ Ministerstva pošt i propagandy energicky protestovala²⁷⁾ a přes Goebbelsovy pokusy se pokoutně dohodnout s ministrem války Blombergem již v prosinci nová direktiva rozdělila zodpovědnost mezi všechny zúčastněné.²⁸⁾ Ministerstvo pošt zodpovíдалo za technický rozvoj a vysílání, ministerstvo propagandy za program a ministerstvo letectví za využití v obraně.²⁹⁾ Další souběžné a často si odporující jurisdikce zavedla nacistická strana prostřednictvím *Gau* systému (župní systém) a rozdělení moci dále komplikovala organizační příslušnost různých pracovních skupin.

V této spleti kolidujících pravomocí a zájmů asi nejzřejmější rozpory vyvolávaly televizní výstavy, v souvislosti s nimiž se střetla ministerstva pošt a propagandy. Hádala se sice

Národní archiv NI-234, 15. listopadu 1945 a NI-235, 16. listopadu 1945. Co se týká patentových směn, německé oborové časopisy pravidelně zpravovaly o vývoji patentů a licenčních dohodách se svými americkými spojenci jako RCA, dokud totální válka nezastavila jejich vydávání. Velká podobnost mezi patentovým vývojem amerických a německých zbraní využívajících televizní techniky po tomto přerušení naznačuje, že informační tok pokračoval.

24) Alespoň na povrchu najdeme zřejmé paralely mezi vývojem televizních monitorovacích letadel, střel naváděných televizí a infračerveným světlem atd. v Telefunken a RCA. Tyto shody jsou nadále předmětem výzkumu. Podíl IT&T na válečných technologiích a odvětvích je dokumentován podrobněji.

25) Dokumentováno ve složkách RFM v Bundesarchivu, R2/4903.

26) *Reichsgesetzblatt* T. 1, č. 88, 12. června 1935, s. 1059.

27) Dokumenty říšského kancléřství, Bundesarchiv, R43II/267a.

28) *Reichsgesetzblatt* T. 1, č. 136, 11. prosince 1935, s. 1429–30.

29) Vzhledem k možnostem vojenského využití tušeného ke konci 20. let dokonce i ve faxových přenosech, není toto pozdější zařazení překvapivé. Již v raných 40. letech rozvoj televizí naváděných střel, torpéd, bezpilotních monitorovacích letadel a příbuzných technologií jako radarů a střel naváděných infrazářením podléhal vojenským direktivám. Viz zpráva Combined Intelligence Objectives Subcommittee (CIOS) č. 28–41, č. 31–1, č. 31–8; zpráva British Intelligence Objectives Subcommittee (BIOS) č. 867; Public Records Office (Londýn), AIR MIN, složky 40/1656, 40/2000.

neustále o výnosy a rozdělení příjmů, jejich šarvátky ovšem zakrývaly hlubší spor. V poštovní správě pracovalo mnoho odborníků z praxe, kteří měli dlouhodobé kontakty s průmyslovým sektorem, přičemž poštovní úřady koordinovaly technický vývoj a do roku 1933 jim patřily poplatky za vysílání. Naproti tomu ministerstvo propagandy ovládali členové strany, kteří se nedávno dostali k moci a omezili sféru a výnosy ministerstva pošt skrze svou stranickou agendu. Goebbels a Hadamovsky byli typickými představiteli druhé skupiny.³⁰⁾ Jako přední němečtí teoretici propagandy se navíc shodovali, že masová recepce propagandy je nejúčinnější, a Hadamovsky následně prosazoval veřejnou podobu televizního příjmu. Elektronický průmysl a s ním ministerstvo pošt (stále závislé na výnosech z licenčních poplatků) prosazovaly hromadné rozšíření jednotlivých domácích přijímačů, což odpovídalo vývoji rádia.

Velký nesoulad zájmů a strategií různých vnitro-ministerských i mezirezortních skupin a komplikace způsobené různými frakcemi NSDAP ukazují, že jednotný národní zájem jako vysvětlující paradigma historického vývoje televize nepostačuje. „Führer“ a „Vaterland“ byli samozřejmě vzýváni při každé příležitosti, ale záznamy naznačují, že politici a průmyslníci byli motivováni spíše osobními zájmy než nějakou oddaností národu nebo společnému blahu. Nacionalistický diskurs o televizi se odklonil od osvíceneckých principů obecného blaha, když poskytl kamufláž pro omezené zájmy byrokratických úřadů a jednotlivců.

Ve vztahu k faktickému vývoji média naznačují mnohé z těchto faktorů – národní a nadnárodní průmyslové zájmy, vládní agentury, rychle se měnící technické standardy a tlak světové ekonomiky – několik možných kauzálních činitelů. Vážné rozepře na kterékoliv z těchto úrovní mohly zbrzdit standardizaci a rozšíření televize. Naopak vhodný nátlak z toho či onoho sektoru mohl poměry konsolidovat.

Nakonec vývoj dospěl k rozřešení: byl zaveden technický standard a došlo ke konvergenci hlavních elektronických společností. Stejně jako v Británii, kde soupeřily systémy Baird a EMI/Marconi, střetly se v Německu zpočátku systémy Fernseh (patenty Farnsworth/Baird) a Telefunken (RCA), což byly technické důvody zpoždění výroby přijímačů. Situaci komplikovala nacionalistická fixovanost na mechanické systémy pracující na principu Nipkowova disku, jež vyplývala jednak z vysoké úrovně jeho zdokonalení, které bylo dosaženo náročným technologickým procesem výroby (vysokovakuová technologie), jednak z jeho statusu „čistě německého“ vynálezu.³¹⁾ Přesto se jako dokonalejší technologie ukázal Zworykinův ikonoskop a v roce 1937 se německým standardem oficiálně stalo 441 řádek.³²⁾ Díky koordinační funkci RPZ a RRG všichni soupeřící výrobci elektroniky na tento standard přistoupili, nehledě na jejich dřívější a stále platné korporátní a licenční dohody, a tak uvolnili cestu kooperativní masové výrobě přijímačů.

30) Srov. např. Eugen H a d a m o v s k y, *Der Rundfunk im Dienste der Volksführung*. Leipzig : R. Noske 1934; T ý ž, *Propaganda und nationale Macht*. Oldenburg : G. Stalling 1933; anglický překlad: *Propaganda and National Power*. New York : Arno 1972.

31) Tato mechanická technologie byla občas Brity hodnocena jako kvalitnější než jejich elektronické systémy, pokud šlo o čistotu obrazu, a Němci v ní byli schopni přesáhnout daleko za očekávané limity až k obrazu o 729 řádkách, viz Ernest H. T r a u b, *Television at the Berlin Radio Exhibition, 1937*. *Journal of the Television Society* 2, 1937, č. 11 (prosinec), s. 289–297.

32) Dne 15. 7. 1937.

Schválení návrhů na levný *Fernseh-Volksempfänger* (lidový televizní přijímač) bylo pozdrženo až na konec roku 1938, což bylo patrně zpoždění, za které elektronický průmysl draze zaplatil. Jak již bylo řečeno, brzy poté, co RPM zadalo svou první velkou objednávku, začala válka a výroba spotřebitelských přijímačů se tak zpomalila, až téměř ustala. Přes zdánlivou stagnaci se výzkum, plánování a program nadále rychle rozvíjely. Pokračovaly práce na národním kabelovém systému a vysílací den, který měl až do roku 1938 (s výjimkou olympiády) v průměru tři hodiny, dosáhl na počátku čtyřicátých let šest a půl hodiny (z toho bylo jeden a půl hodiny živého vysílání).³³⁾ Televizory byly nicméně vyhrazeny především pro funkcionáře, přičemž mnohé z dostupných soukromých aparátů byly předány do válečných nemocnic a rekreačních středisek. Veřejné televizní sály zůstávaly hlavním místem pro sledování vysílání a pokračující výzkum se věnoval oblasti velkých videoprojektorů a systémů vysokého rozlišení o 1 029 a dokonce 2 000 řádcích.³⁴⁾

Výzkum a vývoj po roce 1935 příznačně kladl důraz na otevřeně vojenské uplatnění. Rekognoskační technologie (odtud zájem o vysokou ostrost obrazu), televizí naváděné střely, bomby, torpéda, ale i vedlejší produkty výzkumu jako např. střely naváděné infračerveným zářením a podobné technologie prošly rychlým rozvojem, souběžným s vývojem ve Spojených státech. Jak úroveň výroby, tak i rozpětí zisku ze zapojení německého elektronického průmyslu do vojenství podle předběžné analýzy vysoce převyšovaly jeho snahy (a možná i potenciál) v civilním sektoru.

Televize jako historie

Dokonce i povrchní přehled vývoje televize v Německu odhaluje strukturu rozporů, které komplikují role a vztahy technologického výzkumu, národního a nadnárodního průmyslového vývoje a státní hospodářské koordinace. Televize je v jistém smyslu

33) Program se skládal z *Kulturfilmů* a zkrácených dlouhometrážních filmů, sportovních relací, předpovědí počasí atd. Například program na pátek 28. 7. 1939 byl složen takto:

12:05	„Blitzlichter“
13:00–13:30	(Pause)
13:30	„Musikalisches Zwischenspiel“
14:00	„Das Deutsche Rote Kreuz“
15:00	„Das schöne Deutschland“
15:45	„Altwiener Bilder“
16:50	Einführung in die Veranstaltungsreihe „Sport und Mikrofon“
17:45	„Aus der Werkstatt des Rundfunks“
18:35	„Ein Traum im Puppenladen“
19:15–20:00	(Pause)
20:00	Nachrichten, Wetter
20:15	„Interessantes aus aller Welt“
20:25	Zeitdienst
21:00	„Altwiener Bilder“
22:00–22:20	Nachrichten, Wetter, Sport

34) Pro širší debatu o německém technickém pokroku viz zprávy BIOS, CIOS a FIAT.

dokladem pozoruhodně různorodých a často protichůdných požadavků a zájmů přítomných v Třetí říši a ukazuje se jako jeden z mnoha jevů, jejichž vývoj v sobě přímo zaznamenává a zhmotňuje složitost historického okamžiku. Německá situace je užitečná jako komparativní model vzhledem k jiným, lépe zdokumentovaným mediálním systémům, ale její výjimečnost zároveň osvětluje vztahy a napětí, které jsou přítomné v širším schématu moderní německé historie.

Německá televize se zdá být příznačná jak kvůli pokusům NSDAP ovládnout toto médium pro partajní agitaci (což bylo nejzřejmější v aktivitách ministerstva propagandy), tak pro otevřené snahy o koordinaci soukromého a veřejného sektoru při představení a propagaci televize (prostřednictvím ministerstva pošt). Může se tedy zdát, že sociální produkce německé televize a televize jako výrobní prostředek v tomto sociálním rámci sdílejí zcela specifický a národně vymezený soubor referentů. Tato perspektiva jistě skýtá užitečné možnosti, především ve světle přehodnocení německé hospodářské politiky před rokem 1939. Příznačnou zvláštnost německého případu můžeme naopak chápat jako důvod pro marginalizaci tohoto okamžiku historie vysílání v následném diskursu.

Nicméně navzdory těmto stanoviskům dovoluje důkladnější prozkoumání shodných strukturních prvků, spojujících německou zkušenost s obdobným vývojem na jiných národních trzích (např. ve Spojených státech a Velké Británii), aby se objevily obrysy širších technologicko-ekonomických systémů. Nadnárodní povaha televizního výzkumu a vývoje, modely zprostředkování technologií (sdílení patentních a licenčních smluv), jejich místo ve strukturách ekonomického růstu na počátku 20. století, spolu s otevřeným průmyslovým zapojením RCA, IT&T, AEG atd., to vše naznačuje řadu společných jmenovatelů, které zpochybňují pojetí historického vývoje zaměřené výhradně na národní stát a oddanost národu. Některé závažné rozpory s tradovaným přístupem se navíc ukáží v posunu k mnohem výnosnějšímu vojenskému uplatnění televizní technologie a pokračování alespoň některých nadnárodních korporátních vztahů, které se týkaly zbrojních systémů během války.

Je tedy již zřejmé, že vývoj německé televize určovalo široké spektrum faktorů. Avšak pozice národa v historii vysílání je ještě dále komplikována kulturními konfiguracemi. Vztah mezi dobovou recepcí a následnou historickou reprezentací poskytuje cenný vhled do proměnlivé historie mentalit v poválečné době. Rozmanitost dostupných pramenů a proces selekce, kterým historické otázky a metody rámuje specifické linie těchto dokumentů jako relevantní, odhalují širší ideologickou roli, kterou televize sehrála jako kulturní entita a jako předmět studia.

Sledovat proces konkrétní historické reprezentace německé televize je možné z mnoha různých projevů, přičemž začít můžeme zkoumáním veřejné recepce u několika zájmových skupin, které se odlišují svým vztahem k danému médiu. Přehled postojů, které zaujímal domácí a zahraniční populární tisk, oborový tisk a sám průmysl ve svých tištěných zprávách a rozšiřovaných názorech staví jednu dimenzi základních obrysů a nuancí dané situace do komparativního světla. Takový přístup samozřejmě v nejlepším případě naznačuje, že instituce, která takto promlouvá, se zaměřuje na širokou veřejnost a nevyhnutelně opomíjí obsáhlejší spektrum společenských sil a z nich

vyplývající pluralitu diskursů (mnoho z nich již bylo zmíněno).³⁵⁾ Tím, že popisuje veřejnou prezentaci média, ovšem tento přístup ukazuje alespoň hrubé obrysy jeho recepce a zároveň zprostředkovává takové prameny, ke kterým již následující generace historiků měly snadný přístup. Nastíním tedy pohled na televizi, který byl prezentovaný široké veřejnosti v novinách, elektronické branži a odborníkům v jejich časopisech a korporacím v jejich zprávách, abych tak odhalil jeden soubor veřejných obrysů televize. Z úsporných důvodů použiji německou a americkou recepci během roku 1935, abych zmapoval celou škálu reakcí.

I když se televizi na začátku veřejného vysílání v roce 1935 nedostávalo diváků, měla velikou publicitu a rozsáhlé, intenzivní tiskové kampaně přesto oslovovaly masové publikum. V populárním tisku se objevila celá škála přístupů a rok 1935, kdy Německo představilo svou veřejnou televizní službu, poslouží jako uzlový bod ve vývoji její reprezentace a v konfiguraci různých pohledů na ni.³⁶⁾ Německo již mělo centralizovanou tiskovou agenturu a Říšská rozhlasová společnost v tiskových zprávách a zveličujících komentářích vyzvedávala technické úspěchy národa jako důkaz nového směřování jak v průmyslovém, tak i spotřebitelském sektoru a jako doklad plodné součinnosti státních a průmyslových zájmů. V domácím tisku se šířily zprávy o televizi jako dokladu technologické nadřazenosti Německa, potvrzení jeho nového ekonomického řádu a hmatatelném důkazu úspěchů Říše. Nadnárodní vazby, poměrně exponované v oborových časopisech, zmiňovaly populární zprávy zřídka, přestože občas věnovaly pozornost návštěvám amerických a britských vědců jako dalšímu důkazu vůdčí pozice Německa v této oblasti. Veřejná povaha předvádění byla často zmiňována jako doklad rovnostářské politiky, díky níž byla bezplatná televizní služba poskytována všem, dokud cena přijímačů nebude dostatečně nízká (což mělo být v bezprostřední budoucnosti).

Populární tisk v Británii a Spojených státech se často v debatách o televizi projevoval v podobně nacionalistickém tónu. *New York Times* opakovaně zmiňovaly německé snahy přiblížit se americkým standardům spíše než britským, přestože Spojené státy ještě neměly oficiální či dokonce jen licencované zkušební vysílání. Přesto se tvrzení o významu amerických patentů a jejich technologické nadřazenosti objevovala pravidelně.³⁷⁾ Kromě toho v populárním tisku stále převládala tendence upřednostňovat britské výsledky před německými, přestože v některých případech britskou technologii, o které se mluvilo, reportér ve skutečnosti vůbec neviděl (a recenzované německé systémy byly popsány jako rozmanité a zároveň dostupné).³⁸⁾

35) Omezený prostor mi nedovoluje věnovat se zde formování postojů a recepce během 20. a na počátku 30. let, kdy mimo jiné převládala utopická dimenze televize. Viz Monika Elsner – Thomas Müller – Peter M. Spangenberg, *The Early History of German Television: The Slow Development of a Fast Medium*. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 10, 1990, č. 2, s. 193–220.

36) Modely recepce v populárním, oborovém a průmyslovém diskursu samozřejmě představují velký prostor pro výzkum, do kterého tento článek může být jen úvodem.

37) Zprávy o zahájení německého televizního vysílání jsou typické. Viz *New York Times*, 30. června 1935; 2. února 1935; 27. dubna 1935.

38) *New York Times*, 4. září 1935. Řada souvisejících výroků se zabírala zaostáváním rozvoje televize v USA ve vztahu k Německu a Británii a snažila se k němu přistupovat pozitivně. Objevila se tu zpráva, že znalec E. O. Sykes z FFC řekl Britům v souladu s tvrzením amerického průmyslu: „Pokud tam u vás začnete

V debatách se projevovalo také vědomí konkurenčního boje a jeho rizik. Často byl zmiňován význam a rychlé rozšíření rozhlasu v Německu a na jeho základě byl předvídán rozvoj televize.³⁹⁾ Německý vývoj byl často nastíněn způsobem, který lze nazvat motivačním, jako v důrazném titulku v *New York Times*, „Německo pospíchá s prací na televizním systému: Berlín se ve věci televize nechce nechat předběhnout Londýnem“.⁴⁰⁾ J. Royal, viceprezident Národní společnosti pro vysílání (National Broadcasting Company), zveličoval dopad média v Německu ve vztahu k americkému trhu v rámci širší snahy podpořit federální licenční smlouvy, když prohlásil, že „televize se rychle stává německou národní zábavou“.⁴¹⁾

V protikladu k tomuto nacionalizovanému a kompetitivnímu diskursu o historickém vývoji televize v Německu informoval jak německý, tak i mezinárodní profesní odborný tisk – tedy alespoň do vyhlášení války – svědomitě o technických novinkách jak z hlediska smluv o sdílení patentů a licencí, tak i nových výrobních postupů. Například *Journal of the Royal Television Society* věnoval poměrně hodně prostoru podrobným popisům a debatám o každoročních německých výstavách vysílací techniky, pečlivě porovnával dostupné modely přijímačů a studiovou techniku a často naříkal nad britským sklonem k tajnůstkářství. Delegace hostujících inženýrů informovaly o svých vynálezech a oborový tisk se zpravidla vyjadřoval s respektem o německé strojírenské a technologické zručnosti, ale byl zneklidněný jejich (počátečním) zatajováním mechanických systémů a programu.⁴²⁾

Německý oborový tisk – především technické časopisy firem Telefunken a Fernseh A. G. – šířil podrobné zprávy o nejnověji získaných patentech od amerických a britských sesterských společností a zároveň se vyjadřoval k domácímu pokroku. Německé oborové časopisy jsou až do svého zániku se začátkem totální války v roce 1941 výmluvným zdrojem informací o úzké spolupráci mezi nadnárodními firmami a poskytují bohatou pramennou bázi. Německé oborové tiskoviny se lišily od svých britských a amerických protějšků pouze občas příznačně nacionalizovaným diskursem, který je obzvlášť patrný v historickém ukotvení otázek vývoje. Proto se například diskuse o významném podílu Paula Nipkova a Manfreda von Ardenneho při vývoji televize a jejich pokračující roli v rozvoji tohoto média objevovaly pouze v německém kontextu.

Korporátní diskurs odráží zájmy nadnárodního elektronického a telekomunikačního průmyslu, ale přináší výzkumu vážné problémy kvůli obecně privátní podstatě jeho výstupů. Vybrané části těchto materiálů nicméně najdeme ve vládních archivních fondech, pamětech vedoucích představitelů firem, oznámeních akcionářů a dokumentech

s televizí dřív než my tady, počkáme a vyděláme na vašich chybách.“ *New York Times*, (b. d.) 1934, in N. E. Kersta papers, složka 2a, Pennsylvania State Univ.

39) Pro tyto zprávy je typické tvrzení z *New York Times* z května 1935: „Avšak významná role, kterou hraje rozhlas v německém politickém plánu, povede k akceleraci televize.“

40) *New York Times*, 26. července 1935.

41) *New York Times*, 25. srpna 1935.

42) Viz například Ernest H. Traub, Television at the Berlin Radio Exhibition. *Journal of the Television Society* 2, 1935, č. 3 (prosinec), s. 53–61. Traubovo podrobné zpravodajství se objevovalo jako každoroční pravidelná rubrika tohoto časopisu.

z poválečných soudních sporů.⁴³⁾ Zůstaneme-li ve zvoleném roce 1935/36, americký průmysl se vesměs soustředil na německé technické úspěchy. Britské snahy získaly důslednější pozornost díky rozvoji televizního programu a strategiím prodeje přijímačů, které spíše odpovídaly americkým plánům.⁴⁴⁾ Německý program televizního vysílání byl znevýhodněn nejen odlišnostmi vyplývajícími z jeho zjevné politické funkce, ale také jazykovou bariérou.

David Sarnoff ve své zprávě *The Future of the Radio* z roku 1936 pro Federální komisi pro hromadné sdělovací prostředky uváděl, že „ostatní národy přijímají standardy a metody inženýrů z RCA a aplikují je při řešení svých problémů s televizí“.⁴⁵⁾ Nicméně Sarnoffova oznámení akcionářům RCA byla ještě výmluvnější, konstatoval v nich, že roční výnos z patentů dosáhl v roce 1934 20 166 545,06 dolarů (minus patentní rezerva 11 503 333,79 nebo 8 663 211,27).⁴⁶⁾ Přinejmenším ve Spojených státech se důsledky konkurenčního vztahu televize k rádiu zabírala významná část materiálů dochovaných z roku 1935.

Zatím průmysloví bosové a technici pozorně dokumentovali vývoj v Anglii, Německu, Japonsku, Argentině a Sovětském svazu, hledali díry na trhu a plně drželi krok s proměnami a novými aplikacemi technologie. Postoj amerického průmyslu byl ovlivněn vyčkávacím postojem komisaře Federální komise pro hromadné sdělovací prostředky Sykerse, ale nejspíše monitoroval Německo, a stejně tak Anglii, jako testovací pole pro rané zápolení technologií firem Farnsworth a RCA.

I z tohoto stručného náčrtu televizní recepce ve veřejném, oborovém a průmyslovém sektoru během roku 1935 se vyjevuje kulturní konfigurace televize, komplikovaná maticí protínajících se strukturních důvodů naznačených výše, často v protichůdných projevech. Diskuse o německém rozvoji televize ale přinejmenším pronikla ke skupinám populace, na které byly různé časopisy zaměřeny. Uvážíme-li tuto veřejnou přítomnost, jak můžeme vysvětlit poválečnou marginalizaci rozvoje německé televize před rokem 1945? K jaké škále interpretací byly tyto zdroje využity (spolu s mnohem širší pramennou bází) a do jaké míry jsou v nich zachyceny koncepce německé historie? Zběžný pohled na poválečnou rekonfiguraci diskursu naznačuje širší obrysy možné odpovědi. Proces kulturní rekonfigurace televize implicitně problematizuje vztahy mezi technologií, průmyslem a politikou a zároveň odhaluje jeden směr pokračující konstrukce historie.

Poválečná reprezentace německé televize odráží řadu materiálních omezení, jako je ztížený přístup do archivů a asi ještě významněji ideologické předpoklady, na kterých stojí naše současné interpretace. Spektrum dominantních historických reprezentací tohoto tématu ilustrují tyto tři linie: 1. zprávy tajných služeb bezprostředně po okupaci; 2. výzkum, který využíval archivy ministerstva propagandy v NSR; 3. výzkum založený

43) Recepce německé televize v průmyslu je předmětem mého pokračujícího výzkumu a je proto předložena jako hypotéza. Srov. můj článek *Rituals of Reception, Patterns of Neglect: Nazi Television and Its Postwar Representation*. *Wide Angle* 11, 1989, č. 1 (únor), s. 48–66.

44) Od oficiálního zahájení vysílání v roce 1936 byl britský denní program podstatně propracovanější než jeho německý protějšek. Navíc zde prodeje televizorů dosáhly až 10 tisíc přijímačů v tom samém období, kdy se v Německu prodalo mezi 200 až 1 000 kusy. Británie proto představovala lepší model.

45) David Sarnoff, *The Future of Radio: A Report to the FCC*. New York, 15. června 1936.

46) N. E. Kersta papers, složka 1b, Pennsylvania State Univ.

na archivech ministerstva pošt v NDR. Rozdílnost těchto přístupů napomáhá objasnit některé předpoklady patrné v současném výzkumu. Zároveň tyto přístupy spojuje použití historie, které předpokládá shodné zájmy a společný historický vývoj v opozici k hrozivému „druhému“. Ten byl nejčastěji definován jako fašistická minulost, ale jeho obraz často rezonoval s obrazem „toho druhého“ Německa.

Jeden zdroj informací ke stavu německé televize bezprostředně po válce a zevrubný přehled její krátké historie se objevuje ve zprávách americké agentury FIAT (Field Intelligence Agency, Technical Division – Polní zpravodajská služba, technická divize), britské BIOS (British Intelligence Objectives Subcommittee – Britský podvýbor pro zpravodajskou činnost) a společné americké a britské služby CIOS (Combined Intelligence Objectives Subcommittee – Společný podvýbor pro zpravodajskou činnost). Tyto analýzy byly určeny pro potřebu průmyslu, ať již jako zdroj patentů ukořistěných ve válce, či podkladů pro soudních pře o porušení patentových smluv, a vznikaly z rozsáhlých výsledků a vyšetřování, které byly prováděny co možná nejdříve po konkrétní válečné konfiskaci majetku nepříteli. Jako zaměstnanci britského nebo amerického ministerstva obchodu byli tazatelé FIAT/BIOS/CIOS obvykle odborníci-civilisté, dočasně uvolnění z firem jako RCA a IT&T. V mnoha případech záznamy ukazují, že tazatelé německé inženýry a techniky, které vyslýchali, dobře znali díky předválečným kontaktům. Jejich výsledky potvrzují zaměření technické činnosti, stejně jako úroveň výroby v německém televizním průmyslu. Vzhledem k zániku mnoha německých oborových publikací má toto svědectví zásadní význam. Například zpráva BIOSu č. 867 sdělovala, že výrobní Fernseh v Obertannwaldu zaměstnávaly 750 lidí a že v továrnách Telefunken částečně vyškolené dělnice vyráběly měsíčně až tři stovky minikamer pro instalaci ke střelám, což naznačovalo jak rozsah, tak zaměření výroby spojené s televizí ke konci války.

Dokumenty BIOS, FIAT a CIOS jasně ukazují soupeření při vyšetřování. V záznamech BIOS je často uvedeno, že zařízení odnesli Američané dříve, než je Britové prozkoumali, a CIOS měla převážně koordinační funkci a zajišťovala, aby obě strany věděly a měly přístup k tomu, co ta druhá dělá. Vzhledem ke konkurenční povaze komerčních zájmů, kterým FIAT i BIOS sloužily, a potenciálnímu zisku ze zabavených technologií, se tato tenze může sotva zdát překvapivá. I když se v dokumentech vyjevují korporátní zájmy zakryté nacionalistickým náterem, všechny tři agentury se zmiňují, že jejich sovětské protějšky rozehrávaly vážnější hru. Například je zde zmínka, že Sověti nejen vyklidili a poslali na Východ celou továrnu firmy Blaupunkt, která se podílela na výrobě televizních přijímačů, ale také tam odeslali úplně všechny zaměstnance.⁴⁷⁾

Zprávy, které takto vznikaly, nedokázaly systematicky pojmout otázky organizace nebo smluv o nadnárodním sdílení patentů, protože se zaměřovaly především na technické otázky. V souladu s jejich účelem tyto analýzy oddělovaly technologii jak od politiky, tak

47) Potenciálně zde bylo možné dosáhnout ohromných technologických výhod, získat nové pracovníky mezi německými inženýry a zachytit body pro následnou korporátní rekonfiguraci Německa. Korporace vyslaly své vlastní výzkumníky často vojenskými cestami. Šéf IT&T Sosthenes Behn dorazil do Francie v roce 1944 ve válečné uniformě a dva z jeho viceprezidentů, kteří si o dva měsíce dříve užívali korporátních pozic v New Yorku, se tu objevili jako vysoce postavení armádní důstojníci. Viz Sampson (kritik IT&T) a Sobel (příznivec IT&T), kteří se na tom v zásadě shodují.

i vývoje průmyslu. Ale už samotná povaha těchto zkoumání, jejich úzký vztah k průmyslové špionáži a náboru nových zaměstnanců, se jasně vyjadřuje k základnímu problému. I když tedy zprávy FIAT/BIOS/CIOS jednoznačně poskytují cennou dokumentaci k jinak ztracenému technologickému vývoji, implicitně dosvědčují pokračující symbiózu toho, co Eisenhower nazýval „vojensko-průmyslový komplex“. Pojetí „druhého“, které se z těchto zpráv vyjevuje, je spojené se snadností, se kterou se tazatelé distancovali od svých souběžných (a často korporátně propojených) aktivit. V tomto procesu se s překvapivou jasností ukazuje převažující vize historie jako v zásadě sloužící zistným zájmům.

Poválečné německé výzkumy rané televize odrážejí ideologické a fyzické rozdělení NSR a NDR. I když publikované výzkumy velmi často vycházely z vědomé národní perspektivy, působí pozoruhodně oproštěně od vlastních zájmů, jejichž preferování bylo charakteristické pro dokumenty z doby před rokem 1944 i protokoly BIOS/FIAT/CIOS. A přesto se pravděpodobně projekt konstrukce národních dějin, selektivní valorizace či kritiky vývoje v krátké historii televize neúprosně proplétá s širšími otázkami kontinuity a proměny národní identity. Takže omezený přístup k archivním záznamům v kombinaci (a často v souladu) s širšími ideologickými modely chápání nedávné minulosti odhaluje určité tendence. Ve světle závažných změn, které se nyní v německé identitě odehrávají, v kontextu rozpadu strukturních bariér, které omezovaly vědce z obou německých republik, se tyto modely zdají být nápadnější než kdy jindy. Strukturní omezení částečně vyplývá z následného rozdělení německých archivů, protože složky ministerstva propagandy byly z převážné části umístěné v NSR a archivy ministerstva pošt v NDR. Vzhledem k výše rozebíraným divergentním zájmům a stoupencům obou ministerstev jsou důsledky tohoto rozdělení závažné. Následující analýza se pokouší pro heuristické účely zachytit nejširší obrysy výzkumů, které ztělesňovaly přístupy východního a západního bloku k německé televizi až do začátku devadesátých let. Porovnáme-li přístupy různých vědců k německému selhání při přípravě trhu s televizními přijímači pro spotřebitelský sektor, můžeme rychle odlišit jejich hlediska. Zdůrazníme-li společné tendence různých badatelů, nutně opomeneme významné nuance a odlišnosti, ale zároveň naznačíme společné reakce na omezenou dokumentační základnu a vstupující ideologické kontexty, a tak odhalíme širší historické modely.

Za prvé studie Gerharda Goebela „Das Fernsehen in Deutschland bis zum Jahre 1945“ z roku 1953 se ukazuje jako vzácně raný a respektovaný západoněmecký pokus syntetizovat archivní pramenné báze obou ministerstev. Přestože se v referenční kostře překrývá s mnohým z východoněmeckých výzkumů, Goebel nicméně používá tento materiál především k tomu, aby posbíral technologická data, spíše než by vyvozoval organizační důsledky podobným způsobem, jako to činilo mnoho jiných západních badatelů tohoto období. Na základě podrobného zkoumání patentových záznamů, oborových časopisů, technických zpráv a rozhovorů Goebel sleduje vývoj německé televizní technologie. I když jeho přehled zahrnuje i programové plánování a analýzu a naznačuje ekonomické obrysy televizního průmyslu, jeho zaměření většinou odpovídá technickým zájmům ministerstva pošt (ve kterém pracoval) bez možnosti využít jeho archiv nebo interní tisky, a proto zůstává ukotven ve veřejné recepci. Jako měřítko legitimní zájmové sféry ministerstva pošt naznačuje Goebelovo vlivné dílo ústřední význam technologického vývoje

(tedy vynalézání, přizpůsobování a zdokonalování) jako faktoru, který primárně způsobil německé zpoždění v masové výrobě přijímačů.

Studie Heinze Pohleho z roku 1956 i analýza Winfrieda Lerga z roku 1967 se stejně jako Goebelova práce převážně opírají o časopisy a veřejné dokumenty a minimálně odkazují k archivním pramenům.⁴⁸⁾ Tak například: protože se opírají o oborové publikace a periodika, oba vysvětlují události okolo jurisdikčních sporů v roce 1935, které skočily přechodnou kontrolou ministerstva letectví nad televizí, z perspektivy převážně odpovídající přístupu ministerstva propagandy. A možná ještě příznačněji, protože se opírají o německá periodika, dokonce perspektivu ministerstva propagandy kopírují. Spojením zveličujícího tónu ministerstva propagandy se skutečným technickým rozvojem televize v podstatě argumentují, že ke zpoždění ve výrobě domácích přijímačů došlo kvůli unáhlenému zahájení jejich průmyslové výroby v roce 1935. Průmysl se začal rozvíjet příliš brzy na příkaz ministerstva propagandy, a tak sám sebe zbrzdil, aby se už nikdy nevzpamatoval. Oba autoři naznačují, že ministerstvo propagandy *de facto* zmařilo kapitalistické zájmy, ale ani jeden pro to neuvádí konkrétní doklady.

Archivní dokumenty, které jsou nyní k dispozici v SRN, tento přístup povětšinou potvrzují. Dokumenty ministerstva propagandy se konkrétně televizi věnují, ale vzhledem k rozdělení zodpovědnosti a zřejmému konfliktu zájmů začínajícímu již před rokem 1935 ukazuje tento pohled pouze jednu část složité matrice zájmů. V souladu s přístupy některých západních historiků záznamy ministerstva propagandy naznačují zájem agitovat programem, což podporuje ideu převzetí moci. Přestože v západních archivech jsou jistě dostupné prameny, které jdou proti této pozici (například kopie vybrané korespondence ministerstva pošt s ministerstvem financí nebo kancléřstvím), korporátní perspektiva a pohled ministerstva pošt jsou zde nadále jen okrajově zastoupené.

Naproti tomu badatelské snahy původem z NDR, například práce Manfreda Hempela založená na archivech ministerstva pošt, významně a kriticky doplňují západní výzkum. Prostřednictvím ministerstva pošt měl Hempel přístup ke každodennímu chodu státních a korporátních vztahů, což mu dovolilo se zaměřit na historii nadnárodních investic, střety mezi průmyslovými odvětvími a proces koordinace průmyslu a státu. Hempel objasňuje neschopnost rané televize přilákat publikum, když dokumentuje nelítostné soupeření mezi firmami Telefunken a Fernseh (a jejich příslušnými nadnárodními spojeními), které u obou firem souviselo s rychlým odklonem od vývoje levných televizorů a příklonem k mnohem výnosnější vojenské produkci. Tak se zachování výzkumu a vývoje televize v plné šíři (i přes ztrátu zákaznického trhu) spolu s rychlou technologickou expanzí k příbuzným technologiím jeví z pohledu korporátního zisku. Hempelovi – obdobně jako jeho protějškům v NSR – umožnil jeho omezený přístup k archivní bázi potvrdit východoněmecké marxistické představy, v tomto případě tezi o propojení fašismu a monopolního kapitalismu. To samé tvrzení by bylo těžké vystavět pouze s přístupem k archivu ministerstva propagandy.

48) Heinz P o h l e, Wollen und Wirklichkeit des deutschen Fernsehens bis 1943. *Rundfunk und Fernsehen* 1, 1956, s. 59–75; Winfried L e r g, Zur Entstehung des Fernsehens in Deutschland. *Rundfunk und Fernsehen* 4, 1967, s. 349–375.

Jak opadalo napětí po studené válce a uklidňovaly se reaktivní postoje pro i proti korporátnímu spojení s národně socialistickou minulostí, historie televize tyto změny i nadále odrážela. Od pozdních sedmdesátých let toto rozdělení částečně rozrušily posuny v zaměření, přístupu i metodách. Práce Erwina Reisse široce zpopularizovala některé Hempelovy myšlenky na Západě.⁴⁹⁾ A díky snahám vědců jako je Friedrich Kahlenberg, Angsar Diller, Knut Hickethier, Manfred Hempel, Winfried Lerg, Siegfried Zielinski a skupin jako Studienkreis Rundfunk und Geschichte a skupina pro mediální studia v Siegen, byla tomuto období věnována větší pozornost zaměřená například na otázky recepce, programovou skladbu, vztahy mezi televizí a filmem, televizní žánry a podrobné textuální analýzy v těch několika málo případech, kdy jsou texty k dispozici.⁵⁰⁾

Závěr

Strukturovaná práce s podklady z období mezi lety 1933 a 1944 zůstává velmi komplikovanou záležitostí. Soupeřící síly v rámci jednotlivých ministerstev, spory mezi ministerstvy, to vše překryté často protichůdnými zájmy strany a jednotlivých národních a nadnárodních společností, zároveň vyprodukovaly silně diversifikovanou a složitou pramennou bázi.

Několik faktorů dále archivní doklady nepříznivě zkresluje. Za prvé nadnárodní účast, často maskovaná z ochranných důvodů jako národní (především po vyhlášení války, aby obešla legislativu o obchodování s nepřítelem), dokumentační základnu zamlžila. Materiál posbíraný spojeneckými výzkumníky v období okamžitě po válce v podstatě sloužil korporátním zájmům: konsolidování trhů, aktualizaci patentových sdružení, pátrání po nových odbornících. Obraz dále komplikuje rychlý nástup studené války, následné obnovení korporátních vztahů staré spojenecké osy a rychlá rehabilitace mnoha nacistických kolaborantů na Západě a také omezený přístup k informacím či archivním pramenům v bývalé NDR. Ale zřejmě nejvíce charakter výzkumných snah ovlivnilo rozdělení archivů podle ministerstev, především vzhledem ke způsobu, jakým se v Německu vyvíjela televize. Toto rozdělení se samozřejmě někomu zdálo šťastné, vzhledem k ideologickým přístupům na obou stranách hranic, protože na Západě potvrzovalo chápání národně socialistického období jako antikapitalistické, přehnaně regulované, propagandou poháněné diktatury a na Východě jako naopak monopolistického, s krizí zápasícího kapitalismu.

Role, kterou hrál nadnárodní korporátní kapitalismus jak před válkou, tak i za ní (vztah, který přetrvává dodnes), je v případě rozvoje rané německé televize nadále zakrývána řadou nacionalistických diskursů. Jak tento případ ukazuje, investice, vlastnictví, patentové a licenční smlouvy, ale například i povaha telekomunikační technologie, zajišťovaly trvalou technologickou směnu, ať již produktivní, nebo destruktivní. Přesto, nebo

49) Erwin Reiss, „Wir senden Frohsinn“: *Fernsehen unterm Faschismus*. Berlin: Elephanten 1979.

50) K tomuto se vztahuje speciální číslo časopisu *Historical Journal of Film, Radio and Television* 10, 1990, č. 2, zaměřené na historii rané německé televize, které obsahuje řadu esejů představujících nové práce na tomto tématu.

možná právě proto, se badatelé povětšinou rozhodli pracovat s kulturními konfiguracemi národních dimenzí. Soustavnější pozornost k nadnárodním problémům přitahují pouze ty nejedivnější případy pronikání národně založeného televizního programu k jiným národům. Ale ekonomicko-technologické podloží televize a její plně nadnárodní a monopolně-kapitalistický rámec vyžaduje mnohem opatrnější přístup.

Diskurs obklopující vývoj rané německé televize a její následná reprezentace odhalují mnohé o vzniku technologie, stejně jako o konstrukci historických postojů. Historie vpi-
sování národně socialistické televize do souboru nacionalistických, technologických a ekonomických diskursů, především vezmeme-li v úvahu účinné vymazání tohoto kulturního okamžiku z obecné paměti, klade zásadní otázky o naší schopnosti vyrovnat se s Třetí říší a s osudem Německa v těchto letech.

Přeložila Petra Hanáková

Přeloženo z anglického originálu:

William Uricchio, *Television as History: Representations of German Television Broadcasting, 1935–1944*.

In: Bruce A. Murray – Christopher J. Wickham (eds.),

Framing the Past: The Historiography of German Cinema and Television.

Carbondale – Edwardsville: Southern Illinois University Press 1992, s. 167–196.

Poznámka o autorovi:

William Uricchio je americký historik kinematografie a médií zabývající se otázkami vzniku nových mediálních forem, zvláště procesem přechodu od technologických možností ke kulturní praxi, kulturními dějinami raného filmu, rané televize, archeologií simultaneity v mediální komunikaci a intermedialitou. Působí jako profesor komparativních mediálních studií na Massachusetts Institute of Technology. Z knižních prací: *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films* (1993, s Robertou Pearsonovou); *Media, Simultaneity, Convergence: Culture and Technology in an Age of Intermediality* (1997); jako editor: *Die Anfänge des deutschen Fernsehens: Kritische Annäherungen an die Entwicklung bis 1945* (1991); *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media* (1991, s R. Pearsonovou); z připravovaných autorských projektů: *Television in the Third Reich: Cultural Identity, Multinational Development, and Media History*; *“The Nickel Madness”: The Struggle to Control New York City’s Nickelodeons in 1907–1913* (s R. Pearsonovou).

Články

AMATÉR, HOSPODYŇKA
A PRODEJNA

Propagace poválečné americké televize

William Boddy

Úvod

Předcházející kapitola o počátcích rozhlasu upozornila na soubor pozoruhodně trvalých obrazů uživatelů domácích médií,¹⁾ přítomná kapitola se naopak zaměří na to, jakým způsobem se tyto konstrukce mediálních publik využívaly v komerčním soupeření, spojeném s tím, jak byla po válce v Americe na trh uváděna komerční televize. Analýza veřejných a obchodních debat, které se ve čtyřicátých letech vedly o povaze, využití a dokonce i o ekonomické životaschopnosti komerční televize, ukazuje historikovi důležitost heuristického odmítnutí nevyhnutelnosti následného oslnivého úspěchu tohoto média. Zmapování dějinné cesty, vedoucí k nynějšímu a budoucímu místu televize v životě domácnosti, vyžaduje, abychom se na onen všední a příliš důvěrně známý televizor v obývacím pokoji podívali zcizujícím pohledem (*defamiliarization*) jako na artefakt domácí technologie i médium populární kultury. Tato strategie tvoří součást širších snah uvažovat o dějinách komunikačních technologií a složitých reakcích široké veřejnosti, jaké vyvolávaly, mimo rámec současné bezpečné perspektivy, svázané s jejich dnešním užíváním a s navyklými a do značné míry nereflektovanými způsoby, jak je chápeme. Úkolem historika je znovu odhalit pocity novosti, improvizace, euforie a hrůzy, jež vládly v době, kdy byly „staré technologie nové“²⁾. Technologická a sociální archeologie televize považuje za důležité zdůraznit význam specifických dějinných determinací a nahodilostí, obzvláště pak v případě média, jehož všudypřítomnost bývá

1) William Boddy, *Wireless Nation: Defining Radio as a Domestic Technology*. In: W. B., *New Media and Popular Imagination. Launching Radio, Television, and Digital Media in the United States*. Oxford – New York : Oxford University Press 2004, s. 16–43 (pozn. red.).

2) Tato snaha je patrná v řadě prací, mezi nimi Carolyn Marvin, *Where Old Technologies Were New*. New York : Oxford University Press 1988; Susan J. Douglas, *Inventing American Broadcasting, 1899–1922*. Baltimore : Johns Hopkins University Press 1987; Cecelia Tichi, *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*. New York : Oxford University Press 1991; Lynn Spigel, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago : University of Chicago Press 1992.

často mylně pokládána za jeho „přirozenost“ či nevyhnutelnou vlastnost. V současnosti, kdy se zřejmě schyluje k redefinici domácích prostorů a v nich vládnoucích rodových i rodinných rolí pod vlivem nové generace informačních technologií, je tato snaha nanejvýš aktuální.

Vedle etnografického výzkumu současných televizních publik, který provádějí badatelé na poli kulturních studií, je rovněž důležité začít mapovat dějiny televizního diváctví, zkoumat komplexní základy všedního aktu sledování televize, věnovat pozornost tomu, jak se diváctví a obecněji reakce veřejnosti na televizi vztahují k sociálním dějinám technologických novinek, rodinného života a genderu. Tato snaha uvažovat o domácích komunikačních technologiích (zde na příkladu americké poválečné televize) způsobem „zdola-nahoru“ (*bottom-up*) – tedy začít u výpovědí televizních diváků a zákazníků kupujících televizní přijímače, u veřejných diskursů časopisových reklam a všeobecně rozšířených představ o televizi – odhaluje složitější a ambivalentnější vztah mezi americkou veřejností a komerční televizí v její rané fázi, než jaký nabízí většina tradičních zavedených historií. Nepřehlédnutelná a vysoce výdělečná pozice, jaké americká komerční televize dosáhla v polovině padesátých let, může sice vést k domněnce, že hladce a dokonale „zapadla“ do americké poválečné kultury a ideologie, je ovšem nutné upozornit, že cesta k poválečnému úspěchu tohoto průmyslu nebyla prosta konfliktů, překážek a pochybností. Toto vědomí dějinné podmíněnosti i konfliktnosti zdůrazňuje, že komunikační technologie nemají v našich domácnostech a kultuře žádné „přirozené“ místo, což je ponaučení zvláště případné nyní, když se nám mocné ekonomické zájmové skupiny snaží nabídnout a naturalizovat nový soubor mediálních technologií a jejich použití a zarámovat veřejnou debatu tak, aby znemožnily klást některé důležité otázky.

Přítomná kapitola zamýšlí ve světle těchto širších otázek přihlídnout k obavám a sporům, jež ve Spojených státech provázely poválečné uvedení komerční televize na trh. Těmto sporům se dostávalo prostoru ve zprávách populárního tisku, v masově šířených normativních textech nové generace odborníků, udílejících rady rodičům v době poválečné populační exploze, v podbízivých reklamních materiálech výrobců televizorů i v programových snahách začínajícího televizního průmyslu. Poválečné debaty odhalují hlubokou ambivalentnost v postoji dobové kultury k televizoru jakožto objektu, ke sledování televize jakožto činnosti a ke vztahu televize k ideálům poválečného rodinného života. Podobná témata jsou typická i pro reakce veřejnosti na dlouhou řadu ostatních domácích mediálních technologií, od raného rozhlasu až po internet, a jsou neoddělitelně spojena s obecnějšími dějinami genderu uvnitř i mimo domácí prostředí. Všudypřítomný a nenápadný televizor v rohu obývacího pokoje tak v sobě koncentruje řadu složitých a neslučitelných postojů k soukromé a veřejné sféře, k technologiím i k rodově podmíněným domácím rutinám každodenního života.

Poválečné otálení s televizí

Třebaže v roce 1950 američtí výrobci televizorů prodávali sedm a půl milionu výrobků ročně, v období bezprostředně po válce nebyl komerční úspěch televize ještě zdaleka

jistý, přinejmenším z pohledu mnoha soudobých pozorovatelů.³⁾ K rychlému nárůstu v prodeji televizorů došlo až v poslední čtvrtině roku 1947, po bezmála dvou desetiletích veřejných i finančních spekulací o tomto médiu a po několika neúspěšných pokusech o jeho komerční uvedení na trh. Ačkoli není překvapivé, když se přední postava televizního průmyslu chlubí tím, že „žádný jiný výrobek neměl nikdy tolik předběžné propagace jako televize [...] předtím, než byla zpřístupněna veřejnosti“, skutečnost, že tento sebejistý výrok pronesl C. F. Jenkins v roce 1929, je možná nečekaná.⁴⁾ O deset let později vedl masivní marketing televizorů a snahy RCA o přímý prodej před vstupem Spojených států do druhé světové války k pouhým desíti tisícům prodaných výrobků, a to téměř výhradně na území New York City. I po druhé světové válce se v roce 1946 prodalo jen šest a půl tisíce televizorů, které většinou našly uplatnění v hospodách či domácnostech mediálních profesionálů.⁵⁾ Vedoucí pracovník společnosti Zenith Radio Corporation na počátku roku 1945 sdělil skupině analytiků cenných papírů, že „televizní vysílání bylo zahájeno v roce 1928, ale za sedmáct let udělala televize menší pokrok než rozhlas ve svém prvním roce“. ⁶⁾ Jiný vedoucí pracovník Zenithu v lednu 1947 sdělil skupině chicagských reklamních expertů, že televize již byla za posledních patnáct let komerčně uvedena na trh nejméně čtyřikrát a dodal, že „o úspěchu současného televizního boomu máme velké pochyby“. ⁷⁾ Jeden vedoucí představitel společnosti CBS v textu pro investiční časopis v srpnu 1947 odhadl, že po celých USA se stále používá méně než čtyři a půl tisíce televizorů, z nichž jsou plné dvě třetiny v New York City, a tvrdil, že „průmysl v současné době pochopil, že televize to nebude mít snadné, bude-li se chtít prosadit jako velké, výdělečné odvětví“. ⁸⁾

Jestliže za veřejným skepticismem Zenithu i CBS stály specifické obchodní pohnutky, nejistota ohledně bezprostředního poválečného úspěchu televize byla všeobecně pocítována napříč celým průmyslem.⁹⁾ Článek v březnovém čísle časopisu *Fortune* z roku 1946

3) Alfred R. Oxenfeld, *Marketing Practices in the TV Set Industry*. New York : Columbia University Press 1964, s. 12. V následujících patnácti letech byla nastavená laťka 7 a půl milionu z roku 1950 překročena pouze v letech 1955 a 1963.

4) Charles Francis Jenkins, *Radiomovies, Radiovision, Television*. Washington, DC : National Capital Press 1929, s. 9.

5) US Congress, Senate Committee on Interstate and Foreign Commerce, *Hearings: Development of Television*, 76th Cong., 3d. sess.. Washington, DC : Government Printing Office 1940, s. 11; Donald Horton, *Television Problems and Prospects*. *Dun's Review*, srpen 1947, s. 20.

6) J. J. Nance, Future Problems of the Radionics Industry. *Commercial and Financial Chronicle*, 1. února 1945, s. 1.

7) H. C. Bonfig, Television Prospects. *Commercial and Financial Chronicle*, 23. ledna 1947, s. 403, 477.

8) D. Horton, c. d., s. 20.

9) Zenith v té době propagoval Phonevision, systém placené televize, neboť dle jeho názoru by komerční sponzorování nepřineslo médiu v těchto jeho prvních letech dostatečné rozpočty. CBS se obrátila na úřad Federal Communications Commission s žádostí, aby zrušil existující černobílé vysílání o velmi krátkých vlnách a nahradil jej barevným vysíláním ve vyšších frekvencích. Mnozí tuto žádost vnímali jako pokus CBS o celkové pozdržení komerční televize, což později nepřímě potvrdil i vysoký představitel CBS Worthington Miner (Television: A Case of War Neurosis. *Fortune*, březen 1946, s. 107–108; Franklin Schaffner, *Worthington Miner*. Metuchen, NJ : Scarecrow Press 1985, s. 179. Pro materiály o televizní strategii Zenithu viz Robert W. Bellamy, *Zenith's Phonevision: An Historical Case Study of the First Pay Television System*. Disertační práce, University of Iowa 1985.

nazvaný *Television: A Case of War Neurosis* varuje, že „televize se může ukázat jako největší a nejnákladnější propadák v dějinách amerického průmyslu“. ¹⁰⁾ Podle *Výroční zprávy* Federal Communications Commission (FCC) z roku 1946 bylo do konce roku 1946 odvoláno 80 ze 158 poválečných žádostí o povolení ke zřízení televizní stanice; v květnu roku 1947 stále vysílalo pouze deset stanic v osmi městech a o rok později *Výroční zpráva* hlásila, že rušení reklamních smluv po většinu roku 1947 převyšuje prodej reklamního času. ¹¹⁾ Dokonce i vedení Radio Manufacturers' Association v obchodním časopise z března roku 1947 připustilo, že „televize měla více zastávek a rozjezdů než koněm tažený mlékárenský vůz“. ¹²⁾

Lekce z rádia: amatér a hospodyňka

Toto překvapivé období nejistot ohledně bezprostředních vyhlídek poválečné komerční televize bylo v polovině a ke konci čtyřicátých let poznamenáno neobvyklou mírou introspekce a sporů na poli televizního průmyslu. Debatám o životaschopnosti televize, jež se vedly na stránkách veřejného a obchodního tisku této doby, vládou dvě opakující se rétorické figury amatéra a hospodyňky. Tato opozice se ustavila v počátcích vysílání komerčního rozhlasu na začátku dvacátých let, když se komerční vysílání stalo hlavním využitím bezdrátového rádia, jež bylo dříve symbolem média kvazimezilidské komunikace pro muže a chlapce, kteří se sluchátky na uších poslouchali vzdálené stanice na podomácku vyrobených přijímačích, umístěných v okrajových domácích prostorách podkroví či sklepa. Proměna designu rozhlasového přijímače, jakož i stylu poslouchání provázela a podpořila zavedení rozhlasové reklamy, proti čemuž řada amatérů hlasitě protestovala. Ale právě schopnost komerčního rozhlasu poskytnout doprovodnou zvukovou kulisu ženám pracujícím v domácnosti v průběhu dne byla vedoucími postavami amerického průmyslu oslavována jako definující znak amerického rozhlasu a klíč k jeho výnosnosti, jež zůstala po dobu hospodářské krize nesporná. ¹³⁾ Postava hospodyňky jakožto konzumenta denních rozhlasových programů se měla stát důležitou rétorickou figurou i v poválečných debatách o komerční televizi.

Výsledkem těchto marketingových a programových proměn rozhlasového průmyslu bylo, že koncem dvacátých a začátkem třicátých let řada amatérů obrátila pozornost od standardního AM rozhlasu k novým oblastem krátkovlnného vysílání a mechanické televize. Tato změna proběhla v rámci subkultury elektronických kutilů, jejíž kořeny sahaly přinejmenším k prvnímu populárnímu časopisu o elektronice Hugo Gernsbacka, *Modern Electrics* z roku 1908. Gernsback jakožto vydavatel, editor a autor v jedné osobě v řadě časopisů, jež měly někdy krátký život – *Television* (poprvé vychází v roce 1928), *Short-Wave Craft* (1930) a *Television News* (1932) –, přinášel spekulativní i odborné texty

10) *Television: A Case of War Neurosis*, s. 104.

11) US Federal Communications Commission, *Annual Report*. Washington, DC : US Government Printing Office 1946, s. 17; D. Horton, c. d., s. 19; *Television Boom! Fortune*, květen 1948, s. 191.

12) „Radio Today“, *Radio and Television Retailing*, březen 1947, s. 34.

13) Thomas W. Volk, *Examining Radio Receiver Technology through Magazine Advertising in the 1920s and 1930s*. Disertační práce, University of Minnesota 1990, s. 117–128.

o televizi, určené především elektroamatérům mužského pohlaví, společně s články o cestách do vesmíru, „telekinetice“ a dalších technologických objevech, včetně „blahodárné rádiové horečky, která je ve skutečnosti lékem na řadu chorob, počínaje zápallem plic a konče třeba šílenstvím“.¹⁴⁾ Gernsback svým čtenářům v roce 1930 říkal, že AM rozhlas je nyní „vysoce standardizován [...], což vede k postupnému omezování rozhlasu na automatický příjem lokálních stanic“, a tvrdil, že vzrušující atmosféra éry rádiových experimentů v letech 1920 až 1922 se bude nyní opakovat na poli krátkých vln a televize.¹⁵⁾

Rané experimentální vysílání televize, zahrnující například i vysílání společnosti CBS z newyorského vysílače, bylo omezené na 40–60 řádků rozlišení, pohybovalo se v krátkovlnné části spektra a mohlo dosáhnout až k „přihlížejícím“ (*lookers in*) v Kanadě nebo na americkém středozápadě. Jeden amatérský nadšenec z Michiganu napsal v roce 1931 řediteli vysílací stanice CBS v New York City:

Včera večer se mi na mém televizním přístroji podařilo zachytit obraz částečně holohlavého muže. Obraz byl zcela zřetelný, ale nedokázal jsem jej dlouho udržet. Začal se ztrácet. Muž dosti často kýval hlavou. Viděl jsem, jak hýbe rty, ale zvuk jsem neslyšel. Je to jediná stanice, kterou se mi podařilo zachytit. Doufám, že mi pomůžete ověřit příjem této částečně holohlavé osoby.¹⁶⁾

A. Frederick Collins (autor titulů *Malý astronom*, *Malý chemik* a *Malý vědec*) ve své příručce pro amatéry s názvem *Experimental Television* z roku 1932 obhazuje nedostatky rané mechanické televize:

Nyní, když je zde *televize*, nechci vás přesvědčovat, že přijímané obrazy jsou dokonalé; kdeže, nejsou ani slušné, ale právě tato skutečnost probouzí vzrušení televizního experimentátora, neboť se mu nyní jako kdysi v případě bezdrátového telegrafu a telefonu otevírá prakticky nekonečné pole, kde může uplatňovat své tvůrčí schopnosti.¹⁷⁾

Hugo Gernsback s podobným odkazem na ztracenou éru rádia spojenou s nespoutanou aktivitou amatérů sdělil v roce 1932 čtenářům úvodního čísla *Television News*, že

televize slibuje být opravdovým rájem pro experimentátory, kteří si ji „přetvoří po svém“, stejně jako si mezi lety 1921 a 1927 stavěli vlastní rozhlasové přijímače. Dějiny se v tomto případě budou jistě opakovat.¹⁸⁾

14) Hugo Gernsback, The Future of Radio. *Short-Wave Craft*, duben–květen 1931, s. 447.

15) Hugo Gernsback, The Short Wave Field. *Short-Wave Craft*, červen–červenec 1930, s. 5.

16) Orin E. Dunlap, Television's Mail. *New York Times*, 7. srpna 1932. Pro pojednání o aktivitách CBS na poli rané mechanické televize viz William Boddy, „Spread Like a Monster Blanket All Over the Country“: CBS Television. In: Annette Kuhn – Jackie Stacey (eds.), *Screen Histories*. Oxford: Oxford University Press 1998; přetištěno z *Screen* 32, 1991 (léto), s. 39–48.

17) A. Frederick Collins, *Experimental Television*. Boston: Lothrop, Lee & Shepard 1932, s. xiii.

18) Hugo Gernsback, Editorial. *Television News*, březen–duben 1932, s. 7.

Je zřejmé, že se dějiny navzdory Gernsbackově optimismu neopakovaly a role amatéra v časech raného rádia se velmi liší od role amatéra televizního, a to zejména po skončení rané éry mechanické televize s nízkým rozlišením na začátku třicátých let. Soupeřící tvůrci poválečné komerční televize byli za jedno v přání vyhnout se tomu, co jednotně považovali za chyby počátků rozhlasového průmyslu, včetně vzniku organizovaného odporu komunity radioamatérů proti vysílané reklamě. Jak říkají vydavatelé rozhlasového obchodního tisku Caldwell-Clements ve své knize *Get Ready Now to Sell Television: A Guidebook for Merchants Who Recognize an Extraordinary Opportunity* z roku 1944:

Televize naštěstí nikdy nebyla „strojkem“, snad jen v rámci laboratoří. V době, kdy se dostala na veřejnost, byla již na jistém stupni zdokonalení, jaký v našich ekonomických dějinách nemá obdoby.¹⁹⁾

Podobně bulletin svazu Television Broadcasters Association z roku 1945 připomněl „romantismus, jenž na počátku dvacátých let provázel šíření rozhlasové zábavy napříč kontinentem“, ale potenciálního televizního amatéra nepovzbudil ani slovem.²⁰⁾

Jestliže byl radioamatér v obchodním tisku začínajícího televizního průmyslu marginalizován, postava ženy jako celodenní posluchačky rozhlasu se naopak zdá být všudypřítomná. Propagátoři poválečné televize kopírovali řadu diskursivních konstrukcí publika komerčního rozhlasu, jakož i jeho finanční imperativy a programové strategie. Jak v roce 1945 poznamenal viceprezident společnosti Philco: „Asi ještě nikdy nebyl žádný výrobek velkého nového průmyslu tak dokonale plánován a vysoce propracován předtím, než byl nabídnut veřejnosti, jako televize.“²¹⁾ Budoucí vedoucí představitelé nového televizního průmyslu, kteří v roce 1944 vytvářeli organizaci Television Broadcasters Association, prohlásili, že „prvotním cílem organizace [...] je vyvarovat se opakování chyb, které poznamenaly začátky rozhlasu v bouřlivých dvacátých letech“.²²⁾ V roce 1950 ředitel televizní společnosti NBC a televizní průkopník Sylvester (Pat) Weaver v interním oběžníku napsal, že

zatímco v případě rozhlasu jsme si museli poradit metodou pokusu a omylu, nyní máme k dispozici model, který nám, jak věříme, umožní odvést v televizi s velkou úspěšností ohromný kus práce bez přílišného experimentování.²³⁾

19) Caldwell-Clements, Inc., Publishers, *Get Ready Now to Sell Television: A Guidebook for Merchants Who Recognize an Extraordinary Opportunity*. New York : Caldwell-Clements, Inc. 1944, s. 5.

20) Television Broadcasters Association, *Weekly Newsletter on Television*, 16. března 1945, s. 1.

21) Cit. dle Lyndon O. Brown, What the Public Expects of Television. In: John Gray Peatman (ed.), *Radio and Business 1945: Proceedings of the First Annual Conference on Radio and Business*. New York : City College of New York 1945, s. 136. Pro pojednání o souvislostech mezi komerčním rozhlasem a raným televizním průmyslem viz William Boddy, *Fifties Television: The Industry and its Circuits*. Urbana : University of Illinois Press 1990, kap. 1.

22) Television Broadcasters Association, *Television*, 1944 (jaro). Výkonný výbor nově utvořené TBA v roce 1944 důkladně porovnal detailní plány týkající se televize s počátky rozhlasového průmyslu, kdy „se stanice rozrůstaly po celé zemi“ a „vyrážely jako kopřivka“. William Baltin, *Television Chaos Avoided. Televiser*, 1944 (podzim), s. 52.

23) Pat Weaver, *Television's Destiny* (1950), 5, sbírka NBC Records Administration Library, New York.

Navzdory přesvědčení některých vedoucích představitelů průmyslu o očekávaných souvislostech mezi dvěma médii, vyvolala rušivější a na pozornost náročnější aktivita sledování televize, jež měla nahradit poslouchání rozhlasových pořadů, mezi vedoucími představiteli mladého televizního průmyslu nové obavy ohledně genderu. Jeden z nich se obával, že televize v domácnosti může podlomit patriarchální autoritu, a položil si kupříkladu otázku, zdali „otec domácnosti svolí k tomu, aby bylo v obývacím pokoji zhasnuté světlo, když si bude chtít číst, ale jeho ratolesti budou chtít sledovat televizní vysílání, které ho naprosto nebude zajímat“.²⁴⁾ Obavy průmyslu týkající se nového televizního publika se často soustředily na postavu ženy v domácnosti, třebaže si jeden vedoucí představitel průmyslu dělal starosti s tím, že „ladění televizoru je mnohem složitější než ladění standardního přijímače. Ženám se mechanika televizního ladění možná nebude zamlouvat“, větší starost ohledně hospodyňky ale spočívala v elementárních percepčních požadavcích tohoto nového vizuálního média.²⁵⁾ Vzhledem k tomu, jaké byly předpokládané specifické nároky televize na pozornost obecnstva, bylo dle vedoucích představitelů hlavní otázkou, „nakolik zanechají hospodyňky práce, aby mohly během dne sledovat televizi“.²⁶⁾ Článek s názvem *Who Will Watch Daytime Television?* z periodika *Sales Management* z roku 1949 nazývá ženu v domácnosti „srdcem a páteří rozsáhlého posluchačstva denního rozhlasu“, ale mnohé v průmyslu znepokojovalo, že předpokládaný nárok televize na absolutní pozornost oslabí její hodnotu jakožto reklamního média během lukrativních denních hodin, kdy byly náklady na pořady nízké a sledovanost relativně vysoká.²⁷⁾ Generální ředitel DuMontovy newyorské televizní stanice přednesl problém na zasedání představitelů televizního průmyslu v květnu roku 1946:

Jistí lidé se domnívají, že americká hospodyňka zapne televizor brzy ráno stejně jako rádio a nechá jej puštěný po celý den a velkou část večera [...]. K tomu samozřejmě dojde stěží, neboť z televize se lze těšit jedině tehdy, když ji sledujeme přímo a nezabýváme se ničím jiným. Hospodyňka nezůstane příliš dlouho hospodyňkou, bude-li chtít celé odpoledne a večer sledovat televizní pořady, místo aby vařila nebo látala ponožky.²⁸⁾

Hospodyňka-posluchačka, jejíž obrázek vytvářel průmyslový obchodní tisk, byla současně kritizována za percepční rozptýlenost i přílišnou psychologickou identifikaci ve vztahu k pořadům denního rozhlasu. Jak říká v roce 1949 jeden řídicí pracovník:

Rozhlas má v denních vysílacích hodinách naprostý úspěch. Jeho popularita z velké části spočívá právě na faktorech, které mohou být nepřekonatelnou překážkou pro televizi. Žena může uklízet, péct a zaobírat se všemi těmi mystickými domácími

24) L. O. Brown, c. d., s. 137.

25) Tamtéž, s. 139.

26) Tamtéž, s. 137.

27) Jules Nathan, *Who'll Watch Daytime Television?* *Sales Management*, 1. dubna 1949, s. 46.

28) Samuel Cuff, General Manager, WABD, citován in D. E. Moser (ed.), *Radio and Business: Proceedings of the Second Annual Conference on Radio and Business*. New York City: City College of New York, School of Business and Civic Administration 1946, s. 121.

rituály, a přitom bedlivě sledovat nejnovější peripetie rozhlasových dramát. Televize se s žádnými dalšími činnostmi o pozornost dělit nebude, což bude mít neblahý vliv na obchodní stránku našeho podnikání.²⁹⁾

Takové spatra pronášené a přezíravé zmínky o poslouchání denních rozhlasových seriálů při popisu ženského publika procházejí širokým spektrem rozmanitých textů o poválečném americkém vysílání. Kupříkladu reformistické prohlášení *Radio's Second Chance* Charlese A. Siepmanna z roku 1946 bez rozpaků předkládá rodovou opozici mezi přemýšlivým (a potenciálně též na reformu zaměřeným) radioamatérem a patologickou domácí posluchačkou. Na jedné straně Siepmann volá po vytvoření nového časopisu pro rozhlasovou kritiku, který by měl za cíl pozvednout veřejný vkus ve vztahu k vysílání; sám časopis by mohl přitáhnout široké čtenářstvo tím, že osloví elektroamatéry prostřednictvím „článků o technických aspektech rádia“. Siepmann s připomínkou ztraceného ráje radioamatéra dvacátých let tvrdí, že „FM a televize nabízejí čerstvý podnět pro entuziasmus amatérského rozhlasového nadšence z doby počátků rádia. Takové články najdou čtenáře mezi dospělými i středoškolskou mládeží. Všichni jsme rození mechanici.“³⁰⁾ Siepmann amatéry spojuje s projektem veřejné osvěty a programem pozvednutí vkusu, jinde v knize ale vybízí k vytvoření nadační organizace Critical Radio Research Institute, uváděje jeden příklad její možné vědecké práce: „Rozhlasový seriál nabízí sociologům ukázkové případové anamnézy špatného přizpůsobení se a eskapistického denního snění u miliónů žen.“³¹⁾ Údajná patologie posluchaček rozhlasových pořadů zde tak byla spojována s komerčními omezeními a průměrností pořadů, v nichž Siepmann a další spatřovali hlavní příčinu kulturních a občanských nedostatků amerického vysílání. Paul Lazarsfeld a Frank Stanton v úvodu ke společně redigovanému sborníku *Radio Research, 1942–1943* upozorňují na „zvláštní význam“ denních seriálů jakožto předmětu kritické kontroverze. Ve sborníku se objevuje i průkopnický text výzkumu publika (*audience study*) „What do we Really Know about Daytime Serial Listeners?“, který se pokouší vyvrátit některé radikálnější názory týkající se psychopatologie fanynek rozhlasových seriálů.³²⁾

Bestseller Philipa Wylieho *A Generation of Vipers* z roku 1942, svým způsobem ještě přehnanější než text Siepmannův, staví posluchačku rozhlasu do samého srdce kulturní a morální krize. Wylie o rozhlasovém seriálu píše: „Tento sprostý a nemravný hnus, tento odpad, se kterým by si donedávna tupily mysl jen pitomé služtičky v laciném soukromí svých pokojků, se nyní stal národní ságou.“³³⁾ Wylie se odvolává na třídně a rodově zatíženou rétoriku o nákaze domácností a vzápětí se pouští do útoku proti tomu, co vidí jako spiknutí rozhlasových posluchaček („mamin“) a představitelů reklamního průmyslu z Madison Avenue:

29) J. Nathan, c. d.

30) Charles A. Siepmann, *Radio's Second Chance*. Boston : Little, Brown and Company 1946, s. 254.

31) Tamtéž, s. 264.

32) Paul Lazarsfeld – Frank Stanton (eds.), *Radio Research, 1942–1943*. New York : Essential Books/Duell, Sloane and Pearce 1944.

33) Philip Wylie, *A Generation of Vipers*. New York : Holt, Rinehart and Winston 1955, s. 214–215, cit. dle L. Spiegel, c. d., s. 62.

Rozhlas je nejhorším nástrojem mamin, neboť každého, kdo jej poslouchá, orazí svým matriarchálním cejchem [...] naše země je živoucím obrazem [...] skutečnosti proměněné na mateřskou sentimentálnost, limonádu, břečku, skrytou krutost a předzvěst smrti národa.³⁴⁾

V kontextu takto přemrštěných výrazů obavy o kulturní dopad poslouchání rozhlasových seriálů mezi hospodyňkami začíná některé pozorovatele v polovině století znepokojovat otázka, jaký dopad bude mít sledování poválečné televize na americké muže. Jeden vysoce postavený reklamní pracovník v textu pro *Sales Management* v roce 1949 předpovídá, že televize povede k opouštění tradičních mužských rekreačních aktivit, včetně vyjížděk autem (*pleasure driving*), venkovního grilování, domácích oprav a „takových koníčků, jako je sbírání známek, vyřezávání, olejomalba, golf, tenis, fotografování či zahradničení“.³⁵⁾ Předpovídá, že nový sedavý a stresu zbavený muž – televizní divák

možná bude žít déle. Avšak hned je třeba zdůraznit, abychom snad neublížili televiznímu prodejci, že i když, milé dámy, možná budete mít své muže po boku déle, bude s nimi pramálo starostí. Prostě je jen posadíte do koutku a necháte je být, ať se dívají a poslouchají, a vůbec o nich nebudete vědět. Co víc můžete chtít?³⁶⁾

Jak uvidíme v další kapitole, tato zobrazení role rodu v diváctví, komercializaci a technologii v průběhu poválečného uvádění televize na trh představují součást širšího a trvalejšího souboru představ o místě maskulinity v poválečné masové kultuře, pozici, jež se vytváří v protikladu k soudobému heroickému muži-umělci vysoké kultury modernismu. Toto obrácené „rodovění“ (*gendering*) americké kultury jako femininní a feminizující patrně doznalo vrcholu v polovině století, v éře „momismu“³⁷⁾. Sledování televize, zasazeno do těchto širších kulturních rámců, bylo v poválečné Americe vytrvale zobrazováno jako zpasivňující, zženštilá a zženšťující činnost. Tyto kulturní polarity mají dle mého názoru z velké části kořeny v rodově zatížených dějinách poslouchání rozhlasu, které začínají ve dvacátých letech a významně ovlivňují propagaci a společenské významy domácích komunikačních technologií dodnes.

Rané boje na poli televizního prodeje

Otázky genderu, které byly pro poválečný televizní průmysl aktuální, nalezneme i v dobových zprávách o vztazích zákazníka a prodejce v televizní prodejně. Období bezprostředně po válce bylo, podobně jako v jiných sektorech televizního průmyslu, nejisté i pro výrobce televizorů a maloobchodníky, kteří je prodávali; jeden historik průmyslu televizní výroby si povšiml, že mezi lety 1946 a 1951 „se televizory po nějaký čas

34) P. Wylie, c. d., s. 215.

35) J. David Cathcart, Will TV Play Hob with our Design for Living? *Sales Management*, 1. března 1949, s. 52.

36) Tamtéž, s. 54.

37) *Momism* – stav přílišné závislosti dítěte na matce (pozn. překl).

v některých komunitách prodávaly v salonech krásy, na benzínkách, v železářstvích nebo v čistírnách a žehlárnách“, a nejistoty způsobené poválečnými změnami zákaznického vkusu i demografie, jakož i technologickou novostí televize samotné vedly tisk určený maloobchodním prodejcům televizorů k nebyvalé introspekci ohledně správných metod prodeje a zaměření na určitý typ zákazníků.³⁸⁾

Obchodní časopis *Radio and Television Retailing* dával v letech těsně po druhé světové válce budoucímu prodejci televizorů přísné rady vztahující se k řadě témat, např. aby dbal o „dobré osvětlení výloh a odstraňoval z nich mrtvé mouchy a prach“ a aby „se zbavil všech slabochů, reptalů a ulejšáků, a to jak v prodejnách, tak v servisních odděleních“.³⁹⁾ Jinde časopis prodejce učil, jak si poradit s nežádoucími zákazníky, jako jsou „naprostí protivové, cynicky vyhlížející čumilové a všetečkové, kteří se „účastní“ debat prodejce s ostatními zákazníky“.⁴⁰⁾ Článek s názvem *Let the Seller Beware* z roku 1946 varuje prodejce před intrikami podvodníků a dalších „bezskrupulózních kupujících“, nevyjímaje

počestnou hospodyňku, která disponuje přizpůsobitelným svědomím, jakmile dojde na jednání s prodejcem. Možná chodí každou neděli do kostela a učí své děti rozdílům mezi dobrým a špatným, ale začne-li jednat s obchodníkem, rázem jsou její pohnutky nejen sobecké, ale často i zřetelně nepoctivé.⁴¹⁾

Kromě takovýchto praktických rad televizním prodejcům poskytovali vedoucí představitelé průmyslu a obchodní tisk obchodníkům často i obecnější pokyny, týkající se toho, jak veřejnost seznamovat s technologickými kvalitami televize. Televizní výrobce Allan B. DuMont v roce 1948 prodejce své společnosti nabádá:

Mějte na paměti, že prodej televizních přijímačů je stále ještě v plenkách. Neprodáváte jen DuMontův přijímač, ale televizi samotnou [...]. Prodávějte u televize to, co dokáže dát zákazníkovi. Neprodáváte lecjaký přístroj – prodáváte nový názor na život.⁴²⁾

Tyto obavy Allana DuMonta, že bude prodejce zákazníkům televizní přijímač prezentovat jako technický přístroj, ve velkém zaznívaly i v obchodním tisku. Obchodní příručka s názvem *Get Ready Now to Sell Television* z roku 1944 prodejcům radí, aby se při prodeji nesnažili zdůrazňovat specifické parametry přístroje, které budou zajímat pouze technicky zaměřené amatéry. Místo toho kniha vybízí k „prodeji zázraků televize“ a s uznáním cituje DuMontovy tištěné reklamy, oslovující čtenáře ještě před koncem války a před novým zahájením prodeje televizorů: „Ve svých lenoškách se stanete Kolumby

38) A. R. Oxenfeldt, c. d., s. 14.

39) Cash in on a Great New Trend! *Radio and Television Retailing*, červenec 1946, s. 107; Sell the Modern Way! *Radio and Television Retailing*, únor 1947, s. 42.

40) Superstition in Selling. *Radio and Television Retailing*, srpen 1946, s. 112.

41) Let the Seller Beware. *Radio and Television Retailing*, prosinec 1946, s. 122.

42) Allan B. DuMont, DuMont Dealer's Book of Television. DuMont 1948, DuMont Collection, Smithsonian, Series 4, Box 42, Folder 71, s. 15–16.

na tisíci a jedné vzrušující cestě plné objevů!“. ⁴³⁾ Zatímco technické aspekty nového média byly v prvních textech propagujících televizi upořádovány, rétorika mobility, všemožnosti a dobrodružství, známá ze zavedené literatury o amatérském rádiu, byla brzy přijata do služeb konzumentských imperativů poválečné komerční televize. Obchodní poradce Carle A. Christiansen v roce 1949 ve svém článku DON'T Sell „Nuts and Bolts“ pro obchodní tisk vysvětluje:

Proces prodeje průměrné osobě je jen minimálně ovlivněn chladným, přísným uvažováním. Můžete, pravda, vysvětlit, jak výrobek, který prodáváte, funguje, ale to zabere *jedině v tom případě, že tím u svého potenciálního zákazníka probudíte nebo posílíte jednu či více tužeb výrobek vlastnit*. Technická vysvětlení, která překračují tento rámec, obchodu nepomohou, a pokud zákazník váš výklad nepochopí nebo nedocení, může to obchod i „zhatit“. ⁴⁴⁾

Christiansen dále píše:

Je obzvláště důležité, aby měl prodejce s technickým vzděláním toto na paměti, protože řadu nevydařených obchodů zavíní to, že se prodávají „šrouby a matky“, nebo bychom měli říci spíše „cívky a kondenzátory“, namísto toho, čím by mohl výrobek uspokojit touhy budoucího zákazníka. ⁴⁵⁾

V jiném článku z téhož roku udílí Christiansen technicky zaměřeným prodávacům, jež se snaží přenést jazyk elektroniky do prodejny, další radu: podle něj lze „prodávání podobně jako jakoukoli jinou vědu podrobit analýze a vyučovat [...]“. Věda prodeje a věda rozhlasu jdou v mnoha ohledech ruku v ruce [...] při prodeji musíme zákazníka chytit na „frekvenci“ uvažování a cítění, na niž bude reagovat.“ Rozváděje tuto analogii s elektronikou Christiansen dále rozlišuje sedm základních pohnutek ke koupi, k čemuž používá odborného schématu pro vyjádření „EMS“, emocionální motivační síly, elektrického odporu coby rezistence potenciálního zákazníka vůči koupi, užitečného zatížení jako analogie kupní akce zákazníka a prodejního metru, určeného k měření potenciálu „ano“. Lekci pro prodejní personál shrnuje takto:

V podstatě je naším úkolem zvýšit *emocionální motivační sílu* a snížit *kupní rezistenci* zákazníka, aby obvodem prošlo dostatečné množství *emocionální motivační síly* k dosažení hodnoty „ano“ na našem *prodejním metru*. ⁴⁶⁾

Christiansenovy články možná představují nezvykle explicitní a detailní snahu o překlad jazyka elektronického nadšence do instrumentálních termínů prodejny s televizory, je

43) Caldwell-Clements, Inc., *Get Ready Now to Sell Television*, s. 41–42.

44) Carle A. Christiansen, Don't Sell „Nuts and Bolts“. *Radio and Television News*, prosinec 1949, s. 40 (zvýraznění původní).

45) Tamtéž.

46) Carle A. Christiansen, The Buying Motives: Key to More Sales. *Radio and Television News*, srpen 1949, s. 38–39 (zvýraznění původní).

ale zřejmé, že raný televizní průmysl dělal vše pro to, aby televizor prezentoval jako plně zdomácnělý, byť stále úchvatný, technologický artefakt. Tropy spojené s radioamatérem byly, počínaje výšinami „velkých mužů“ průmyslu až k praktickým lekcím prodejny, proměněny v nástroj ve službách prodeje televizních přijímačů poválečným rodinám. Současně byla v rané literatuře o televizi potlačena potenciálně podvrtná tradice amatérů jakožto protivníků zavádění reklamy do vysílání. Alternativy komerčního rozhlasu, jehož model poválečná televize využívala, ve veřejné diskusi téměř zcela chyběly.

Tyto poválečné instrumentální konstrukce zákazníka a televizního diváka si zachovaly nesmírný vliv i během následujících desetiletí průmyslového růstu a technologických inovací. Jsou, jak uvidíme, klíčové i pro porozumění současnému průmyslu konzumní elektroniky, který žije vyhlídkami na obrovský nový trh amerických domácností, jejichž televizory brzy zestárnou s příchodem nové vysokodefiniční televize. Regulační schválení vysokodefiniční televize zahájilo diskursivní boje o novou definici televizoru a jeho místa v domácnosti, což zahrnovalo i střet průmyslu konzumní elektroniky, usilujícího o oslovení zákazníků přesycených cédecčky, videopřehrávači, videokamerami a druhými a třetími televizory, a počítačového průmyslu, zklamaného z malého tempa pronikání počítačů do domácností. Mezitím již proměna počítače z početního zařízení na komunikační médium vyvolala novou morální paniku ohledně elektronické rekonfigurace publika a soukromých prostorů uvnitř i mimo domácí prostředí. Začínají rétorické a komerční souboje o budoucí sbližování počítačového monitoru a televizní obrazovky a jde o víc, než jen o to, kdo bude vyrábět a prodávat nový hardware. Přejít k digitální televizi – kromě toho, že některým vysílacím společnostem a výrobcům elektroniky přinese obrovské zisky – rozehraje nové sociální scénáře měnící povahu rodinného života, genderu, práce a kouzla i zděšení spojených s elektronickou přítomností, tedy s tím, co prezident RCA v roce 1928 předpověděl jako konečnou televizní fúzi „skutečnosti a jejího elektronického protějšku“.⁴⁷⁾ Zaměříme-li se v tomto kontextu na přetrvávající diskursivní konvence, které poznamenaly přijetí nových mediálních technologií, umožní nám to nahlédnout hlubší souvislosti i diskontinuity, které se ukrývají pod zdánlivě nevyhnutelnou i monolitickou pozicí americké poválečné televize, jakož i ony všeobecně šířené představy o „revolučních“ změnách, které prosazují současní průmysloví zastánci nových digitálních médií.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

William Boddy, *The Amateur, the Housewife, and the Salesroom Floor: Promoting Post-War US Television.*

In: William Boddy, *New Media and Popular Imagination. Launching Radio, Television, and Digital Media in the United States.*
Oxford – New York : Oxford University Press 2004, s. 56–67.

47) David Sarnoff, David Sarnoff Previsions Television. *Television: America's First Television Journal*, červen 1928, s. 100.

Články

PAN UČITEL TELEVIZE

„TVŠ“: televizní vysílání pro školní třídy i domácnosti

Lucie Česálková

Školní třída. Televizní přijímač zavěšený na stropě učebny, z dosahu všetečných rukou žáků. Jeden určený vždy pro patnáct diváků-posluchačů, z nichž každý odebírá navíc tentýž unifikovaný optimální obraz přenášený pomocí stínítka do menšího zrcadla umístěného přímo před sebou. Zrcátko je konstrukčně připevněno k lavici tak, aby nepřekáželo psaní poznámek a bylo snadno snímatelné. Každý žák má před sebou jednak ústřední obrazovku, jednak svůj osobní televizní obraz.

Své nové zařízení do škol v tomto duchu propagovala na počátku šedesátých let francouzská firma Thomson-Houston¹⁾. Zhruba o čtyřicet let dříve, v roce 1926, se v propozicích na tzv. televizní gymnázium objevuje představa o žácích, kteří sedí doma ve svých soukromých studovnách a sledují na obrazovce výklad svého profesora. Ten je usazen také v pohodlí svého domova, ve své pracovně, vybavené spoustou televizních obrazovek, vykládá a díky obrazovkám bezprostředně sleduje činnost svých žáků.²⁾

Oba koncepty představují komunikační model centralizovaného televizního vysílání didaktické informace omezenému množství vybraných posluchačů, kteří manipulují s osobními přístroji, přesto jsou přinejmenším prostorové okolnosti obou přenosů zcela odlišné. Zatímco idea televizního gymnázia počítá s propojením izolovaných pracoven v soukromých bytech (domovech), aparáty Thomsona-Houstona jsou určeny pro kolektivy veřejných škol. Umístění publika i individuální a kolektivní povaha percepce přenášeného pořadu definují televizní gymnázium a třídu s přístroji Thomson-Houston jako dva odlišné typy společenské zkušenosti, s níž se pojí i odlišné zvyklosti, odlišné způsoby chování, odlišné formy vztahu k vizuální informaci.

Přestože byly rané televizní přenosy určeny pro kolektivní sledování ve veřejných místnostech, diskursivní konstrukt televizního gymnázia ukazuje, že se dvacátá a třicátá léta připravovala na televizní vysílání propojující atomizované prostory privátních studoven,

1) Božena L o m o v á, *Televize a výchova. Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 5, 1965/66, č. 2, s. 31–32.

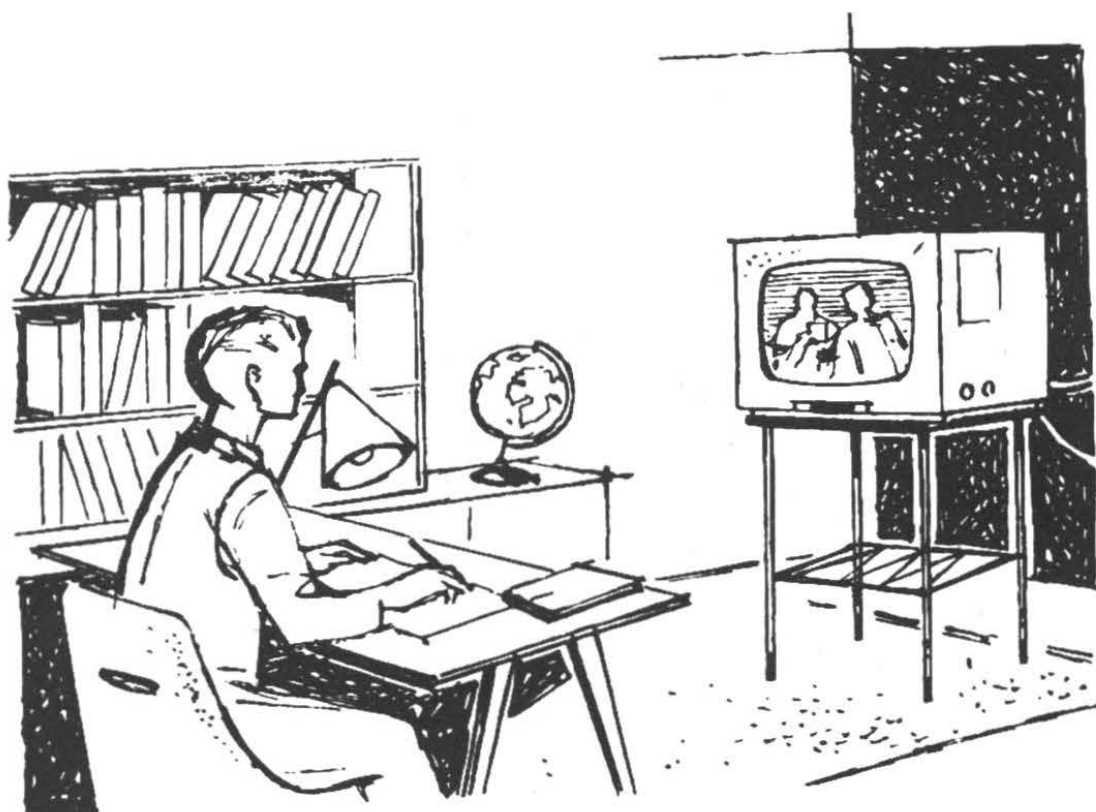
2) O raném konceptu televizního gymnázia z poloviny 20. let se zmiňuje Július V. T r e b i š o v s k ý (ed.), *Audiovizuálne prostriedky v teórii a praxi*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1980. V utopickém románu Alberta Robidy *Z divů elektrického věku* z roku 1893 studuje hlavní ženská hrdinka Estella v imaginárních 30. letech 20. století zahraniční vysokou školu v Curychu z domácí pracovny v Paříži tak, že sleduje přednášky významných profesorů pomocí telefonoskopu a píše si poznámky. Viz Albert R o b i d a, *Elektrický věk*. Praha : Clinamen 2001.

model školní televize nepředpokládal, že by domácí televizní výuka probíhala výhradně jako doplněk televizního vysílání pro školy, jež by bylo přenášeno v čase vyučování a sledováno dětmi za dozoru učitele ve třídních kolektivech. Koncept propojující televizi se školní třídou vyžadoval koordinaci s tehdy neexistujícím časovým schématem pravidelného televizního programu, zaváděným až na přelomu třicátých a čtyřicátých let ve Velké Británii a v Německu, v Československu až v průběhu padesátých let. Teprve tehdy se zde také mohlo začít v rámci zintenzivněné spolupráce mezi televizí a školami pracovat na žánrové diferenciaci obecně vzdělávacích pořadů a stanovit jejich programové zařazení. V ranních hodinách, tedy do škol, byly vysílány pořady vznikající v návaznosti na školní osnovy, odpoledne, v různých tematických cyklech fyzikálních, matematických či biologických, pořady rozvíjející látku probíranou ve škole, ovšem vybírané náhodně, bez zacílení na ročník či pokročilost. Duplikace vysílání vzdělávacích pořadů (ráno pro školy a odpoledne domů pro aktivní zájemce) se však brzy začala z televizních programů vytrácet. Zůstalo pouze vysílání pro školy, založené na projektu systematického a řízeného propojení instituce televizní s institucí školy. Za nejvhodnější prostor pro adekvátní recepci vzdělávací lekce byl pokládán kolektivní prostor třídy, jenž mohl prostřednictvím osoby vyučujícího prezentované informace korigovat a zabránit neporozumění probírané látky.

Jedním z důvodů, proč později ustálený obraz komunity před televizorem na veřejném místě příliš nezapadal do raných představ o ideálních podmínkách sledování televizních přenosů, byla skutečnost, že na přelomu dvacátých a třicátých let vrcholila etapa, v níž spolu se vstupem technologií do privátní sféry docházelo k přehodnocování sociálního i kulturního významu veřejných technologií. Ty začaly být paralelně doprovázeny, spíše než nahrazovány, technologiemi, které více vyhovovaly mobilnímu a současně domáckému, rodinnému způsobu života v moderním, expandujícím průmyslovém městě. Moderní spotřebiče usnadňovaly provoz domácností, nahrazovaly tradiční služby (například prádelny, čistírny apod.) a poskytovaly domácí zábavu.³⁾ Praktická neuskutečnitelnost celoplošného nasycení domácností adekvátním zařízením i prvotní finanční nedostupnost televizorů přesto společně připravily podmínky pro krátkou etapu na jedné straně elitářského privátního sledování, na druhé kolektivního sdílení zážitků z televizních přenosů ve veřejných televizních místnostech. V Německu třicátých let byly kromě pěti set televizních zařízení instalovaných pro soukromou potřebu do domácností státníků, politiků, obchodníků či programových tvůrců zřízeny i tzv. veřejné Fernsehstuben,⁴⁾ televizní místnosti na poštách s pravidelným televizním programem v určitých hodinách, připravené přibližně pro dvacet až třicet diváků, u velkoplošných obrazovek však i pro tři sta. Se základy v (rádiovém) komunikačním schématu centralizovaného vysílání pevně daného sledu programů prostorově diferencovaným adresátům ve stejném čase kopírovaly

3) K představám o technologiích ve veřejném a soukromém sektoru se zaměřením na význam úvah o perspektivách televize viz například Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*. London : Routledge 1990, s. 26.

4) Knut H i c k e t h i e r, O dějinách televize jako dějinách sledování. Příklad Německa. Předběžné úvahy. In: Petr S z c z e p a n í k (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha : Herrmann a synové 2004, s. 485–500.



*Ideál televizního samostudia v domácím prostředí předpokládal soukromou studovnu s televizorem, psacím stolem, příruční knihovnou a dalšími praktickými učebními pomůckami (Edward Felming, *Televízia vo výchove a vzdelávaní*. SPN, Bratislava 1965)*

Foto archiv

rané veřejné televizní přenosy spíše standardní recepční kontext filmového představení. Filmovými zvyklostmi se tato raná televize inspirovala i v uspořádání pořadů v programové skladbě, když zvolila pořadí zpravodajského deníku, dokumentu, kulturního a delšího hraného filmu. Poštovní televizní místnosti, ale například i pozdější televizní večery či matiné, na nichž se u jediného dostupného televizoru scházely v domácnostech skupinky přátel či lidí ze sousedství, tak měly docela odlišný sociální status než pozdější „sektorová televize“, kvůli níž rodiny přemísťovaly orientaci svých sedacích souprav od krbu čelem k televizi a jejíž program začal významným způsobem upravovat časový harmonogram práce jednotlivců nebo například časové plánování společných večerů v rodinách.

V domácím recepčním rámci⁵⁾ sloužilo sledování televize soukromějším, osobnějším účelům. Podle výsledků výzkumu o významu televize v rodině a vlivu televize na mládež, který se uskutečnil ve Velké Británii v roce 1955, bylo v polovině padesátých let sledování televize vnímáno na jedné straně jako možnost utužování rodinných vztahů, ale stejně tak jako praktika mlčenlivá, osobní. Dotazovaní rodiče přiznávali, že jim odepření

5) O různých prostorových kontextech sledování filmu či televize viz například Mark Jancovich – Lucy Faire – Sarah Stubbings, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London : BFI 2003.

sledování televize slouží jako nástroj potrestání dítěte, v opačném případě jako vhodná odměna za náležité výsledky nebo dobré chování; televize často nahrazovala domácí chůvu, pod jejímž dohledem děti nezlobí, nebo poskytovala společnost osamělým. Obývací pokoje rovněž umožňovaly spojovat sledování televize s jinými činnostmi, například s jídlem nebo domácími pracemi, čímž se narušovalo vnímání toku televizních obrazů v nepřetrhané kontinuitě. Ve vyhroceném případě mohlo být zacílení zraku na televizní obrazovku potlačeno úplně a zapnutý televizor pouze signalizoval přítomnost osoby v bytě: mnozí lidé zapínali televizi bezděčně při svém příchodu domů, aniž by měli v záměru ji vůbec sledovat. Dvě třetiny dětí uváděly, že je u nich televizor zapnutý celý večer.⁶⁾ Význam obrazové či zvukové informace přenášené televizí se v tomto případě zcela redukoval, vysílání jako by pouze naznačovalo, že „někdo je doma“.

Poznání rozrůzněnosti sledovacích praktik televize bylo jedním z faktorů, díky nimž si filmoví vědci začali uvědomovat, že klasická představa soustředěného, bedlivého sledování filmů v kinosálech, by měla být relativizována. Badatelský zájem o text filmového díla vystřídal sémiopragmatický či kulturologický zájem o kontext.⁷⁾ Televize více než kterékoli jiné médium prostřednictvím zvyklosti nesoustředěného vnímání obrazu zvýznamnila sledování filmu a televizních pořadů jako aktivitu, strhla pozornost od způsobů, jakým divák dekóduje vlastní text (televizního) díla, k okolnostem recepční situace, jejichž popis může být i zcela nezávislý na tom, zda je (televizní) obraz vůbec sledován.

Význam výzkumů zacílených na rozdílné kontextové situace sledování filmového či televizního obrazu může podtrhovat skutečnost, že nezaujaté či roztržité sledování televize se stalo běžnou praktikou percepčního vztahu k televiznímu obrazu zejména v prostorech mimo obývací pokoj. V obchodních střediscích, restauracích a klubech, v čekárnách či v dopravních prostředcích slouží televizní obrazovky spíše jako atraktivní, proměnlivé vizuální plochy. V zaujetí nesoustředěnou pozorností by však nemělo být zapomínáno na instituci, a současně specifické prostředí sledování filmu či televize, která omezuje svobodu pohybu kolem obrazovky a po recipientovi vyžaduje naopak pozornost maximální, na školu.

O školní televizi je třeba uvažovat jako o heterogenním médiu, médiu založeném na střetu dvou protikladných tendencí, televizního a školního modelu komunikace i modu recepce. Vzájemný vztah obou institucí udržovala v neustálém napětí podstata televize jako zábavního média a školy jako prostoru autoritativní disciplinace. Dispozitiv školní televize předpokládal pedagogickou komunikační smlouvu, jak ji formulovali Francesco Casetti a Roger Odin pro tzv. paleo-televizi, ranou televizi, jež primárně předává znalosti, diriguje příjemce a strukturuje hierarchii mezi majitelem vědění a nepoučeným – divákem. Izolované programy televizního vysílání pro školy, vysílané v časech pevně

6) Publikace shrnující výsledky britského výzkumu vyšla v Československu pro vnitřní potřeby Výzkumného kabinetu televizního programu Slovenské televize v roce 1971. H. H i m m e l w e i t – A. O p p e n h e i m – P. V i n c e, *Televízia a dieťa. Empirické štúdium vplyvu televízie na mládež*. Bratislava : Slovenská televize 1971, s. 26.

7) Sémiopragmatický náhled na médium televize rozvíjeli zejména Francesco C a s e t t i – R o g e r O d i n, *Od paleo- do neo- televizji. W perspektywie semiopragmatyki*. In: A. G w ó ź d ź (ed.), *Po kinie? ...Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*. Krakow : Universitas 1994, s. 117–136.

ukotvených v televizním programovém schématu na základě konzultací s řediteli škol, oslovovaly specifické skupiny recipientů, zpravidla konkrétní ročníky, svým specifickým zaměřením: vlastivědným, literárním, matematickým, dějepisným a podobně. Radikálně strukturovaný rámec kontrolující žádoucí tvoření významů však měl i svoje trhliny.

Školní televize již do svých prvních pořadů implementovala praktiky vlastní vývojově pozdějším typům programů, spojovaným s casetti-odínovskou neo-televizí a postmoderními diváckými zvyklostmi.⁸⁾ Především předpokládala své diváky jako aktivní spoluúčastníky pořadu. Aktivizace divácké role měla nejružnější podoby: od prostého oslovování diváků, pokládání řečnických otázek, přes zadávání otázek zodpovězených v příštích dílech cyklu, korespondenční hádanky a úkoly či pořady typu televizní prověrky (kde moderátor ve studiu zadával otázky k písemnému vypracování s pomocí názorných pomůcek i filmových sekvencí), k pořadům ve formě besed či soutěží, jichž se účastnily vybrané děti. Pořady bývaly žánrově nevyhraněné, kombinovaly moderátorské výstupy ze studia s dokumentárními záznamy z továren či cizích zemí, laboratorními instruktážemi, anketaми v ulicích, rozhovory se známými osobnostmi a podobně, mnohé se snažily pořad humorně odlehčit slovními hříčkami, ironickými komentáři či záměrným přeréknutím.

Proměnlivost nevyváženého vztahu obou institucí, polarizovaného ohnisky zábavy a disciplíny, reflektují v historické perspektivě dva pohledy osvětlující požadovanou míru sepectí televizních lekcí se školními osnovami, jeden z počátku, druhý z konce šedesátých let. Komentář Zdenka Michalce z Československé televize v roce 1961 ozřejmoval motivace příklonu k tématům z občanské a estetické výchovy nebo například sportu:

V prvních dvou letech [1958 až 1960 – pozn. aut.] jsme se snažili co nejtěsněji navazovat svými pořady na školní osnovy. Potom však nám poradní sbor, který byl od počátků školního vysílání při Redakci pro školy vytvořen z učitelů praktiků, pracovníků VÚP [Výzkumného ústavu pedagogického – pozn. aut.] i ministerstva, doporučil uvolnit tento úzký vztah k osnovám a zařazovat pořady a náměty, které škola nejvíce potřebuje, protože je může nepříliš názorně zpracovat.

O několik let později, v roce 1969, si podle Jana Pospíšila opět „do budoucna nelze školní televizi představit jinak než ve vnitřně spojitých seriálech vázaných na osnovy“.⁹⁾

Diskurs o školní televizi byl sice dialogem mezi pedagogickými pracovníky a televizními tvůrci, nicméně určující roli zde měla spíše televize. Praktické možnosti a pragmatické uvažování televizní instituce, vedené požadavkem co nejuniverzálnější použitelnosti vyráběného pořadu, ocenilo spíše volnější zpracovávání obecně atraktivních témat, o nichž hovořil Zdeněk Michalec. Pořady fakticky vysílané v rámci cyklů televizního vysílání pro školy dokazují, že se televizní vysílání školám po roce 1969 nezaměřilo na Pospíšilovy specializované lekce, ale spíše na ideologicky podbarvené pořady navazující svou dramaturgickou stavbou na kurzy z poloviny šedesátých let. I přes výtky pedagogů se v rámci školní televize škola podřizovala diktátu televize.

8) Ke konceptům neo- a paleo- televize srov. tamtéž.

9) Zdeněk Michalec, *Televize a škola. Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 1, 1961/62, č. 1, s. 15. Jan Pospíšil, *Školská televize – její efekt, efektivita a intenzita využití na školách a její optimalizace ve vyučování. Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 9, 1969/70, č. 2, s. 33–35.

Školy patřily, mimo sféru domácností či veřejných prostranství, již od samotných počátků zavádění televizní technologie mezi prioritní prostory procesu telefikace. V Československu byly již od poloviny padesátých let televizory umisťovány do učeben mateřských, základních, středních i vysokých škol, do místností školních družin či mládežnických klubů.¹⁰⁾ Po pěti letech existence Československé televize bylo v roce 1958 zahájeno jednou týdně půlhodinové vysílání pro mateřské školy, rozšiřované v pozdějších letech o další typy vzdělávacích cyklů vytvářených záměrně v návaznosti na učivo určitých typů škol a určitých ročníků.

Experimentálním ročníkem klasického dopoledního televizního vysílání pro školy, konkrétně pro 3. až 5. ročníky, byl školní rok 1963/64, který měl prověřit možnost dynamicky koordinovat spolupráci mezi televizní Redakcí pro školy a školami samotnými, respektive pedagogy, kteří s televizí při vyučování pracují. Programová pozice i obsahová náplň kurzů byly v průběhu roku teprve ustalovány, redakce reagovala na aktuální náměty a požadavky učitelů, začala připravovat pravidelné metodické listy pro jednotlivé pořady, které vycházely jako příloha v *Učitelských listech*, a kromě rozšíření vysílání o cykly pro vyšší ročníky plánovala rozběhnout také sérii nočních pondělních předpremiér pro učitele. Do předpremiérového bloku pak byly v prvních ročnících zařazovány zejména náročnější lekce fyzikální, matematické či chemické, vyžadující předběžnou obeznámenost s obsahem i vizuálním ztvárněním látky, později jakékoli kurzy ročníků druhého stupně základních škol. Standardním pořadům TVŠ byly vyhrazeny středeční a páteční dvacet až pětadvacetiminutovky od deseti hodin dopoledne, po velké přestávce. Začátky vysílání se v průběhu šedesátých let různě posouvaly podle doporučení učitelů. V reakci na jejich žádosti začala redakce rovněž upouštět od natáčení lekcí maximálně kopírujících učební osnovy a zaměřila se spíše na tvorbu pořadů rozšiřujících látku způsobem, který nemůže žákům zprostředkovat učitel ve třídě.

Například v dějepisných pořadech, zařazovaných do programu televizního vysílání pro školy od roku 1965, se tvůrci snažili prostý výklad ozvláštnit tím, že učební látku prezentovali formou dialogu moderátorské dvojice. Pár se střídal v rolích poučujícího a poučovaného, probíral se dobovými dokumenty, četl ukázky nebo poslouchal jejich znění v interpretaci školeného recitátora. Slečna a mladý pán ukazovali obrázky, přehrávali strategie tažení na trojrozměrných modelech kontinentů umístěných ve studiu, ale také se převlékali do dobových kostýmů a dramatizovali různé situace z historických událostí, často i v exteriérech. Kreativně se přistupovalo i k pořadům technických předmětů: místo instruktáže chemického pokusu v laboratoři, který může být dětem předveden přímo v učebně, byly upřednostňovány například dokumenty z chemických továren, kam se děti běžně nedostanou, a podobně. Na stránkách pedagogických periodik diskutovali pedagogové s televizními tvůrci nejen o časovém plánu vysílání pro školy či o adekvátní náplni a formálním zpracování pořadů, ale hledali rovněž inspiraci v jiných médiích či metodách školní televizní praxe v zahraničí, které by TVŠ vhodně obohatily. Ředitelé škol byli

10) Počátky telefikace škol lze rekonstruovat z článků v různých dobových pedagogických časopisech. Viz zejména Vladimír Kovářik, *Televize proniká do škol. Estetická výchova* 2, 1960, seš. 4, s. 96–97; Miloš Volf, *Současný stav a perspektivní možnosti vysílání pro školy. Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 3, 1963/64, č. 7, s. 117–120.

navíc televizními techniky a pedagogickými odborníky, zaměřenými na oblast vzdělávací audiovizu, důsledně informování o možnostech odpovídajícího vybavení učeben.

Televize v učebně a v rozvrhu

Do dialogu mezi televizí a školou se tímto vmísil třetí hlas, hlas výzkumného ústavu, jenž televizi poskytoval informace opřené o výsledky bádání o vlivu televize na nervový systém či kognitivní aparát. Na základě závěrů vyslovených výzkumným ústavem pak televize školám doporučovala konkrétní přijímače. Technici a specializovaní pracovníci Výzkumného ústavu pedagogického navrhovali opatřovat televizory s velkou obrazovkou nejlépe v šedém zbarvení a s praktickým dálkovým ovládáním.¹¹⁾ Takovým nárokům podle nich odpovídaly dostupné přístroje Lotos s úhlopříčkou 53 centimetrů a Orion s úhlopříčkou 59 centimetrů. Další skupiny vědců teoreticky zpracovávaly, a tedy unifikovaly i umístění televizoru přímo v učebně. Navrhovaly pak situovat přijímač v rohu čelní stěny učebny blíže okna na konzole ve výšce dvou metrů a obrazovku natočit kolmo na úhlopříčku učebny a naklonit ve směru zadních lavic. Třídy s televizory měly být pro účely promítání vybaveny roletami a stěna za televizorem měla být osvětlena malým zdrojem, aby nebyla sítnice oka prosvětlena pouze na jednom místě a nedocházelo ke zbytečné únavě. I přesto, že se vědci již od počátků šedesátých let snažili vysvětlit neoprávněnost obav z radiace a explozivnosti televizorů, že relativizovali přímou příčinnou souvislost mezi sledováním televize a optickými vadami, doporučovali výzkumníci učitelům opatřit dětem tzv. televizní brýle, které chrání zrak před slabým ultrafialovým zářením televizní obrazovky. Výzkumy viditelnosti přinesly úzus rozsazení žáků v rozptylu úhlu devadesáti stupňů, svírajícího optickou osu obrazovky a v rozsahu pěti až desetinásobku úhlopříčky obrazovky. Žáci měli sedat ve vzdálenosti dvou a půl až sedmi metrů od televizoru, a to v žádném případě na zemi, ale tradičně na židlích u školních lavic.

V běžné praxi se ovšem ideál konstruovaný vědci naplňovat nedařilo. Školy vlastnily zpravidla pouze jediný televizor. Ten byl buď umístěn ve zvláštní třídě, většinou v jídelně či v místnosti školní družiny, do které se třídy přemisťovaly, nebo byl stěhován do jednotlivých tříd na vozíčku, a tak nebyl postaven v navrhované výšce.¹²⁾ Žáci pořad většinou nesledovali ani v prostoru vědeckého geometrického náčrtu, ani v dostatečně

11) Technické parametry adekvátních školních televizorů rozebírají nejpodrobněji Jan L a u d a – Zdeněk M i c h a l e c, Za kvalitnější využití televizních vysílání pro školy. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 3, 1963/64, č. 1, s. 3–4. O tehdejší dálkový ovládání píše Emil Karnát z Výzkumného ústavu pedagogického: „Jedná se o řídicí prvky, které jsou paralelně připojeny k řídicím prvkům televizoru, a jsou spojeny vodičem asi dva metry dlouhým. Všechny typy novějších televizorů jsou již vybaveny přípojkami k dálkovému ovládání, které jsou umístěny na zadní straně televizoru. U starších typů, které nejsou tímto zařízením vybaveny, stačí, obrátíme-li se na odborný závod, který se zabývá opravami televizorů a který tuto úpravu provede.“ Emil K a r n á t, Dětské oči a televize. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 3, 1963/64, č. 1, s. 4–5.

12) Problematické okolnosti sledování televize komentují například Miroslav N ě m e č e k, Vyučovací hodina s televizním vysíláním pro školy. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 7, 1967/68, č. 3, s. 36–39. Emílie P e t r á k o v á, Televizní vysílání školám. *Komenský* 90, 1965/66, č. 8, s. 487–491.

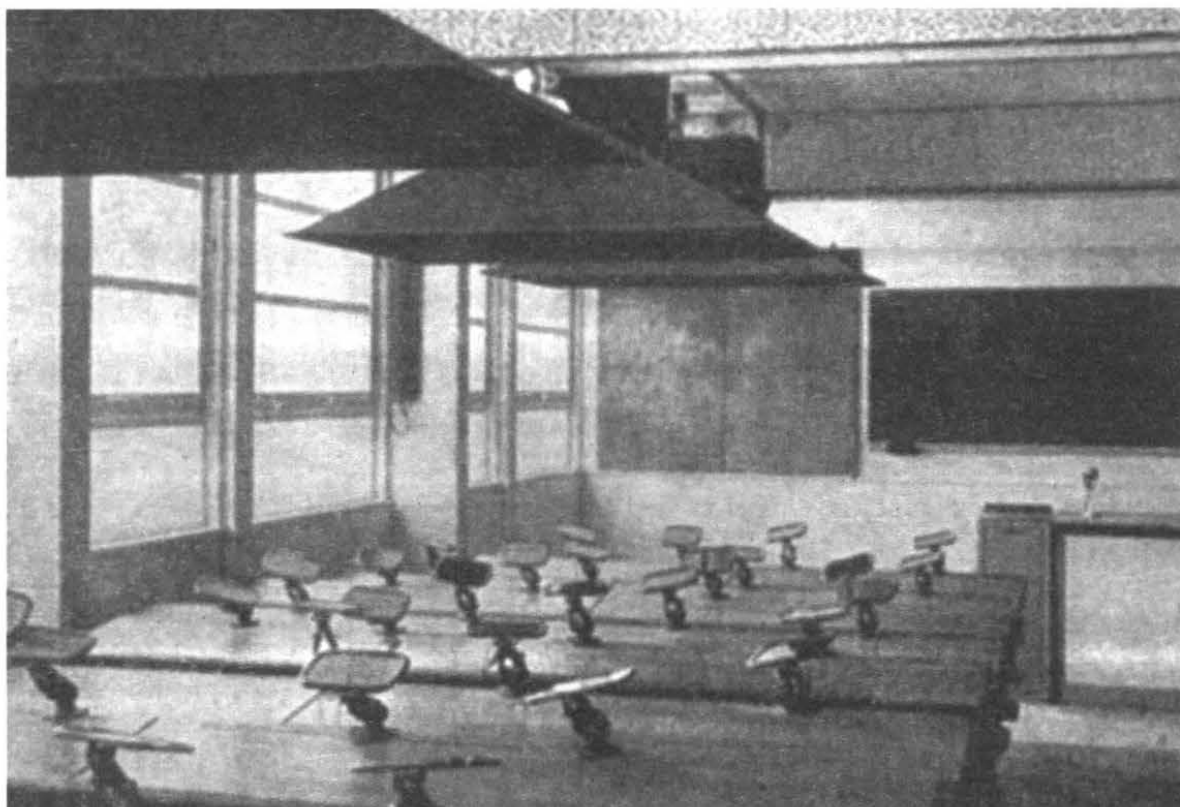
malé divácké skupině. Omezené množství přístrojů nedovolovalo školám promítnout vysílání paralelně všem třídám daného ročníku, a tak nebylo výjimkou, že se do jedné učebny scházely na TVŠ dvě nebo i tři třídy najednou. Někteří žáci seděli v lavicích, jiní na samostatných židlích, další na lavicích a někteří museli dokonce stát. Kvůli složité organizaci takových hromadných sledování viděli mnohdy žáci ve škole například i televizní noviny nebo závěr dopoledního programu, který předcházel TVŠ. V takových podmínkách zcela pozbývaly na významu jakékoli snahy o těsné sepětí látky školních osnov a námětů pořadů. Žáci se ve větším kolektivu na informace nedokázali soustředit a komplikovala se i situace učitele, který měl pouze omezenou možnost systematicky řídit průběh hodiny.

Nedostatečná telefikace škol, zkomplikované vnější podmínky recepce a mnohdy i neochota pedagogů metodologicky připravovat hodinu, při níž bude část učiva prezentována prostřednictvím televize, vedly k tomu, že televizní Redakce pro školy přestala zhruba po dvou letech (tj. od roku 1961) zpracovávat projekty důsledně napojené na učební osnovy a v krátkém mezidobí zařazovala do programu TVŠ spíše pořady volněji rozvíjející a v podstatě namátkově, výběrově doplňující probírané učivo různých předmětů. V takto arbitrárním režimu zastával vyučující ve třídě zcela jinou roli než v režimu provázaném se školními osnovami. Jeho úkolem již nebylo vést pozornost žáků k důležitým informacím, které uvidí a uslyší v pořadu, motivovat je, aby si dělali sami poznámky, během vysílání ustoupit do pozadí, nechat se suplovat televizním učitelem a v závěru hodiny prověřit, co si žáci z televizní lekce zapamatovali a stručně zopakovat klíčové body televizního výkladu. Význam doplňkových televizních pořadů již nebyl ryze informativní, tyto pořady přinášely nový pohled na osvojené učivo, novým způsobem interpretovaly již poznané, a tak sloužily spíše k zopakování, osvěžení známé látky, mohly iniciovat besedy nad příbuznými tématy. Mnohé takové pořady byly na modelu besedy, nebo například soutěže mezi skupinami dětí, samy založeny. V televizním pořadu *Lada a děti* mluvily děti s dcerou malíře Josefa Lady, pořad *Děti, nezlobte se* byl znalostní soutěží o dopravních značkách a pravidlech silničního provozu. Proti této uvolněné tendenci však začíná v polovině šedesátých let souběžně nabývat na významu vlna tíhnoucí k zvětšující se samostatnosti žáka ve vztahu k audiovizuální informaci zprostředkované televizí a s ní související oslabování svébytné pozice učitele.

Učitelé před televizory, učitelé v lavicích, učitelé před televizní kamerou

K studijní samostatnosti měly žáky vést nové školní pomůcky, do jisté míry konkurenti televizorů, takzvané učicí (případně výukové) stroje¹³⁾ jako základní rekvizity nového modelu programového vyučování. Učicí stroj bylo audiovizuální zařízení podobné počítači; s obrazovkou a ovládacím panelem, se schopností zpětné vazby naprogramované tak,

13) Mezi prvními se možnostmi inspirace televizní výuky v učicích strojích zabýval František Ledvina. K vědeckému obsahu populárně vědeckých filmů. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 2, 1962/63, č. 4, s. 52–53.



*Učebna vybavená zařízením firmy Thomson-Houston;
každý žák sleduje obraz v zrcátku přímo na své pracovní ploše
(Učební pomůcky ve škole a v osvětě 5, 1965/66, č. 5, s. 80)*

Foto archiv

aby žáka seznámilo s učivem, procvičilo s ním látku v rámci různých úkolů a na závěr prověřilo jeho znalosti a upozornil jej na nedostatky. Žáci vkládali odpovědi do stroje stiskem tlačítek, vše s maximální mírou efektivity a časové úspory. Ačkoli v Československu k rozšíření těchto učebních pomůcek nedošlo, pedagogická veřejnost zahraniční experimenty s programovým vyučováním reflektovala, diskutovala o jeho strategiích, ve spolupráci s techniky vyvíjela první prototypy českých strojů, ale zejména přehodnocovala svůj pohled na vztah žáka k audiovizuální informaci a roli učitele během televizního vysílání.

Výzvou pro uvažování o metodickém uchopení televizní výuky v nových kategoriích se stal model programového vyučování zejména proto, že zásadně proměňoval podstatu školní instituce. Ve výsadní pozici spravující moc předávat informace, vzdělávat a vychovávat ohrožovala školu i jiná média, přičemž televize nejmasovějším způsobem, učicí stroje však otřáslы základy instituce zevnitř. Vize programového vyučování zaplňovala školní učebny naprogramovanými stroji, k nimž po jednom usedali žáci jako do samostatných školních lavic. Technologická koncepce programových strojů mohla čerpat z dobově aktuálních a populárních výzkumů v oblasti kybernetiky, kognitivní psychologie a teorie informace a komunikace, stávala se aplikací poznatků těchto disciplín ve vzdělávacím procesu. Užitečná pro ni byla zejména bádání o schopnostech mozku přijímat a zpracovávat informace, které definují percepční možnosti diváka a specifikují

čas nutný k selektivním reakcím.¹⁴⁾ Programy učících strojů vycházely z dostupných znalostí o čase potřebném na kognitivní zpracování obrazu, o způsobech rozlišování jeho určitých částí, mentálních strategiích hodnocení zprostředkované informace i paměťových mechanismech, které jsou do procesu recepce obrazu zapojeny. V konkurenci aparátu takto připraveného na mentální kapacity svého žáka-diváka byla škola jako zprostředkovatel informací nedostatečná, a v podstatě zbytečná. Škola pouze poskytovala stroje, zprostředkovávala přístup k technologii, kterou by žáci mohli se stejným efektem využívat pravděpodobně i doma, kdyby jim byla dostupná. V podobně redukované, takřka vyprázdněné roli se ocitl i učitel, z něhož se stal v lepším případě konzultant či koordinátor, v horším manipulátor se stroji, operatér či servisní technik, který kontroluje, zda jsou žáci na svých místech, dávají pozor, nevyrušují nebo zda nepoškozují zařízení. Jeho odborná kvalifikace byla zcela irelevantní.

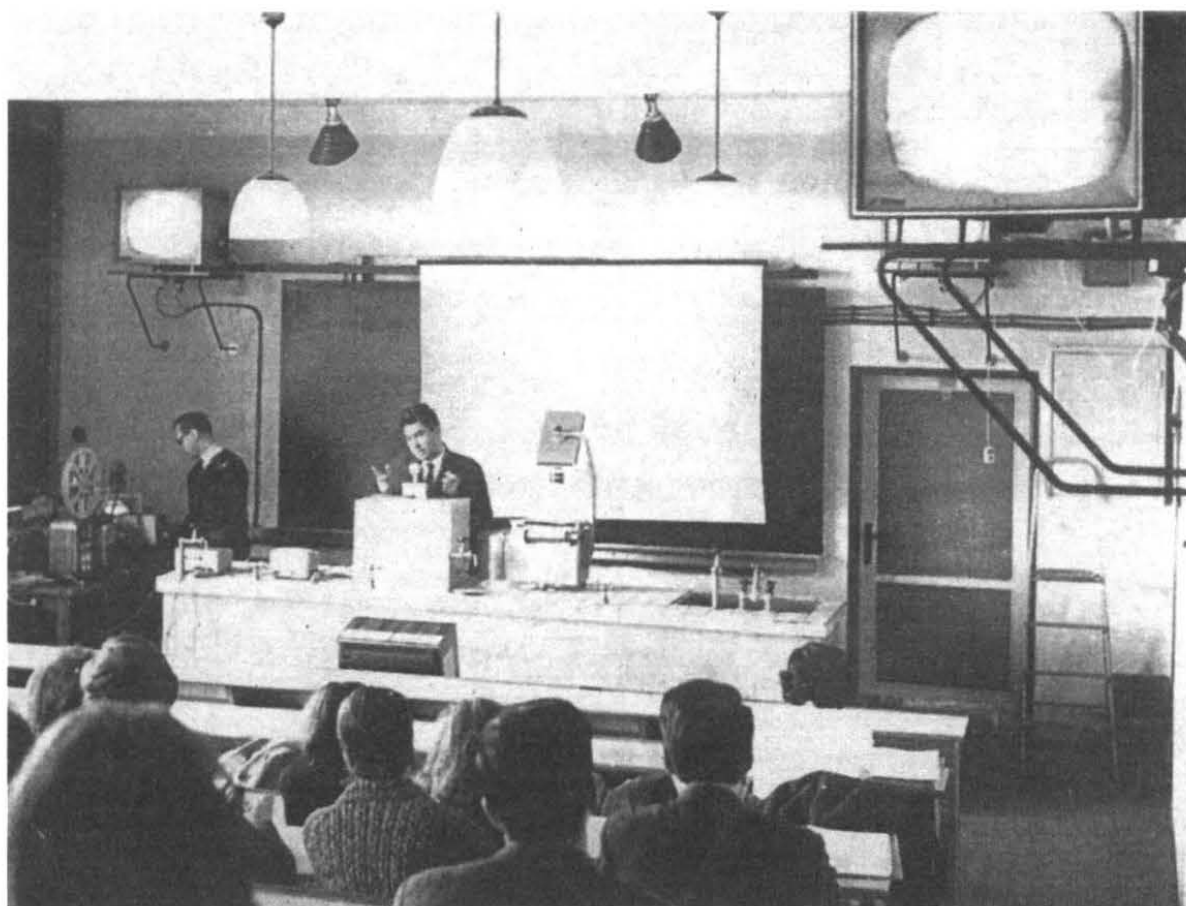
Trend vyhoceně efektivního vzdělávání se do školního prostředí prakticky promítl až v sedmdesátých letech, a to zejména ve Spojených státech, ve Francii nebo ve Švédsku. V Československu se sice prototypy učících strojů konstruovaly, ale nerozšířily se ve větší míře, nepřímo však ovlivnily československé vnímání televizního vysílání pro školy. Ve stadiu první dekády televizního vysílání pro školy donutily přehodnotit prvotní, ač později zavrhané, pokusy provázat náplň televizních lekcí se školními osnovami – takto koncipované výukové kurzy stavěli pedagogové opětovně do středu zájmu televizních tvůrců. Veřejné televizní vysílání pro školy tedy již opět nemělo přenášet dokumentární snímky, ale instruktážní lekce, které inkorporují učitele do obrazu v roli průvodce, moderátora či demonstrátora. Tento nenápadný proces postupného odstraňování učitele ze třídy je společný všem snahám o tzv. modernizaci vyučování, tedy o jeho zefektivnění prostřednictvím nových technologií, různí se pouze důslednost. Televizní lekce upřednostňují stroj před učitelem pouze ve dvacetiminutovce vysílacího času, ve zbytku vyučovací hodiny se učitel opět vrací před tabuli, učící stroje a především zahraniční modely televizního vysílání v tzv. uzavřeném okruhu, které se v Československu realizovaly pouze experimentálně na některých vysokých školách, nicméně učinily z učitele skutečně čistě koordinátora práce se strojem.

Systém uzavřených a otevřených komunikačních okruhů vysílání pro školy ustavil již ve třicátých letech školní rozhlas.¹⁵⁾ Vysílání v otevřeném okruhu zajišťoval Československý rozhlas (později analogicky Československá televize), zatímco uzavřený okruh nebyl závislý na rozhlasu (resp. televizi) jako instituci, ale jako technologii, pomocí rozhlasu (televize) spojoval buď vymezený počet spolupracujících škol, nebo formou jakéhosi vnitroškolního rozhlasu (televize) třídy jedné školy.¹⁶⁾ Alternativou k programům redakcí školního vysílání veřejného rozhlasu (televize) byly v uzavřeném okruhu pořady vytvářené v amatérských studiích škol samotnými pedagogy. V Československu se vysílání

14) Například studie v překladu Dušana Hapaly: Jan J a k o b y, Úvod do analýzy didaktického filmu ako kybernetického prenosu informácií. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 8, 1968/69, č. 10, s. 133–135.

15) K historii školního rozhlasu v Československu viz například Emílie P e t r á k o v á, *Škola a rozhlas*. Brno : Krajský pedagogický ústav 1972.

16) Nejucelenější přehled variant televizních okruhů podává Prokop M a s o p u s t, *Televizní výchova*. Praha : SPN 1973.



Vzor moderní vysokoškolské posluchárny kompletně vybavené audiovizuální didaktickou technikou; základní školy, pro něž bylo vysíláno TVŠ, však televizory disponovaly pouze omezeně (Učební pomůcky ve škole a v osvětě 7, 1967/68, č. 7. s. 92)

Foto archiv

v uzavřených okruzích uskutečňovala pouze okrajově, z iniciativy konkrétních učitelů obeznámených se zahraniční praxí. Učitelé byli v tomto případě mnohdy scenáristy, režiséry, kameramany, střihači i moderátory jednotlivých lekcí. Využití služby veřejného školního rozhlasu bylo vzhledem k možnosti záznamu pořadů na magnetofonové pásky a jejich archivace ve školních fonotékách v době zavedení televizního vysílání pro školy již poněkud flexibilnější. Učitelé mohli pořady opakovaně reprodukovat, vybírat, sestřihávat a doplňovat určité úseky, produkci mohli libovolně přerušit, okomentovat a opět spustit. Zacházet takto kreativně s televizním obrazem se dalo v omezené míře právě v televizních studiích při školách v uzavřených televizních okruzích, kde učitel pracoval s vlastním předpřipraveným audiovizuálním materiálem.

Uzavřený televizní obvod spojoval anténou televizní studia několika škol, z nichž byl program rozváděn do jednotlivých tříd. Učitelé – koordinátoři ve třídách mohli komunikovat s instruktory v televizním studiu školy buď pouze akusticky, za pomoci mikrofónů, nebo reagovat na celkovou situaci, na dění ve třídě díky propojení televizními kamerami. Kromě televizního vyučování se uzavřené okruhy využívaly pro zvláštní účely, bylo-li například nutné distribuovat informace většímu množství tříd najednou. Tedy při přednáškách pozvaných odborníků, projekcích filmů, školních hlášeníh a podobně. V českém

prostředí využívaly uzavřené okruhy nejsystematičtější pravděpodobně lékařské fakulty vysokých škol pro názorné demonstrace pokusů a přenosů například chirurgických zákroků z operačních sálů pro vyučování mediků. Takzvaný hospitační uzavřený okruh umožňoval studentům pedagogických fakult sledovat vyučování ve třídách napojených základních či středních škol.¹⁷⁾

Jednotlivá variantní využití specifických možností uzavřeného okruhu na sebe pojí rozmanitost potenciálních způsobů navazování kontaktu s žákem – divákem. Dokonalou zpětnou vazbu zaručovalo instalování televizních kamer přímo do tříd, v československém kontextu pouze reflektované jako zahraniční model. Učitel na televizním pultu s monitory sledoval celou třídu, reagoval na dotazy, případně vyvolával hlásící se žáky. Některá školní studia ovšem využívala pro komunikaci mezi televizním učitelem a žáky pouze akustického kanálu, jindy televizní učitel vyučoval ve studiu demonstrativní třídu, jejíž žáci měli nahrazovat (jakoby reprezentovat) žáky v připojených třídách. Těm bylo vyučování naopak přenášeno bez zpětné vazby. Existoval samozřejmě i nejjednodušší, čistě jednosměrný model přenosu výkladu od osamocенého učitele ve studiu několika třídám.¹⁸⁾ Klasickou představu o úloze učitele ve vyučovacím procesu, v níž významnou proměnnou zůstává výchovné působení jeho osobnosti, přehodnocovalo vysílání v uzavřeném okruhu přinejmenším dvojím způsobem. Pozice televizního učitele kladla nároky nejen na odbornou erudici, předpokládala rovněž technickou připravenost, zručnost v práci s televizním zařízením. Uzavřené okruhy zároveň převracely poměr početního zastoupení kvalifikovaného a nekvalifikovaného personálu. Školy si vystačí s několika vynikajícími pedagogy a do jednotlivých tříd rozmístí pouze vyškolený dozor.

Přednosti modelu redukovaného množství vyučujících ocenily a prověřily zejména školy ve Spojených státech amerických,¹⁹⁾ kde v poválečném období v důsledku tzv. baby-boomu enormně stoupla populace, a tím i počet zájemců o vzdělání vyššího stupně. Tuto poptávku ovšem školy nebyly schopny ve stávajících kapacitách prostorových i personálních uspokojit. Řešením mohly být buď masové náborové a rekvalifikace učitelů, nebo nahrazení přímého výkladu televizními přenosy. První pokus o vysílání uzavřeným okruhem provedli v Hagerstownu v roce 1958, kde osmadvacet učitelů přednášelo osmnácti tisícům žáků. Síť uzavřených televizních okruhů se ve Spojených státech kombinovala s dalšími formami decentralizovaných televizních vzdělávacích programů pro všechny typy škol i pro dospělé, jimž systematicky vedené cykly a zvláštní korespondenční systém umožňovaly skládat dílčí zkoušky a získat potvrzení o absolvování „televizní univerzity“. V Itálii nahrazovalo centrální vysílání vzdělávací televize, tzv. Teleescuela,

17) O televizním vyučování mediků v zahraničí i na československých školách píše Karel Ř í h o v s k ý, Pokusy o uplatnění televize vo vysokoškolskej výučbe. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 7, 1967/68, č. 7, s. 95–99. Využití na pedagogických fakultách reflektuje Vojtech O l o c h, Využitie priemyselnej televízie na pedagogickej fakulte. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 7, 1967/68, č. 6, s. 84–85.

18) O variantách propojení v uzavřeném okruhu viz Jan L a u d a, Televize a škola. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 3, 1963/64, č. 7, s. 114–116.

19) Informace o pozici školní televize ve Spojených státech přinášeli Mikuláš M i l a n, Školská televízia v USA. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 3, 1963/64, č. 1, s. 12; J. L a u d a, c. d. v pozn. 18; Miloslav M a l í k, Výuka filmem na amerických školách. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 4, 1964/65, č. 10, s. 128–129.



Na katedře technologie VŠE vytvořili ing. Jan Tůma s ing. Zdeňkem Křečanem z katedry radioelektrotechniky ČVUT prototyp vyučovacího stroje řady KT (automatický repetitor a examinátor); stroje však školy takřka nevyužívaly (Učební pomůcky ve škole a v osvětě 3, 1963/64, č. 5, s. 82)

Foto archiv

běžné školy nikoli z důvodu nedostatku vyučujících, ale bylo prostředkem odstraňování vysoké míry negramotnosti v regionálních oblastech, neboť zanedbaný dopravní systém prakticky znemožňoval navštěvovat řádnou školu dětem z menších měst či vesnic.²⁰⁾ Jak pro Itálii, tak pro Spojené státy se televizní vysílání stalo východiskem z kritické situace ve školství a dynamizovalo rytmus reformy v systému vzdělávání. Zavedení obou modelů školní televize bylo vyvoláno konkrétní společenskou potřebou a k jejich realizaci se proto přistupovalo zodpovědně, s velkou perspektivou i ambicemi. Do projektů byly zapojeny nejuznávanější odborné kapacity, profesori univerzit, specialisté v oborech exaktních i humanitních věd, ve Spojených státech dokonce nositelé Nobelových cen. Nemalé prostředky byly rovněž vynaloženy na zajištění nezbytných doplňkových učebních pomůcek, zejména učebnic a pracovních sešitů, které byly vytvářeny v přímé návaznosti na jednotlivé vysílané lekce. V televizních pořadech samotných se tvůrci snažili kombinovat teoretické výklady s laboratorními demonstracemi a praktickým cvičením a vzhledem k tomu, že mnohdy, především u otevřených okruhů, předpokládali ve svém diváckém okruhu i samostudenty, snažili se do pořadů zapojit i metody zpětné vazby tak, že televizní učitel pokládal otázky, udělal pauzu, aby umožnil žákům – divákům

20) Italský kontext sledoval J. L a u d a, c. d.

zapsat své nápady do pracovních sešitů, a pak je seznámil se správnou odpovědí. Systémová propracovanost obou modelů ukazuje, že ani jeden z konceptů nebyl chápán jako dočasná nouzová odbočka, ale bude-li kooperace zúčastněných složek – institucí dobře zorganizována, jako výhledově udržitelný stav.

Společenské podmínky přiměly Itálii a Spojené státy přistupovat ke školní televizi jako systémově uspořádané, organizačně zabezpečené, samostatně fungující vzdělávací struktuře, která zaručuje přípravu a výrobu pořadů, jejich distribuci různým televizním okruhům, divákům dodá potřebné pomůcky, v závěru kurzu rozešle úspěšným studentům certifikát a která je schopna zajistit i případný servis technického zařízení. A to v rámci veřejné služby společnosti. I přes nejrůznější změny dotýkající se školské správy nebyly společenské motivace pro rozšíření a takto silnou vertikální integraci složek vzdělávací televize v Československu tak palčivé. Diskuse obklopující diskurs o školní televizi se nezabývaly variantami pečlivějšího, systémově založeného institucionálního podchycení spolupráce mezi školami a televizí, spíše než na průzkum možností zefektivnění tohoto vztahu se pedagogové i režiséři zaměřili na otázky dotýkající se sporu o didaktičnosti a uměleckosti televizních pořadů pro školy.

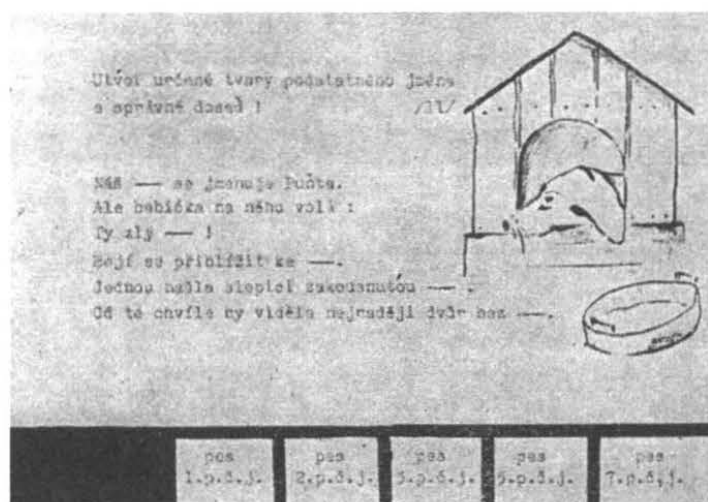
Estetická a didaktická školní televize

Názorové střety nad odpovídajícím uměleckým ztvárněním didaktické informace provázely od počátků školní televizi a dříve i školní film a v podstatě vedly k žánrovému rozlišení školních televizních didaktických lekcí a výchovně-vzdělávacích filmů/televizních pořadů.²¹⁾ Zatímco formální požadavky na didaktickou lekci zcela striktně odmítaly jakákoli stylová ozvláštňování, v případě výchovně-vzdělávacích pořadů bylo zacházení s uměleckými prostředky filmu mnohem svobodnější. Estetická funkce ovšem nesměla ani v tomto případě oslabovat didaktický dopad filmu. Pohyb kamery, práce s detailem i montáž sice mohly působit náladově i rytmicky, ale musely se vyvarovat zkreslení. Nesprávně použitý detail, dějový paralelismus nebo zkratka mohly žáka nežádoucím způsobem dezorientovat, vytvářet mylné představy o reprezentované skutečnosti, a tak umenšovat a zpochybňovat věcně-obsahovou nosnost scén. Délka záběrů a tempo jejich střídání mělo odpovídat pozorovacím možnostem dětí, jejich schopnosti koncentrované pozornosti a paměťového uchopení vizuálních informací. Toto teoretizování o odpovídajícím formálním zpracování didaktického i výchovně-vzdělávacího filmu z hlediska vzdělávacího potenciálu různých stylových prostředků ovšem nebylo opřeno o žádné konkrétní údaje kognitivní psychologie či teorie informací, a tak pro tvorbu pořadů nepřinášelo žádné nové podněty. Argumentace směřovaly k identickým závěrům, konstatujícím, že umělecké složky odvádějí pozornost žáka od metodicky vedeného výkladu, a proto jsou vhodnější pro rozšiřující dokumentární pořady, nikoli pro instruktážní lekce. Hudební doprovod v tomto smyslu vyvolával nežádoucí umělecké dojmy, odváděl pozornost od komentáře nebo přímo rušil jeho

21) Nejkomplexněji Július V. Trebišovský, K problému uměleckosti školního filmu. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 2, 1962/63, č. 8, s. 124–125.

srozumitelnost.²²⁾ Přitom samotný mluvený komentář filmů byl nejspornějším bodem těchto debat. Na jedné straně údajně snižoval aktivitu žáka, neboť mu bránil klást vlastní otázky a samostatně hodnotit vizuální informace, na straně druhé obraz konkretizoval, upřesňoval a vysvětloval, doplňoval vizuální informace o poznání o vnitřních souvislostech mezi zobrazovanými jevy, dodával jednoznačnost a přesnost jeho významu. Vizuální stránka měla přesto zůstat primárním zdrojem poučení, jevy se měly zejména ukazovat, komentář neměl opisovat slovem to, co vykládal záběr a obraz naopak neměl ilustrovat komentář.

Práce s verbálním sdělením v televizních pořadech pro školy byla kontrapunktickým protějškem obecné televizní strategie směřující k autonomii soundtracku, jejímž cílem bylo narativizovat soundtrack pořadů tak, aby bylo divákovi umožněno orientovat se v narativní situaci, aniž by věnoval pozornost obrazu, během vaření, dětské hry a podobně. Naproti tomu školní televize definovala diváckou zkušenost jako orientovanou výhradně na audiovizuální text jako celek a snažila se eliminovat jevy narušující neutrální podmínky recepce. Vzletná programová prohlášení o ideálním „názoru“ televize ve školách však narážela na praktické obtíže synchronizace programu televizního vysílání pro školy s rozvrhem. Československá televize tak sice vysílala pro školy dopoledne i odpoledne asi dvacet hodin týdně, nicméně pořady byly vhodné pouze pro třídy, které měly náhodou zrovna předmět, kterému byly určeny. V důsledku této nedořešené situace se děti s televizním vysíláním pro školy setkávaly jen zřídka, a to vůbec ne ve škole, ale například když byly nemocné a mohly sledovat televizi doma z postele.²³⁾ Ve školách samotných nebylo televizní vysílání ani zdaleka chápáno jako běžná praxe, ale spíše jako výjimečná událost, dětem bylo promítáno například až v posledních dnech školního roku, kdy již bylo všechno učivo probráno a prověřeno. Teoretické vize reflektovala pouze omezená skupina škol a nadšených pedagogů, netýkaly se každodenní školní praxe v širším měřítku.



*Příklad úkolu zadaného vyučovacím strojem
(Učební pomůcky ve škole a v osvětě 4, 1964/65,
č. 10, s. 141)*

Foto archiv

22) Klady a záporů zvukové složky školních filmů a pořadů rozebírali například Miroslav Biedermann, Jak zlepšit práci se školním filmem? *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 3, 1963/64, č. 6, s. 89–90; Dušan Hapala, Komentář v školském filme. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 4, 1964/65, č. 4, s. 22–24.

23) Viz například Jan Tůma, *Škola plná kouzel*. Praha: Albatros 1984, s. 122.

Školní televize jako atrakce

Většina škol s televizí nakládala zpravidla jako s příležitostným zpestřením vyučování, systematicky a účelově s ní v žádném případě nepracovala. Nahlížela na ni jako na atrakci, nikoli jako na učební pomůcku, a tak zcela popírala smysl pokusů zefektivnit a kontrolovaně řídit přenos didaktických informací prostřednictvím televize. Logika produkce a logika spotřeby a využívání televizního vysílání pro školy byly určovány zcela protikladnými představami o funkci televize ve třídě. Vedle ryze vzdělávacího poslání to byla role zábavná, kterou zároveň doprovázel požadavek tříbit estetické vnímání, kultivovat percepční zkušenosti s pohyblivými obrazy. Místo didaktického nástroje tu byla televize jako ozvláštnění vzhledem ke stereotypu standardních vyučovacích hodin. Stejně jako v domácnostech tedy složila spíše jako materiální a symbolický objekt.

Motivace pro zavedení audiovizuálních pomůcek do škol byly samozřejmě v různých společenských kontextech různé, přičemž význam audiovizuální techniky pro školu a osvětu obecně byl nepřímou formulován v obhajobách instalace nových technických zařízení ve třídách. Představy a vize, které jsou utvářeny školní televizí jako diskursivním konstruktem, se ovšem nemusejí uplatňovat jen na úrovni hodnotových schémat, odrážejí se i ve společenské realitě. Ve Spojených státech nebo v Itálii si rychlé zřízení systému školní televize a telefikaci škol vyžádaly konkrétní společensko-ekonomické podmínky. Televize zde měla fungovat jako audiovizuální náhrada učebnic pro samouky, masová náhrada školních hodin, večerních škol a pomocných či rekvalifikačních kurzů, a tak se výroba pořadů soustředila výhradně na účelově, tematicky zaměřené cykly, jejichž jednotlivé lekce budou učit, procvičovat a opakovat látku výkladu zároveň, nezávisle na potřebě jakékoli vnější odborné pedagogické intervence. V československé interpretaci měla audiovizuální pomůcka ve škole práci učitele usnadňovat, nikoli plně nahrazovat. Měla zpřístupňovat názorné informace, které nelze žákům zprostředkovat jinak, obecně rozšiřovat jejich všeobecný rozhled či kultivovat estetické vnímání. Tendence pojímat školní audiovizi jako doplněk klasické formy výkladu však byla v případě televize v několika velice krátkých intervalech (dlouhodoběji v rámci okrajových experimentů konkrétních pedagogů) střídána i tendencí opačnou, nazírající televizi jako hlavní vyučovací prostředek.

Československý diskurs o školní televizi čerpal informace z mnoha zahraničních zdrojů, přinášel komentáře mezinárodních výstav moderních školních pomůcek, adekvátní partnerství se však Výzkumnému ústavu pedagogickému spíše než s Československou televizí dařilo navázat s elektrotechnickými fakultami vysokých škol, kde vznikaly nové, domácí technologické prototypy televizorů či učících strojů. Ty se přesto do konkrétních škol dostávaly jen obtížně. Projektu školní televize v Československu nescházely ani teoretické znalosti, ani technologická vybava, pedagogové však nedokázali nalézt vhodný způsob, jak dostatečně efektivně zorganizovat distribuci zařízení do škol a konzultovat aktuální otázky formální stránky pořadů s televizními tvůrci. Programy Československé televize zřetelně dokazují, že počet pořadů televizního vysílání pro školy zařazených do vysílání se v průběhu šedesátých let příliš nezvětšoval. Televize disponovala vždy několika pořady vztahujícími se k určitému předmětu, které vysílala ve spojitých cyklech periodicky každý školní rok, a to s minimálními obměnami. Navzdory představě, kterou

prezentoval diskurs o školní televizi na stránkách pedagogických časopisů, k rozlišování mezi pořady ryze didaktickými, určenými pro školní třídy, a pořady obecně výchovnými a vzdělávacími, vysílanými v odpoledních hodinách a určenými pro domácí sledování, v podstatě nedocházelo. Televizní vysílání školám realizovalo kromě didaktického záměru ve srovnatelné míře také záměr bavit a s humorem a nadsázkou pracovalo v podstatě více než s precizními grafy a schémata.

O školním filmu a televizi je možné uvažovat jako o paralelní, ač separátní frakci mediálního průmyslu s vlastními dějinami, s vlastními teoriemi, estetickými kritérii, s vlastním produkčním, distribučním i recepčním kontextem, která funguje více méně autonomně vedle standardního průmyslu hraného filmu a veřejnoprávní nebo komerční televize, ale současně se nezdárá inspirovat některými jejich postupy. Školní televize si neudržuje jednoznačnou specifičnost ani z hlediska recepční situace. Přestože by recepční podmínky televizního vysílání ve třídě měly v ideálním případě lhostejný přístup k obrazu typický pro domácnosti popírat, v důsledku nesystematické telefikace a synchronizace vysílání s rozvrhem se pozornost žáka strhává od didaktické informace k televiznímu vysílání jako ojedinělé události. Taková školní televize je v první řadě atrakcí, ale je také vnitřně nesourodou strukturou, která se ve své rané fázi vyrovnává s konkurenčními technikami i recepčními kontexty, inkorporuje do sebe postupy a zvyklosti ustavené v rámci školního filmu, projekcí diapozitivů či školního rozhlasu, přehodnocuje je, a tak dovoluje pokládat retrospektivní otázky po významu některých jejích atributů. V Československu se projekt instituce školní televize nepodařilo zkoordinovat jako autonomní vertikálně integrovanou strukturu, jež by redukovala počet zúčastněných specializovaných organizací a byla naopak schopna sama zabezpečit jednotlivé úkoly: z hlediska technologického iniciovat výrobu potřebných technických pomůcek, dohlížet na jejich distribuci školám a zajišťovat revize a opravy zařízení, z hlediska programového realizovat metodicky propracované a školám vyhovující náměty pořadů, poskytovat vyučujícím doprovodné listy ve formě manuálů, příručky, učebnice či pracovní sešity usnadňující uplatnění televizního pořadu v rámci vyučování. Jako nesystematická struktura sloužilo televizní vysílání pro školy paradoxně více domácnostem než školním kolektivům, když bylo rodiči vítáno jako vhodná, poučná zábava dětí během nemoci.

Lucie Česálková (1983)

Studentka Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně.

(Adresa: lucie.cesalkova@seznam.cz)

SUMMARY

THE TELEVISION TEACHER

“TVŠ”: Television Broadcasting for Classrooms and the Home

Lucie Česálková

Aspects of thinking on school's television began to take a concrete form relatively late in Czechoslovakia compared to in other countries, with the first television course for schools broadcast in 1958. Periodical discourse on schools television did its best, unlike what occurred in practice, to maintain the closest possible contacts with foreign models of television teaching and the newest technological concepts in the field of audiovisual teaching aids. The role of the television institutions and the schools institutions collided with one another in the heterogeneous concept of television broadcasting, because they were based on differing communication models and different modes of reception of audiovisual information. Public service television aimed primarily at households, in other words groups limited in numbers, presenting facts in an entertaining, or rather supplementary, free form, not ruling out aestheticisation, adapted unwillingly to the requirements of schools, which preferred discipline and maximally effective didactic lessons, standardising not only the technical equipment of classrooms but also the formal side of films. Specialised didactic lessons did not make it on to the schedule of Czechoslovak Television at television for schools broadcasting times in the 1960s. Rather television wanted to be an alternative, it suited it to transmit material chosen from curricula in a way that was not possible in classrooms alone, and to teach by means of elements of pedagogic rhetoric: clearness, an emphasis on vivid highlighting of important information through intonation, graphics, etc, but also to reach out to and entertain the child viewer. Within the framework of broadcasting for schools, television institutions maintained creative autonomy and tended to respect the viewpoint of serving the broader public rather than didactically motivated specialisation.

Translated by Linda Paukertová

Články

JAN KUČERA
JAKO TEORETIK
TELEVIZE

Jan Svoboda

K hlavním okruhům teoretických zájmů Jana Kučery (1908–1977), jednoho z nejvýznamnějších českých filmových teoretiků ovlivněných strukturalismem, patří i *vzájemný poměr a specifikace filmové a televizní kinematografie*. Kučerův přínos do naší teorie televize a do filmově-televizní komparistiky je zakladatelský. Vyplýval z dlouhodobého poznávacího zájmu i z vlastních tvůrčích zkušeností. Pro televizi sám realizoval (filmovou technologií) hudební pořady: PAVEL BLATNÝ: KONCERT PRO JAZZOVÝ ORCHESTR (1965) a LEOŠ JANÁČEK: CAPRICCIO PRO KLAVÍR PRO LEVOU RUKU (1966). Připravil scénáře *Leoš Janáček: Mládí. Dechový kvintet* a *Leoš Janáček: Sinfonietta na Pražském hradě*. Nerealizovalo se – vedle dalších projektů – ani televizní ztvárnění Mozartovy opery *Bastien a Bastienka*. Scenáristicky a režijně Kučera spolupracoval také na několika vydáních „magazínu informací, rad a zajímavostí“ RODINNÁ POŠTA (1967). Intenzivní vztah se projevil v jeho soustavné účasti na odborném školení televizních pracovníků (zejména publicistů, kteří přicházeli z rozhlasu a tisku), v zevrubných interních analýzách pořadů na žádost Hlavní redakce propagandy a dokumentaristiky Československé televize v Praze v období od září 1966 do dubna 1970, kdy příslušná redakce v důsledku normalizační „reorganizace“ spojené s čistkou spolupráci ukončila, v pravidelné recenzentské účasti na rubrice „Včera na obrazovce“ v deníku *Svobodné slovo* (1966–1967) i ve spolupráci na *Televizním výkladovém slovníku*.

Kučera přitom od počátku šedesátých let – výslovně od skript *Filmové a televizní novinářství (Novinářská kinematografie)*¹⁾ – průkopnický i prozíravě pracuje (věren již úvodním definicím *Knihy o filmu*) se zobecněným, integrujícím pojetím kinematografie jakožto zápisu pohybu (změny), bez ohledu na to, zda se uskutečňuje „klasickou“ optickomechanickou (filmovou) nebo elektronickou technologií: „Kinematografie znamená zápis, záznam pohybu. Toto označení se hodí stejně pro filmové jako pro televizní snímání.“²⁾ Nebyl v tomto ohledu osamocený; obdobné stanovisko tehdy zastávali také například režisér Roberto Rossellini, polský teoretik Bolesław W. Lewicki, u nás Ján Šmok

1) J. Kučera, *Filmové a televizní novinářství. (Novinářská kinematografie)*. Praha : SPN 1964.

2) Tamtéž, s. 9, poznámka.

a Jiří Struska.³⁾ Představitel americké psychosémiotické školy Calvin Pryluck pak ve stejném směru uvažování uvedl: „Vyjádřil jsem v této práci názor, že technické aspekty filmu a televize jsou různými způsoby přenosu jednoho znakového systému, který jsem nazval obrazovou komunikací.“⁴⁾

Přibližně od přelomu padesátých a šedesátých let – společně s rozvojem telefonizace a televizních pořadů – probíhal u nás proces *emancipace a sebeuvědomování původní televizní tvorby*. Ta hledá a postupně vyhraňuje specifickou, nezastupitelnou „televiznost“, odlišnou – především v povaze „domácí“ komunikační situace – od filmu i od divadla. Janu Kučerovi náleží zásluha, že mezi prvními – u nás i v mezinárodním měřítku – srovnávacím rozbořem samostatně formuloval osobitou povahu televize, jež není filmem, ani rozhlasem, ani divadlem, byť je se všemi rodově spřízněná.⁵⁾ Již roku 1940 v prozíravé brožuře *Televize* zdůraznil, že tento prostředek má schopnost tvořit díla obdobná s díly

- 3) Srov. Bolesław W. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*. Wrocław : Ossolineum 1963. Ján Š m o k, *Obecné základy teorie televize I. Co je televize*. Praha : Edice Čs. televize 1969, zvl. s. 109–114, hovoří o fotochemické, fotoelektrické a fotoelektromagnetické variantě kinematografie a o jejich obsahových videch: kinematografické mechanické reprodukci (bez účasti subjektu – snímání „průmyslovou kamerou“), kinematografickém popisu (přenos s naprostou časovou závislostí, ale s omezenou prostorovou volbou) a o kinematografické skladbě (s úplnou časovou a prostorovou volností). Srov. J. Š m o k, *Úvod do teorie sdělování*. Praha : SPN 1975. – Jiří Struska uvádí: „Uvědomíme-li si do důsledku tuto situaci, zmizí automaticky například dosavadní uměle vytvářený antagonismus filmového a televizního díla, neboť z výše uvedeného hlediska jde v obou případech o totožnou uměleckou kategorii *kinetického obrazového díla* (se zvukovou složkou samozřejmě, což už nebudeme dále opakovat) se shodnými základními zobrazovacími zákony danými elementárními pravidly vytváření odrazu skutečnosti (ať už reálné či umělecké) pro vnímání na prostorově vymezené ploše promítacího plátna či stínítka.“ Viz J. S t r u s k a, *Nové a netradiční způsoby šíření obrazových programů*. In: Ivo P o n d ě l í č e k – Jiří S t r u s k a (eds.), *Videofórum 1971*. Výtahy z referátů I. symposia o nových a netradičních způsobech šíření obrazových programů. Praha : Český filmový ústav 1972, s. 7–19, cit. s. 10.
- 4) Calvin P r y l u c k, *Žródła znaczeń w filmie i w telewizji*. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1988, s. 151. (Originál: *Sources of Meaning in Motion Pictures and Television*. New York : Arno Press 1976.) – Šíře o otázkách společné znakové soustavy kinematografie a o jejích variantních modifikacích, zejména filmové a televizní, srov. Jan S v o b o d a, *Kinematografický jazyk a problém umělecké míméze*. *Film a doba* 26, 1980, č. 10, s. 587–589; č. 11, s. 645–648; č. 12, s. 710–715. – Též Valentin I. M i c h a l k o v i č, *Izobrazitel'nyj jazyk sredstv massovoj komunikacii*. Moskva : Nauka 1986, s. 129–142, připomíná – s odvoláním na Mukařovského – i napětí mezi záměrností a nezáměrností při práci s technickou reprodukcí v „obrazové promluvě“. O „pokrevní příbuznosti“ filmu a televize, jež mají „společnou jazykovou základnu“, zvukové pohyblivé obrazy, uvažoval také Alexandr J u r o v s k ý, *O poraze televize*. Praha : Edice Čs. televize 1965. Ivan S t a d t r u c k e r, *Čas projektívnej kultúry*. Bratislava : Tatran 1982, s. 53, konstatuje, že „kinematografický kód je v činnosti při každém projektivním předvádění audiovizuálních jevů“. – Široké pojetí „kinematografie“ navrhované Kučerou se sice obecně neprosadilo, ale v příbuzném směru se ubírají též pozdější úvahy o „intermediálních vztazích“ v prostoru audiovizuality. Srov. např. Andrzej G w ó z d z, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków : Universitas 1997.
- 5) Kučerovy úvahy jsou souběžné a mnohé závěry shodné s tehdejšími pracemi v zahraničí. Vedle citovaného Jurovského srov. Vladimír S a p p a k, *Televize a my*. Praha : Edice Čs. televize 1964; T ý ž, *Z prvních postřehů o televizi*. In: Vladimír S a p p a k, Milan S e h u l z, Eva S a d k o v á, Ladislav S m o l j a k, *Čtyřikrát o televizi*. Praha : Čs. spisovatel 1961, s. 9–66; Evelina T a r r o n i o v á, *Televizní estetika*. Praha : Edice Čs. televize 1965, s. 19, hovoří o „bezprostředním spojení“, které je „celkově charakterizováno jednotou uměleckého výrazu a jeho prezentace“. (Originál práce vyšel 1962.)

kinematografickými – poukázal tedy na jeho vnitřní sourodost s filmem – a konstatoval téměř shodně se známým Ejzenštejnovým výrokem o „televizním kinomágovi“ (z roku 1946), že „televizní režisér je tedy jakýmsi střihačem, který montuje záběry přímo při vysílání“.⁶⁾ Podobně také po válce uvažoval o tvůrčích (nejenom zpravodajských a zprostředkovatelských) možnostech *soudobého sdělování určitého dění na dálku* a připomínal:

Jde tedy o improvizaci, k níž je třeba nesmírné dramatizační pohotovosti a zkušenosti. [...] Tato bezprostřednost a náhodnost stavby televizního představení je pro ně charakteristická. S ní se zařazuje televize mezi *obory reportážně dokumentární*, které v dnešní době nabývají zvláštního postavení jak v písemnictví, tak ve filmu a v rozhlasu. Liší se však od nich onou *specifickou improvizací*, s níž jsme se dosud v žádném oboru umělé reprodukce skutečnosti nesetkali. [...] Můžeme předvídat, že tato nezvyklá praxe televize bude mít nesmírný význam nejen pro současné dokumentární obory, nýbrž podstatně i pro *strukturu umělecké tvorby*, jíž se blíží právě tak, jako se jí blíží reportáž novinářská a filmová.⁷⁾

V prvním, relativně krátkém období nadvlády živého vysílání (v Československu přibližně v jeho první dekádě od roku 1953) ovšem vznikl dojem, že tvůrčí aktivita v televizi se málo podobá tvorbě filmové. Při *hledání televizních specifik* tak docházelo – i v teoretickém uvažování – až k absolutizaci odlišností, jež ovšem často plynuly jen z dočasných technických omezení. V následující fázi, kdy se postupně (během šedesátých let) začal širěji uplatňovat filmový, telerecordingový a magnetický záznam obrazu a jeho stříh, se takové příkré odlišnosti začaly relativizovat a oslabovat. Ovšem konstatujeme, že

televize dodnes zůstala výjimečná, svou způsobilostí přenosu audiovizuálních dat bez časové ztráty, ale zároveň, že struktura (a to i časová struktura) jejích děl se shoduje se strukturou děl kinematografických.⁸⁾

Přímo, živě vysílaná publicistická i dramatická díla ale Kučera stále považoval za nejteleviznější. V tomto směru formuloval jejich konstitutivní rysy v knize *Setkání s televizí*:

Příběh před kamerami probíhá současně s úsekem divákova života, divák „stárne současně s událostí“. V simultaneitě skutečnosti před kamerami a divákova vnímání tkví jeden ze zárodků televizní osobitosti. Druhý vyplývá z toho, v jakých

6) J. Kučera, *Televise*. Praha : Orbis 1940, s. 23. – Srov. charakteristiku „televizního kinomága“ in: S. M. Ejzenštejn, *Kamerou, tužkou i perem*. Praha : Orbis 1961, s. 52. Komentář k této úvaze o sourodosti televize a filmu viz Vjačeslav Vs. Ivanov, *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*. Moskva : Nauka 1976, s. 244. – Rozhlasový pracovník Václav Růt tehdy zdůrazňoval spíše technickou linii vysílání v televizním rodokmenu: „[...] zamýšlíme-li se po těchto zprávách nad tím, co že asi nového a svého televize přinese, jakže asi zasáhne do našeho soukromého i společenského života, jaké výrazové formy si vybuduje a kterým starým dá nový šat a nové uplatnění. Čekáme tyto změny po zkušenostech rozhlasu. Je totiž televize pokračováním rozhlasu. Po „slyšení na dálku“ přichází tedy i „vidění na dálku“.“ Václav Růt, *Televise* 1941. *Brázda* 4 (21), 1941, č. 45, s. 551–552, cit. s. 551.

7) J. Kučera, *Televizní vysílání. Filmová práce* 2, 1946, č. 26/27, s. 4.

8) I. Stadtrucker, c. d., s. 55.

poměrech divák televizní dílo vnímá: na rozdíl od cizího hlediště kina a neznámého, mnohohlavého kolektivu je divák před obrazovkou ve svém domácím prostředí a sleduje dění v „drobnohledišti“ buď sám, nebo v malém kruhu známých. Za třetí: vnímání televizního díla nemusí být souvislé, nepřetržité. Divák může kdykoli obrazovku opustit a opět se vrátit, může se svými druhy mluvit atd. Tyto tři okolnosti jsou určujícími faktory pro televizní tvorbu. Z nich se pak odvozují další, které navazují na tvorbu filmovou, divadelní, rozhlasovou a literární. [...] Televizní hra se liší od předchozích velkým podílem bezprostřednosti, tím, že do velké míry vzniká přímo při vysílání. Úvahy o televizním dramatu se snaží objasnit vztah mezi přesnou a přísnou přípravou inscenační, hereckou, kameramanskou a střihově skladebnou, nezbytnou pro každé umělecké dílo, a svéráznou bezprostředností vzniku televizního díla.⁹⁾

Bezprostřednost a simultánnost jsou dvojjediným charakterem televizního vnímání. Nelze je odlučovat. [...] Tvořivá, osobitá funkce televize začíná teprve, když divák vnímá dílo jako obraz života, který před ním vzniká a souběžně s ním existuje.¹⁰⁾

Divákovo vnímání v domácím „drobnohledišti“ se pohybuje na hraniční čáře mezi útlumem a aktivitou.

Avšak podrobný pohled do intimity života, který je hlavní silou televize, je i její slabostí. [...] Jakmile ho autor dokonale nezvládne, dílo sklouzne do naturalismu, který deformuje vztahy mezi věcmi i základní vztah k objektivní skutečnosti, jinak řečeno k historickému kontextu.¹¹⁾

Na takovou ošidnou, nivelizující a falešně idylickou tendenci ostatně kriticky upozornil v případě cyklu „hospodských“ příběhů *Eliška a její rod* z pera Jaroslava Dietla (v režii Františka Filipa, s výbornou Olgou Scheinpflugovou v titulní roli):

Patrně každá doba má svého Kondelíka, pod jehož vlivem se dobré vlastnosti stávají trochu špatnými, zato špatné trochu dobrými, velké problémy trochu malými, hloupí jsou vlastně trochu chytří a chytří trochu hloupí, a tak jsme si vlastně všichni rovni jako v ráji, který naštěstí nikdy nebyl a v této smířlivé podobě nikdy nebude. Jenomže, vymlouvejte to lidem, když jim televize tvrdí opak!¹²⁾

* * *

Některé Kučerovy vyhocené teze o specifičnosti televize vzbudily již ve své době přímé či nepřímé námitky a výhrady. Tak publicista Přemysl Freiman absolutizoval určité (poměrně rané) stadium růstu v praxi i poznání televize do tvrzení o její zásadní *novosti*

9) J. Kučera, *Résumé*. (Knihy *Setkání s televizí*, resp. *Povaha televize*.) Strojopis, s. 1–2. Pozůstalost Jana Kučery (uložena v rodině).

10) J. Kučera, *Setkání s televizí*. Praha: Orbis 1964, s. 13. – Při vnímání v „domácí“ situaci se zřejmě prosazuje daleko těsnější vazba mezi zobrazeným (reprezentovaným) a skutečně prožívaným časem a prostorem. Aleksander Kumor (*Televize – domácí představení*. Praha: Edice Čs. televize 1974) píše o „rozptýlené soustředěnosti“ ve skupině diváků.

11) J. Kučera, *Setkání s televizí*, s. 19.

12) jk [Jan Kučera], *Včera na obrazovce*. *Svobodné slovo* 22, 1966, č. 283 (13. 10.), s. 4.

a *naprosté samostatnosti*. Mimo jiné s argumentem „podstatně labilního televizního obrazu“ polemizoval s Kučerovým srovnávacím přístupem jako s pouhým „odečítáním odchylek“:

Kučera sice objevuje celou škálu odlišností televize a filmu, ale poněvadž vychází ze stejného přístupu obou prostředků ke snímanému objektu a tím i z platnosti celé filmové nomenklatury v oblasti televize, může sice na tyto odlišnosti upozornit, ale není schopen je opravdu uspokojivě vysvětlit. [...] Kučera tedy situaci správně konstatuje, ale právě proto, že ji nevysvětlí, nezbaví se filmového prokletí a bude nucen se s ní neustále porovnávat. [...] Postavíme-li Kučerovo tvrzení z hlavy na nohy, dojdeme myslím zatím k jedinému logickému vysvětlení: protože televizní technické zařízení umožňuje nerušené (nepřetržité) sledování všech podrobností rozvíjejícího se dění, vyhovuje divákovi zůstávat drahnou dobu na jednom stanovišti. [??? – J. S.] Jak je vidět, metoda podobností nás dosud nezavedla k závěru, který by bylo možno přijmout jako logický.¹³⁾

Ján Šmok zase upozorňoval na to, že charakteristiky televizních pořadů sice jsou technicky podmíněné (a také omezené), ale nelze je redukovat tímto způsobem:

Vztah mezi kvalitou obrazu a zvuku je *jedním* z důvodů, proč v televizoru všeobecně převažuje řeč nad obrazem, proč větší obrazový efekt mají jednoduše přehledné a vnímatelné formy, proč se v televizoru objevuje daleko větší počet detailů (velikostních) u skladby než v kině, proč se pro televizi vybírají či vyrábějí sdělovací útvary opírající se především o řeč (zpěv) a akci herce, ne o vlastní kvality obrazové. To však nelze vydávat za specifikum televize: Není to specifikum, nýbrž *nedostatek*, vyplývající ze současné nízké obrazové kvality. [...] Zdůrazňuji to proto, že v televizním programu existují ještě jiné důvody převahy řeči nad obrazem. Ty jsou trvalého rázu, s kvalitním obrazem nesouvisí. [...] O vztahu mezi slovem a obrazem lze tedy hovořit pouze ve spojení s tím nebo oním typem sdělovacího útvaru, nikoliv ve spojení s „televizí“. Pokud se v naší práci hovoří o převaze slova nad obrazem, jde o *kvantitativní* převahu slova nad obrazem, vyplývající z důsledků zákona pohltivosti: Kdyby televize distribuovala jen taková sdělení, pro která se ze sdělovacích hledisek hodí, výrazná kvantitativní převaha slova by se neobjevila.¹⁴⁾

Rychlý technický vývoj – na předním místě zdokonalování magnetického záznamu obrazu a jeho elektronického (dnes digitálního) střihu – relativizoval a překonal Kučerovu (stejně jako Ejzenštejnovu a mnoha dalších) absolutizující domněnku, že právě živě vysílaná hra – kterou Kučera spolu s přímým přenosem události, „absolutní reportáží“, zkoumal jako nejsobitější televizní projevy – zůstane nejvlastnější tvůrčí doménou televize. Ale jeho zobecňující charakteristiky výsledného funkčního tvaru pořadů i „okamžitosti“ (psychologického *efektu soudobosti* a autenticity) při vnímání, tedy divákovy dojmu, že „je právě teď při tom“, platí natrvalo. (Určitou výjimku v tomto ohledu představují pasivně reprodukováné filmy, určené původně pro kino.) Odtud i specifická

13) Přemysl F r e i m a n, *Hledání televize*. Praha : Edice Čs. televize 1966, s. 90, 94.

14) Ján Š m o k, *Obecné základy teorie televize II. Kolem televize*. Praha : Edice Čs. televize 1969, s. 11, 15.

úloha televizních komentátorů, průvodců, moderátorů, konferenciérů a hlasatelů, kteří zosobňují „přímý kontakt s divákem“, realizují onu jedinečnou, v kinu nedosažitelnou „apostrofní schopnost televize“. Vyšší dávka „aktuální“ improvizace (také herecké) umožněné vícekamerovým kontinuálním snímáním, spolu se „soudobostí“ domácího prostředí totiž vždycky posilují pocit bezprostřednosti. Sám Kučera tyto kvality – spjaté s *komunikační situací* – zobecňoval také pro pořady vysílané ze záznamu, ať již připravené předem (kupříkladu filmovou technologií), anebo vysílané v „redirektu“ živého záznamu, případně i pro kombinaci živého přenosu a záznamu:

Z toho všeho vyplývá, že podmínky intimního styku diváka se skutečností, už jednou televizním záznamem splněné, nejsou dále vázány na simultánnost vysílání a faktu. Musí přece fungovat i mimo výjimečný případ simultánnosti.¹⁵⁾

Důkazy o trvalé platnosti názorů mu poskytoval další vývoj:

Při kontinuálním elektronickém snímání v televizi se právě improvizace, nahodilosti živě uplatňují. Tím vzniká – u diváka – pocit a dojem soudobosti či bezprostřednosti. Skutečně světový trend realizace televizních pořadů dnes směřuje k tomuto způsobu (*opět k tomuto způsobu*), což ovšem neznamená přímý přenos. Kreace se zaznamenává (telerecording, mg-fonoskop atd.). Nicméně herci hrají „na ostro“. Proto se *i u nás* v poslední době nastuduje hra vcelku a takzvaně na sucho a pak se realizuje v plus-minus desetimínutových frekvencích s agregátem elektronických kamer, u nás většinou tří kamer. Větší zátěž by totiž herci nesnesli. [...] Jiná zvláštnost vnímání u obrazovky a v kinu: u obrazovky působí bezděčně mnohem silněji linie paradigmatická, tj. metaforická než v kinu. Což neznamená, že se vypojuje či oslabuje vnímání syntagmatické, dějové (termínů užívám podle Romana Jakobsona).¹⁶⁾

15) J. Kučera, *Setkání s televizí*, s. 84. – O zevrubnější objasnění tohoto diváckého efektu „pseudosoučasnosti“ se po letech pokusila K. Bílková-Belnayová: „Bylo by mylné předpokládat, že takzvaný moment přítomnosti se dnes už neuplatňuje. V současné vývojové etapě televize, kdy se naprostou většinou vysílá ze záznamu – výjimky potvrzující pravidlo jsou např. vystoupení moderátorů ve zpravodajství, slavnostní přenosy politických, společenských nebo kulturních událostí a přenosy významných sportovních událostí, v době, kdy došlo k zásadní ruptuře mezi momentem tvorby a momentem vysílání, je však traktován poněkud odlišně a lze říci, že na kvalitativně vyšším a obecnějším stupni. [...] My jsme toho názoru, že tyto dva momenty, efekt přítomnosti a efekt vstupu do časoprostoru díla (samozřejmě vysoce diferencovaně) se projevují v televizní tvorbě jako celku. Nezávisí totiž na dramatické faktuře pořadu, ale na základě specifické televizní apercce, umocněné kinetičností obrazu, realizovaného různými velikostmi, různými úhly záběrů [tj. pohledů, J. S.] a pohybující se kamerou, navozují u diváka zvláštní pocit psychofyzického kontaktu s obrazovkou, vtahují ho dovnitř mizanscény. To je ostatně z hlediska dramatického umění jeden ze základních rozdílů ve srovnání s divadelním vjemem, kde frontální mizanscéna dělá z diváka svědka, ne účastníka událostí (jestliže v divadle divák-svědka nakonec většinou více nebo méně podléhá efektu empatie, tj. vciňuje se do předváděných osudů, v televizi dochází k identifikaci, divák se s hrdinou ztotožňuje). Efekt přítomnosti ve výše objasněném smyslu patří bezpochyby i dnes k bytostným specifickým znakům televize.“ Katarína Bílková-Belnayová, *Souřadnice televizní dramatické tvorby*. Praha: Panorama 1988, s. 90, 92.

16) J. Kučera, *Základní úvaha k studii: Film a televize ve světě a u nás*. Téma: Perspektivy čs. kinematografie do r. 1985. 6. II. 1971. Rozmnožený expertní materiál. Čs. filmový ústav, s. 5–6. Archiv autora.

Při pojednání o svébytné *televizní poetice*, zejména o kompozici a stříhové skladbě záběrů, vychází Kučera z komparativního zjištění, že rozsah televizních vyjadřovacích možností je vůči filmovým značně zúžen:

Rozhodujícím důvodem je, že snímky velkých prostorů se „nevejdou do bytu“. Divák uprostřed nábytku není schopen aktivně vnímat velký prostor na obrazovce. Přijímá jej jen jako nutné sdělení, jako znak.¹⁷⁾

A také další podstatný rozdíl:

Ve filmovém díle má kamera (spolu s ostatními jí přiřazenými prostředky: světlem, vlastnostmi citlivé vrstvy filmu, některými triky) *velmi aktivní úlohu*. Mezi výraz předfilmovacích prostředků, tedy lidí a věcí před kamerou, a diváka se velmi aktivně vsouvá soustava prostředků filmovacích, výtvarné řeči kamery.¹⁸⁾

V televizi kamery především prostředkují, jakoby „čistí prostor před sebou“. Proto se záběrové a skladebné pojednání ve filmu významně odlišuje od záběrování („kódování“) v televizi:

V lexiku, ve stylistice i v syntaxi filmu (pro kino) mají VC, C a PC velký význam, nezřídka klíčový. Televizní tvůrci (dramaturgové, režiséři, kameramani, střihači i zvukaři) musí směřovat k tomu, aby z poměrně malých částic (PD, D) a z jejich vztahů vytvořili *mozaikově* dojem prostoru, charakteristiku prostředí. Prostředí a dojem prostoru tedy vznikají v televizi umnou syntaxí poměrně drobných částic. Ve filmu pro kino je tomu právě naopak: celek „rodí“ části, z celku, z celkového prostředí se plasticky formují postavy a věci i jejich akční vztahy. Nezáleží přitom, zda celek ve filmu předchází akci, nebo zda – rovněž jako v televizi – mozaikově, z částic složený výjev se včlení do pozdějšího viditelného celku. V takovém případě totiž celek není jen shrnutím předchozích dílčích akcí, není jen orientací diváka v prostředí, ale je i potvrzením toho, co bylo předem vyjádřeno. Je i vyjádřením napětí mezi celkem a jeho částmi. Celek, v kinu snadno čitelný, má schopnost hierarchizovat postavy i věci v něm obsažené. Mezi užitím a užitností celku ve filmu, promítaném v kinu a celku na obrazovce, je tedy *přehrada*, kterou nelze bez vážných komplikací překročit, tím méně bourat. – Jedním z příkrě odlišných rysů filmu určeného pro kino a televizního pořadu je rozdílná velikost obrazu. V kinu se předvádějí zobrazované postavy a věci v *nadživotní velikosti*, kdežto na obrazovce jsou postavy a věci představovány ve velikosti *podživotní*. Makroskopický film na plátně kina a mikroskopický obraz v televizoru mají podstatně rozlišné účinky, i když si laický divák neuvědomuje ani jejich důsledky, ani jejich příčiny. [...] Na vnitřní napětí televizního obrazového projevu, napětí, které umožňuje jeho „zvětšení“ má ovšem vliv i zvuk, který nemění reprodukci svou podstatu ani rozměr. Nejen, že uvádí diváka do normální životní polohy, ale – ve zvolených pasážích – mu i pomáhá emotivně chápat a hlavně cítit tragickou či komickou

17) J. Kučera, *Sethání s televizí*, s. 52.

18) Tamtéž, s. 47.

mohutnost situace. [...] I v kinu má zvuk zvláštní úlohu: není jen náladotvorný, ani jen informující (a v této funkci se neuplatňuje jen komentář, ale často i hluky a hudba), ani jen akční (např. dialogy postav, publicistické autentické výpovědi apod.). Je vždy současně *normou normálnosti*, podle níž se divák při redukování nadživotně velkých postav a věcí orientuje (tuto normovací funkci měla již hudba, doprovázející němý film). Závěr: tedy i velikost obrazu televizního a obrazu filmového v kinu jsou v příkrém vzájemném nesouhlasu, jehož zanedbávání při tvorbě pořadů a filmů by vážně ochromilo jak svéráz a tím účín toho i onoho oboru, tak i schopnost jejich vývoje.¹⁹⁾

* * *

Z uvedených skutečností vyplývá také zvláštní, odlišné *postavení a úloha zvuku v televizní audiovizuální skladbě*:

V televizi se hierarchizace složek jevu neděje tak častými změnami záběrů jako ve filmu, nýbrž organizováním věcí před kamerami, pokud může autor předmětovou náplň ovládat, nebo slovním mluveným členěním. [...] V televizi vytváří záběry slovní výpověď víc než kamera. Samozřejmě, že změny divákova stanoviště vytvářené kamerou nejsou v televizi vyloučeny. Jsou však méně časté a téměř nikdy nejsou jen vizuální. Mluva hraje v televizi mnohem větší strukturální a stavebnou úlohu než ve filmu. [...] V televizním díle, jak jsme již řekli dříve, dominuje zvuk a především artikulované slovo, i „mluva“ věcí, tj. hluky vizuální soustavy, [...] v televizi zvuk člení vizuální soustavu a pomáhá ji hierarchizovat. Mohl-li být němý film samostatným uměleckým a publicistickým oborem, „němá“ televize by jím být nemohla.²⁰⁾

Z tohoto svébytného postavení zvuku v televizi plyne, že skladebnost vizuálních záběrů závisí především na něm (ve filmu zvuk především spojuje odlišné záběry). Nejde ovšem o pasivní a jednosměrný vzájemný vztah:

Vztah obrazu a mluvy v televizi je [...] zvláštní: převládá nebo vede slovo, ale jen za předpokladu, že je obraz živý, podnětný, že není jen osnovou, ilustrací, ale *stimulans* pozornosti diváka.²¹⁾

V této *funkční korelaci ikonické a verbální řady* při řešení a slučování záběrů – a následně při dělbě pozornosti – však zásadně nesmí dojít k rušivé interferenci, k „situaci Buridanova osla“, kdy se divák nemůže rozhodnout, zda se má dívat, nebo poslouchat:

19) J. Kučera, Film/televize. *Panoráma*. Sborník filmových teoretických statí, 1976, č. 2, s. 34–41, cit. s. 37–38.

20) J. Kučera, *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: AMU, Filmová a televizní fakulta 2002, s. 51, 115, 116.

21) J. Kučera, *Rozbor pořadu Zahradníkův rok* (režie Hana Horáková), vysílaného 20. 11. 1966. Strojopis pro HRPD Čs. televize Praha. Pozůstalost Jana Kučery. – Podobně o větší váze slova v televizním sdělování pojednává Alexandr Jurovskij, *Televize – hledání a výsledky*. Praha: Edice Čs. televize 1977, s. 10–19.

V televizi se nesmí stát, aby v *uzlových* momentech zájem o slovní výraz *zatemnil* divákův zájem o vizuální výraz (aby divák mohl sledovat, co se mluví, *musí* zapomenout na obraz), ani se nesmí stát opačná situace (aby mohl divák sledovat obrázky, *musí* přestat poslouchat, co se mluví). Systém slovního, orálního výrazu *musí* být *sekundován* (v televizi) systémem ikonického výrazu v *určitém* vztahu.²²⁾

V souvislosti s vedoucím postavením zvuku v televizi (jenž zde svým způsobem i kompenzuje „informační deficit“ obrazu) Kučera kvalifikovaně rozebíral problematiku hudby v televizi a – také návazně s vlastní tvůrčí zkušeností – *televizních hudebních, respektive hudebně-dramatických pořadů*:

Film není schopen zobrazovat hudebně-dramatický prostor a čas, který lze vytvářet na jevišti. [...] V televizi však lze samostatný hudební časoprostor vytvořit (i když v české realizaci opery vytvořen nebyl). V televizi lze rovněž doplňovat orchestrální nebo komorní či sólové hudební skladby vizuální stránkou. Lze snímat hudebníky, lze do jisté míry hudbu ilustrovat. Film není ani toho schopen. Důvodem toho je, že v televizi má vždy přednostní význam zvuk. Zvuk „přivolává“ vizuální stránku a vizuální stránka se v televizi dostává do služebného poměru ke zvuku. [...] Dramatická hudba je pro většinu televizních děl nesourodou složkou. [...] Vysloveně hudební díla však mají v televizní tvorbě významné místo. Inscenace a tudíž i vytváření a vazba vizuálních záběrů však v nich musí podléhat dramatické struktuře hudební stránky díla.²³⁾

Je tady možné realizovat doslova *koncert*, tedy úplné předvedení hudební skladby, a to nejen v jeho přímém přenosu či záznamu, ale i v původních pořadech. Kučera (i ve vlastní práci) preferoval ten jejich přístup, který se soustřeďuje pouze na interprety skladby:

Myslím, že je to způsob, který hudebnímu dílu, jež je autonomní hodnotou, nejvíce poslouží. Vedle „reportáže“ koncertu a osobní básnické či filozofické „nadvstavby“ považuji tento způsob za nejvíce oprávněný. [...] Cílem tohoto pojetí je *rozložit* hudební dílo na jeho vlastní skladebné prvky a části, sledovat vývoj skladatelské myšlenky. [...] Tak vzniká zcela nový, *osobitý* kontrapunkt, kontrapunkt audiovizuální. [...] Současně je třeba dát záběrům *výtvarnou* (to je jak tvarovou, tak světelnou) agogiku a patos.²⁴⁾

* * *

Atributem televize jako vysílacího média je *polyfunkční programovost*, každodenní a celodenní prezentace proudu pořadů. Každé jednotlivé dílo se tedy nutně ocitá v jeho sevržení, je jím nesené a ve svém vyznění ovlivňováno.

22) J. Kučera, *Rozbor pořadu Říjnový leták* (režie Jan Boněk), vysílaného 17. 8. 1967. Strojopis (viz pozn. 21).

23) J. Kučera, *Střihová skladba ve filmu a v televizi*, s. 117–118.

24) J. Kučera, *Hudba a kinematografie. Amatérský film* 3, 1971, č. 1, s. 4–5. Podobně Vladimír Bor, *Hudební filmy a muzikál*. Praha: SPN 1981, s. 43–45, uvádí dva způsoby komponování vizuální složky na hudební předlohu: jednak přímou korespondenci (provedení skladby), jednak „inspiraci“, kdy hlavní otázkou je, jak výstižně obrazové asociace reflektují specifičnost hudby.

V proudu televizního provozu – sledu pořadů – nedominuje jednotlivý soliterní pořad, nedominuje v něm tudíž ani „hraný“ pořad, obdoba „hraného“ filmu v kinu. Každý jednotlivý pořad v televizi je vždy součástí mnohočlenných programových skupin – bloků, a nejen bloků, ale celého proudu televizních programů během dne a dokonce i během mnohem delšího období.²⁵⁾

Toto „pásmové“ (globální) přijímání televizního programu je spjato s aktuální bezprostředností, soudobostí, o níž byla řeč dříve:

Tak televizní vysílání určitého období utváří v divákově vědomí *souhrnný obraz současnosti*, nejen jejího materiálního dění, ale i myšlení, cítění, názorů atd. Ve vědomí veřejnosti vzniká jakýsi stínový obraz doby na pozadí, jakási osnova, nesoucí rysy doby, do níž divák později vetkává jednotlivá fakta, dojmy a zkušenosti občanského, všedního života. [...] Televizní drama zanechává diváka jeho přítomnosti. Divák je vkládá do své současnosti. [...] Správné sepětí publicistických a uměleckých filmů v programu kina [...] působí tak, že aktuální obrazy společenského dění v publicistických filmech jsou konfrontovány s hlubokou problematikou člověka a společnosti, zobrazovanou v uměleckých filmech, a jsou tímto uměleckým obrazem vstřebávány. Divák získává zkušenost o vztahu soudobého, aktuálního dění a hluboké, lidské problematiky, jejíž zobrazování je doménou umění. V televizním repertoáru jde „proud“ obráceně: umělecky zobrazovaná problematika je stavěna tváří v tvář problematice aktuální, soudobé, přímo denní, takže divák získává zkušenostně poznání, jaké místo má ona hluboká problematika, osobní, v denním zápolení.²⁶⁾

Sledování televizního programu (jenž působí jako celek ovlivňující své části a zpětně jimi ovlivňovaný) není „návštěvou“, ale stalo se součástí každodenního domácího života lidí. Tato skutečnost podstatně proměnila *postavení filmové tvorby v kinech a její vztah k televizi*. Kučera se obíral také možnými perspektivami jejich tehdejšího „hostile friendship“, slušného nepřátelství či případné symbiózy. Uvažoval především o funkční dělbě práce v podmínkách státní kinematografie i televize. Upozorňoval však též na možné rozpory, poruchy a kulturní ztráty, které přináší tržní konkurence s bezohledným zájmem o komerční zisk. Ve svém prognostickém zamyšlení (z roku 1971) nastínil obrysy možné, vzájemně prospěšné symbiózy obou odvětví:

Do budoucnosti: je třeba si uvědomit, že první polovina našeho století byla svědkem *frenetických zájmů* o nové formy publicistické a umělecké, nejprve o film, pak o rozhlas, pak o televizi. Byl to, a dosud doznívá, stav nenormální. Myslím si, že se v budoucnosti *zmenší* počet kin, a že se budou kina repertoárově diferencovat. Myslím si, že se sníží živelná přitažlivost televize a nastane výběr. Čili, horečný rozruch pomine a nastane ten normální způsob výběru a vnímání, jaký je dávno

25) J. Kučera, *Film/televize*, cit. s. 39.

26) J. Kučera, *Filmové a televizní novinářství*, s. 11–12. Tato srovnávací úvaha se stala neaktuální, již pouze hypotetickou: současná komerční distribuce prakticky zcela vykázala publicistiku, resp. dokumentaristiku z kin do televize.

ustálen v oblasti literatury, výtvarnictví a hudby. Tím se vyčistí pole jak pro diváky, tak pro tvůrce, tak pro teoretiky. Jsem však přesvědčen, že se televize bude *diferencovat* od filmu (i od divadla) jako autarkní *tvůrčí* publicistická a umělecká oblast. Čím dál tím víc a jasněji (hranice budou ovšem velmi citlivé). Samozřejmě, že si televize udrží svou dvojfunkci: vlastní tvorbu a prostředkování tvorby filmové plus fotografické, výtvarné. Současně s tím se také *vyhraní* tvorba *filmů pro kina*. Budou se tvořit „filmové filmy“, přesněji budou se *znovu* tvořit. K tomu je ovšem třeba, aby vznikla celá *kultura* kinematografie pro kina (týká se dramaturgie, týká se zařízení kin, týká se „filmových očí a uší“ diváků).²⁷⁾

Pokud pak jde o samotnou televizi:

Její vývoj nesporně směřuje k zvláštnímu *prolnutí uměleckého a publicistického působení*, v němž se bude harmonicky slučovat pohotové, aktuální reagování na dobu s hlubokými a citlivými pohledy do problematiky lidského života, prostředkované uměleckými díly.²⁸⁾

Prudký, ba převratný technologický a programový rozvoj a intenzivní vzájemné propojování v celé sféře audiovizuální – v Kučerově integrujícím pojetí „kinematografické“ – komunikace a kultury pochopitelně relativizuje a překonává i řadu „dobových“ teoretických poznatků, přináší nové problémy a výzvy. Nicméně z uvedeného je zřetelné, že Kučerovy práce v dobové situaci konstituování televize jako svébytného tvůrčího odvětví i sociokulturního fenoménu znamenaly *originální a podstatný příspěvek* k postihu a reflexi některých jejích – teprve se vynořujících – podstatných rysů, a tím také inspiraci pro další poznávací úsilí. To také bylo svého času konstatováno a oceněno. Slovenský dramatik a teoretik Peter Karvaš označil Kučeru za „fundátora a pionýra teorie televizního umění“.²⁹⁾ A polský teoretik Stanisław Kuszewski, který usiloval emancipovat myšlení o televizi ze „zajetí“ sociologické teorie masmédií, napsal s dobrou znalostí mezinárodního kontextu:

Teorie televizního pořadu v podstatě neexistuje, o této problematice se dosud ukázalo jen několik seriózních publikací, které se většinou omezují na rozbor několika vybraných problémů bez ambic obsáhnout celek, který nás zajímá. Jsou mezi nimi práce velké meritorní hodnoty; na ně se při našich úvahách rádi odvoláváme. Chtěl bych uvést především knížku českého teoretika Jana Kučery *Setkání s televizí* (Povaha televize), z prací sovětských autorů mj. Vyrazitělnyje sredstva teledivěnja Romana N. Iljina (Moskva 1966), třebaže se všemi tezemi tohoto nárysu není možné souhlasit, diskusní výpověď amerického sociologa Marshalla McLuhana *The Medium is the Massage* (1967), *Understanding Media* (London 1964), a z polských prací stati Jerzyho Ziomka.³⁰⁾

27) J. Kučera, *Základní úvaha k studii: Film a televize ve světě a u nás*, s. 7.

28) J. Kučera, *Setkání s televizí*, s. 205.

29) Peter Karvaš, *Umenie drámy a fenomén televízie*. Bratislava: Výskumný ústav kultúry 1985, s. 15.

30) Stanisław Kuszewski, *Televizní pořad*. Praha: Edice Čs. televize 1973, s. 37–38. Srov. též Alexandr Jurovskij, *Místo v řadě. Televizní tvorba* 1965, č. 1, s. 32–40.

Kučerův dychtivý zájem o hledání a nalézání těch základních charakteristik mladého média, které tvoří jádro jeho nejvlastnější a osobité povahy, příznačně nepolevoval – ani v nepříznivých poměrech – až do závěru jeho teoretické práce. Svěřil se třeba se záměrem blíže prozkoumat jeden z nejpodstatnějších problémů:

Kromě toho bych chtěl ještě udělat práci o *mluvě v televizi*. O komentářích a komentátorech, o mluveném rytmu, z něhož by se dalo přejít na rytmus obrazový. Jenže bude-li práce opět čekat tři roky na vydání (jako u *Televizních vigilií* – J. S.), ztratí smysl. Televize se dnes tak rychle a tak prudce vyvíjí, že nebude-li se toto všechno zachycovat včas, vznikne *mezera* a ta se bude později velice těžko zaplňovat. Nebude již z čeho dále vycházet a v televizi se bude „pokusničit“ dále. Zároveň to ztrácí smysl pro mě – neumím psát do šuplíku v blahé naději, že to někdo jednou objeví jako archeologickou vykopávku.³¹⁾

(Výňatek z disertační práce Jana Svobody: Jan Kučera – český teoretik filmu a televize, připravované k vydání v Národním filmovém archivu.)

PhDr. Mgr. Jan Svoboda, Ph.D. (1940)

Filmový a televizní teoretik a kritik. Působil mj. v redakci *Film a doba*, v badatelském kabinetu Čs. filmového ústavu, v Ústavu teorie a dějin umění a v Kabinetu pro studium dramatických umění Čs. akademie věd, v oddělení teorie a dějin filmu NFA. Spolupracoval s Ústavem pro soudobé dějiny AV ČR, přednášel na FAMU a FF UK v Praze a na VŠMU v Bratislavě. Věnuje se zejména otázkám poetiky a sémiotiky.

(Adresa: Jankovcova 39, 170 00 Praha 7)

31) Cit. dle Petr Skála, *Jan Kučera*. Diplomová práce FAMU, Katedra dokumentární tvorby 1975, s. 68.

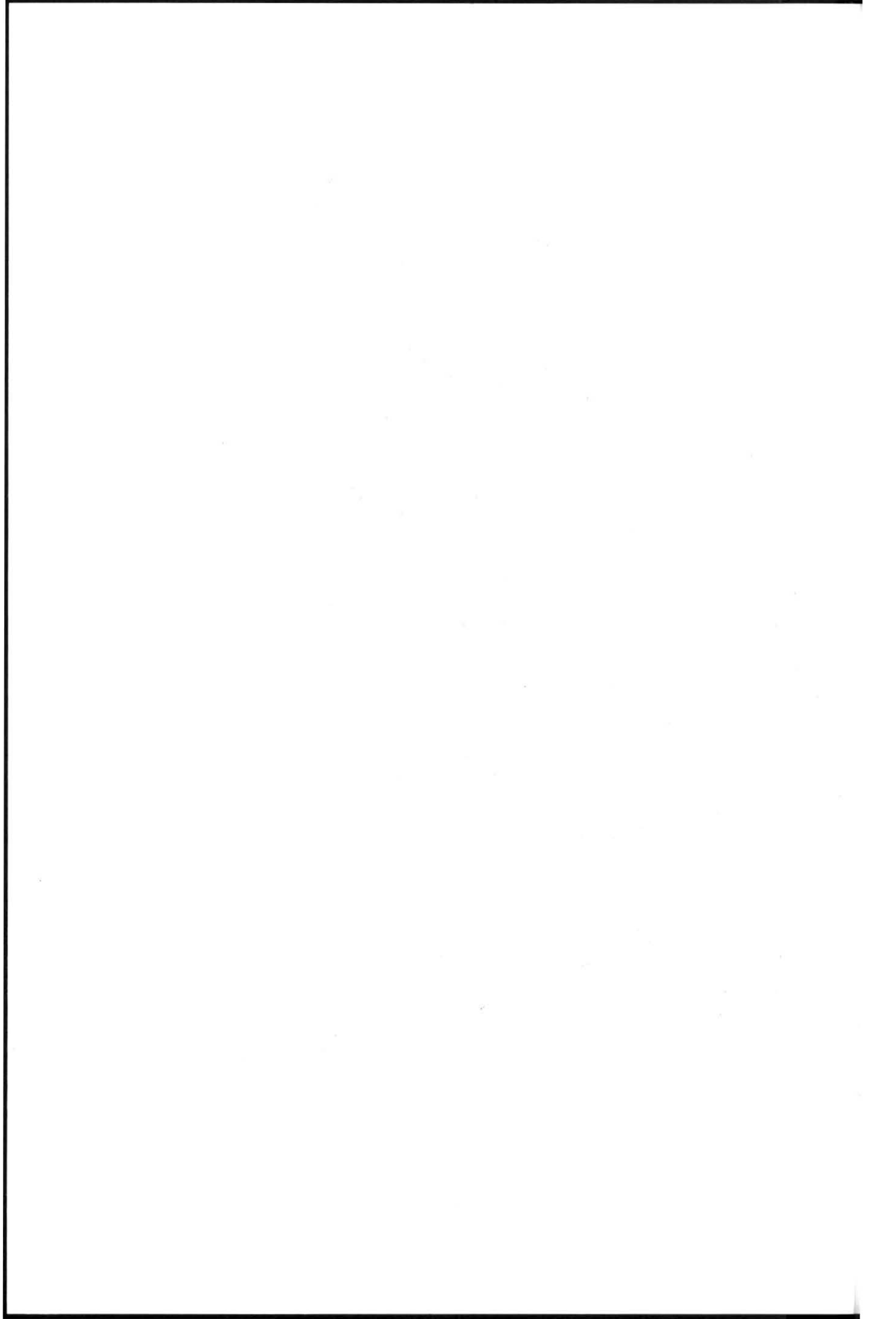
S U M M A R Y

JAN KUČERA AS A TELEVISION THEORIST

Jan Svoboda

Among the main themes associated with Jan Kučera (1908–1977) were the mutual relationships and specifications of “film and television cinematography”. He understood cinema in a broad sense, integrally as the “recording of movement (change)”, regardless of the technology used. Kučera’s contribution to the theory of television and comparative studies in the film-television medium is pioneering in this context, based on many years’ exploratory interest and his own teaching and creative experience. (He published his visionary brochure *Televize* [Television] back in 1940). Even on an international scale, Kučera was one of the first to formulate the distinctive nature of television, which is not film, nor radio, nor theatre, even though it is closely related to all of these. (This is summarised in the book *Setkání s televizí* [Encountering Television], 1964). The quest to find the specific traits of television, however, led to the absolutisation of dissimilarities which stemmed from the temporary technical restrictions of live broadcasting and flawed recordings. Kučera still considered live broadcasts of current affairs (documentaries) and drama programmes as most intrinsic to television. At the same time, he also generalised the psychological “effect of the present”, coupled with the “domestic” communication setting, for programmes which were recorded in advance. Another special feature of television poetics (apart from the composition and editing of the shots) was the different position and role of sound (in particular, speech) in the audiovisual structure. (“In television, the verbal utterance creates the shots more than the camera does”.) However, the sound shouldn’t be allowed to interfere with the image. An attribute of television as a broadcasting medium is its multifunctional programming, the day-to-day presentation of a current of programmes. Each individual work thus finds itself caught up in its grasp, it is carried along by it and is influenced in its results. This “zonal” (global) reception of television programmes is linked with actual immediacy, with the simultaneity of impact. – Kučera’s work in the constitution of television as an independent creative branch and socio-cultural phenomenon in the given period, is regarded as an original contribution to defining and reflecting on some of its – newly emerging – characteristics, and provided inspiration for further study within an environment of swift technological and programming development.

Translated by Linda Paukertová



Články

**„KOLA SE OTÁČEJÍ,
LOŽISKA KLOUŽOU,
PÍSTY PRACUJÍ“***Kinetika a vizualita modernity jakožto průvodci raného filmu*

Petra Hanáková

Tato stať je fragmentem širšího přehledu zařazujícího počátky filmu do půdorysu modernity, především ve vztahu k proměnám pozorovatelské zkušenosti a umisťování diváka. Nemá za cíl představit nové objevy primárního výzkumu, ani objevovat novátorské souvislosti v současném uvažování o modernitě a „jejím“ filmu. Pracuji zde převážně s výzkumy představitelů nové filmové historie zaměřených na zkoumání raného filmu (Gunning, Elsaesser, Hansenová...) a pokouším se vztáhnout jejich výzkumy k problematice diváctví. Tento text nechť je tedy čten jako přehled základních souvislostí či katalog několika motivů, které propojují raný film a modernitu.

**A. Moderní vidění – rozchod s perspektivními kódy,
nebo nový příklon k realismu?**

Pokoušíme-li se zasadit film zpětně do doby, která formovala jeho úplné počátky, vyjeví se nám již při ohledávání tohoto prostoru pozoruhodně dvojlomný obraz modernity. Ten odpovídá protimluvnému, na dvě linie rozštěpenému modelu vidění přisuzovanému 19. století. Na jedné straně v této době skupina moderních umělců prosazuje zcela nový způsob vidění i zobrazování a primárně určuje toto období jako místo revoluce ve vizuální reprezentaci. Tyto umělecké výzvy je možné vidět jako zásadní přelom, přinášející konec perspektivního prostoru a univerzality mimetických kódů. Na druhé straně je ovšem tento přístup paralelně doplněn dalším modelem, který definuje modernitu jako období opětovného přibližování se realismu s pomocí aparátů pro stále přesnější a dokonalejší zobrazování v limitách perspektivní tradice.

Zatímco tedy elitnímu prostoru moderního „umění“ vládne reprezentační zlom a zásadní rozchod s perspektivismem, na straně každodennosti (respektive populární, ale i vědecké kultury) jako by byl zrak stále přesvědčivěji svazován omezeními realismu a pozitivismu, které jej organizují již od renesance. Moderní dobu ovšem každopádně charakterizuje obojí – umělecké antiperspektivní explorační stejně jako (polo)vědecké aparáty zkoumající pohyb a čas, předjímané již „novým“ zážitkem pohledu z okna vlaku na ubíhající

krajinu a následně představované různými stroboskopickými hračkami, zdokonalujícími se až ve filmový aparát. Modernita zásadně ovlivňuje vývoj diváckých pozic, a to nejen proto, že se jí vlastní a zároveň pro ni symptomatická snaha o záznam časoprostorových experimentů určitým způsobem završuje právě v médiu filmu. Již samotné „bytí v modernitě“ s sebou nese podmínky pro změnu organizace divácké (pozorovatelské) subjektivity a zkušenosti.

Od počátku 19. století se v mnohém proměňuje pozice pozorovatele v širokém okruhu společenských praxí a znalostí – městský divák se musí vypořádat s nezvyklým množstvím cirkulujících znaků a objektů charakterizovaných svou na odiv dávanou vizualitou, učí se pohybu v „od sebe odtržených a neznámých místech ve městech“ a nově zvládá „percepční a časové dislokace způsobené železniční dopravou, telegrafií, průmyslovou výrobou a záplavou typografických a vizuálních informací“. ¹⁾ Filmové diváctví je proto třeba chápat jako produkt doby, v níž je vizuální režim významně aktivován, rozpohybován, ale také vztažen k novým modelům moci a kontroly rozvíjeným v architektuře modernity; v tomto smyslu se pak film jeví jako fenomén bytostně moderní.

Jonathan Crary ukazuje, že v této době nelze proti sobě stavět sféru vědecké, masové či umělecké kultury (a přidejme zde, pro modernitu neméně příznačnou, sféru mystiky), naopak je zde třeba uchopit všechny tyto vrstvy jako překrývající se složky prostoru modernizace vidění. ²⁾ Historie vidění podle Craryho závisí na mnohem širším historickém a společenském poli, než jaké zasahují změny reprezentačních zvyklostí – zrak a jeho účinky nelze oddělovat od „možností pozorujícího subjektu, který je zároveň dílem historie a místem jistých praktik, technik, institucí a postupů subjektivace“. ³⁾ Základem pro pochopení jak předklasického, tak i poklasického režimu vidění je tedy podle něj zodpovězení otázky, jak se tělo stává součástí „nových strojů, ekonomí, aparátů, ať již společenských, libidinózních, či technologických“. ⁴⁾ Pokusím se v tomto textu naznačit, jak se film integruje do prostoru modernity (jako doby nově rozpohybované a vizuálně přístupné), jak navazuje na aparáty přibližující zobrazení realismu a současně může být řazen i na stranu modernistických výzev, které se od realismu distancují.

B. Komprese moderního časoprostoru a nové mody „flâneurského“ diváctví

Vycházím-li z teze, že prostor a čas modernity zásadně napájí raný film, nebude patrně nadbytečné nejdříve v hrubých obrysech naznačit šíři proměny moderního světa, vymezit kontury společenské transformace vytvářející podhoubí pro modulaci obecných modů vidění a dívání se. Traduje se, že společenská a estetická praxe modernity s sebou

1) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: The MIT Press 1999, s. 11.

2) Crary navíc podotýká, že je třeba pojmy „realismus“ a „objektivita“ ve vztahu k moderním aparátům přehodnotit – protože jimi vytvořené obrazy jsou spíše výsledkem radikální abstrakce a rekonstrukce optické zkušenosti než přiblížením k nezprostředkovanému, reálnému vnímání. J. Crary, c. d., s. 9.

3) Tamtéž, s. 5.

4) Tamtéž, s. 2.

nese vědomí konce celé jedné epochy počínající renesancí a vyčerpávající se ke konci 19. století.⁵⁾ Fakticky se ale již od poloviny 19. století objevují radikální zlomy a změny v organizaci společnosti, která se najednou začíná odlišovat od všech dosud žitých typů společenských řádů. Intenzivní sociální transformace probíhá v poměrně krátkém časovém údobí, zasahuje vztah subjektu k prostoru a času, v návaznosti na to také vytváří nové způsoby zmocňování se nově členěného světa pohledem.⁶⁾

David Harvey v knize *The Condition of Postmodernity* obecněji vztahuje nástup modernity k hospodářské depresi okolo roku 1848, která podle něj zásadně otřásla vnímáním času a prostoru v ekonomickém, politickém a kulturním životě, a způsobila tak i všeobecnou krizi tradičních reprezentačních modelů.⁷⁾ Časoprostorová komprese, započatá již renesančním mapováním, je v tomto období zrychlena a zintenzivněna dobýváním prostoru novými formami dopravy a komunikace. Fotografie zemského povrchu z balonů mění představu o povrchu země, nové technologie šíření zpráv relativizují vzdálenosti a zároveň vytvářejí pocit, že je možné informačně obsáhnout radikálně širší prostor, než tomu bylo doposud. Vzdálenost se relativizuje, svět je nově členěný politickými zájmy. Změna vnímání prostoru souvisí i se změněným prožíváním času – nejen proto, že se transformuje čas osobního prožívání, např. s novými způsoby pohybu v prostoru. Se standardizací času na konci 19. století se dosavadní chaos místního časování (tradiční definování času jako důsledku rytmizování denního běhu určitého místa a jeho proměn v přírodním cyklu) postupně proměňuje v planetární časovou totalitu, nezávislou na dění v konkrétním místě.⁸⁾

Teoretici modernity mluví o těchto změnách především v kontextu radikální přeměny městské krajiny ke konci 19. století, která v podstatě vede k vytvoření městského prostředí v dnešním slova smyslu.⁹⁾ V úvahu zde musíme vzít jak vznik moderního urbanistického

5) V tomto stručném úvodu do teorie modernity vycházím především z následujících textů: Michael Levenson (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press 1999; Anthony Giddens, *Důsledky modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství 2003; David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, MA – Oxford: Blackwell Publishers 1989; Martin Hilský, *Modernisté. Eliot. Joyce. Woolfová. Lawrence*. Praha: Torst 1995.

6) Jde tedy o jistou technologii prožívání. Dále mimo jiné i viz A. Giddens, *Důsledky modernity*, s. 13.

7) D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, s. 261.

8) Standardizací času způsobila i nutnost sladit jízdní řády na železnici a časy telegrafické komunikace. Viz Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press 2002, s. 5. Stejně tak Doaneová, Hilský i další připomínají, že 1. 7. 1913 byl příznačně z Eiffelovy věže vyslán první časový signál, který obletěl zemi. Harvey se soustředí spíše na proměnu vnímání času – popisuje, jak se čas, do té doby osvícenecky nahlížený jako „ženoucí se vpřed“, mění v čas cyklický (čas konjunktury a krize), explozivní (čas revolty) nebo „kolísavý“ (čas třídního zápasu). Viz D. Harvey, c. d., s. 261. Foucault dále mluví o finální desakralizaci času v 19. stol. (Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*, Praha: Herrmann & synové 1996, s. 74). Čas je v té době také stále častěji vnímán jako imperativ – např. v roce 1890 byly zavedeny první „píchačky“, symptomatické je i rozšíření „kapesního“ času, tedy hodinek (viz M. A. Doane, c. d., s. 4–5).

9) Následně se výrazně zintenzivňuje prožívání města – viz např. Benjaminovu představu „vnitřního města“ a touhu zmapovat prostor života: „Dlouho, už vlastně léta si pohrávám s představou, že prostor života – bios – rozčlením graficky do mapy. Dříve mi tanul na mysli plán Faru, dnes bych se přikláníl k mapě, jakou používají generální štáby, kdyby existovala taková mapa nitra měst. Ale ta zřejmě chybí,

systému, velmi odlišného od tradičních venkovských sídel, tak i významnou změnu v prožívání a obývání tohoto prostoru – tedy vytvoření nového životního stylu souvisejícího právě se vzájemným rozpojením a abstrahováním (zmechanizováním) času a prostoru, způsobeným vyvázáním z tradičních místních a časových svazků.¹⁰⁾ Čas se odpoutává od místa a tradice, od svázanosti s rutinou denních úkonů určitého místa, také prostor se podobně totalizuje, stává se abstraktnějším (už to není důvěrně známé místo, ale velmi často jen obecná, „mapová“ představa o něm, popř. vztah mezi geometrickými body komunikační trasy). Tak dochází k novému zónování sociálního života, k radikálnímu vyvázání z tradičních struktur a neustálému pohybu a pře-uspořádávání struktur nových.¹¹⁾

Zrychlený vývoj měst, jejich vstřícnost k osvobozeným pohledům a pohybům, stejně jako moderní způsoby cestování jednak učí novým modům percepce, ale jsou zároveň i zdrojem nově nabyté nedůvěry vůči vnímanému – především proto, že zrychlování, technizování, stimulace, otevírání prostoru pohledu a další transformace percepčních dispozic přinášejí nestálé a neosobní veřejné kontakty a zároveň šok z dosud nezažité fyzické blízkosti jak doslova, tak i v širším slova smyslu, tedy blízkosti způsobené postupným odstraněním některých tradičních bariér mezi společenskými vrstvami.¹²⁾ Nutnost vyrovnat se s proměnami prostoru, všeobecným zprostředkováním veřejné sféry, pocit homogenizace a zvyšující se inkluzivity světa i bytnosti nových sociálních vazeb tak zároveň provází strach z přílišné blízkosti a s ním související podezřívavost a obezřetnost.¹³⁾

Jak tato specifická zkušenost modernity radikálně re-konstituuje veřejný prostor, dává zároveň vzniknout veřejnému člověku zasazenému do prostoru práce, politiky a městského života (tento „nový člověk“ ovšem své vržení do demokratizovaného prostoru a osvobození z tradičních struktur zároveň může vnímat jako bezmocnost vůči/v davu).¹⁴⁾ V literatuře

ve zneuznání budoucích bojišť.“ Benjamin vidí město jako sakrální prostor, do nějž je nutné být iniciován – zásadní úlohu ve své iniciaci do města pak přisuzuje několika průvodcům – guvernantkám, radikálním přátelům z mládežnického hnutí a prostitutkám, ale také samotné Paříži (která jej naučila „umění bloudit“). Viz Walter Benjamin, *Berlínská kronika*. In: W. B., *Angesilais Santander*. Praha: Herrmann a synové 1999, s. 174–180.

10) A. Giddens, *Důsledky modernity*, s. 23–33.

11) Od poloviny 19. stol. dochází také k historicky unikátním přestavbám měst – především pak viz Haussmannova radikální proměna Paříže ze středověkého „nezdravého města“ v čistou, vzdušnou a vizuálně zpřehledněnou moderní metropoli. Paříž se tak ve druhé polovině 19. století stává městem adaptovaným pro svoji epochu – tedy městem regulovaným, hygienizovaným, v němž jsou pohledy korzujících usměřovány (staré centrum je zachováno a učiněno vizuálně přístupnějším, nicméně tato přístupnost je řízená). Haussmannova „konstruktivní destrukce“ není vlastně než jistým disciplinováním města, jeho uspořádáním, otevřením pro rychlou komunikaci, ale také vnějškovou demokratizací a gestem utopické inkluzivity. Dále také ustanovuje moderní režim vidění, kontroly a disciplíny (nejen disciplíny vizuální, ale také ve smyslu vyčištění a hygienizace).

12) Vlak nám zde poslouží jako metafora pro fungování prostoru modernity – počítá sice s několika třídami, ale jednoznačně se zde prolamují sociální bariéry, střetávají se osudy a příběhy cestujících při společném pohybu prostorem. Ale také je tu i vědomí povrchnosti a nedůvěryhodnosti kontaktu – klamavost příběhů, které se nabízejí, prostor, kde zjevování a zdání nemusí být pravdivé. Viz Vladimír Macura, *Český sen*. Praha: NLN 1998, s. 164–165.

13) D. Harvey, c. d., s. 270.

14) O modernitě jako době osvobození jedince a zároveň období krize mužské identity Patrice Petro, *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press 1989, s. 3–25.

se začíná odrážet prožitek pozorovatele, který objevuje kouzlo prchavého, pomíjivého a neosobního setkání v prostoru města,¹⁵⁾ stejně jako proměna intenzity a typu podnětů provázená touhou po nových výhledech. Vytváří se tak figura *flâneura*, tuláka skrytého v davu, přebývajícího v centru dění a zároveň krytého masou. Prostorem *flâneura* je místo zaručující veřejný, svobodný průhled a pohled, který skýtaly nejen pařížský bulvár a pasáž, ale i film. *Flâneurství*, zmocňování se městských vjemů v pulzujících obrazech, předjímající zkušenost poutníka v hypertextech a klipové trhavosti, může být vnímáno jako předchůdce filmového diváctví.¹⁶⁾

Flâneura charakterizuje touha vidět víc a dál, ale zároveň si chce zachovat jistou nezúčastněnost, svůj vlastní pohyb mimo moc obrazu. To mu umožňuje nově organizovaný veřejný prostor, který přímo vyzývá k nezávazným způsobům zmocňování se pohledem – k letmému, pomíjivému střetu s rychlými obrazy světa, které zároveň vzbuzují touhu po normálně neviděných či neviditelných obrazech. Kino se tak jeví jako typický moderní prostor, poskytující ideální výhled, jako jakýsi imaginární bulvár či pasáž. Zároveň se zdůrazňuje dualita a ambivalence dívání se – akcentuje se jak možnost dívat se, tak i riziko, že přihlížející bude viděn, vystaven pohledu. Modernita tak zrodila nezúčastněného pozorovatele, poutníka v okolo plynoucích obrazech vládnoucího osvobozeným pohledem, svobodným pohybem a možností pozorování – ale zároveň jej učinila i objektem vystaveným okolí ve volném, otevřeném prostoru.¹⁷⁾

Pocitem diváka modernity tak není jen tísnivý pocit „osamění v davu“, nedůvěra v letné vjemy, vědomí možného ohrožení, ale také a především opojení z volnosti pohybu a možnosti se vizuálně, z bezpečné vzdálenosti a především nezávazně zmocňovat okolního světa. Homogenní davovost (masovost) městského obyvatelstva je samozřejmě do jisté míry jen iluzorní – na jedné straně sice dochází k homogenizujícímu vytržení ze svázanosti s místním časoprostorem (které již samo o sobě bude velmi důležité pro vytváření

15) Janet Wolff, Neviditelná flâneuse. In: Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha : One Woman Press 2002, s. 92.

16) Není dnes neobvyklé vztahovat moderního diváka v analogii k současnému „aktivnímu“ divákovi nových médií. Ovšem – neobjevuje se zde riskantní tendence konstruovat nepřerušené linie vývoje a teleologie, tedy „aktualizovat“, „promítat“ diváka modernity až do současnosti? Je možné chápat, jak se to v poslední době často činí, „osvobozeného“ poutníka hledajícího v modernitě nové průhledy a čerstvé vizuální impulsy jako přímého předchůdce možností „aktivního“ postmoderního diváctví? A můžeme skutečně pojímat dějiny diváctví jako dějiny prostupného (inter-)aktivizování a osvobozování diváka? Například Crary naznačuje opačnou kontinuitu mezi kinetoskopem a počítačovou obrazovkou jako aparáty režimu „disciplinování“ a pasivního umisťování diváka (přičemž aktivita a kyberprostorová „všudypřítomnost“ počítačového uživatele je zde chápána jako do velké míry iluzorní – ve vztahu k možnostem počítače zůstáváme poměrně pasivními uživateli, navíc jsme zcela svázáni svou jasnou pozicí ve vztahu k tomuto aparátu). Viz Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge : The MIT Press 1999, s. 31–35.

17) Tuto souvislost podrobně rozebírá Anne Friedbergová ve své knize *Window Shopping. Cinema and the Postmodern* (Berkeley – Los Angeles – Oxford : University of California Press 1993). Friedbergová vztahuje vizuální zkušenosti spojené s 19. stoletím (bloumání městem, obliba panoramat atd.) nejen s raným filmovým divákem, ale i se současným divákem „pozdního kina“ a technologiemi virtuální reality.

jednotlivého filmového publika¹⁸⁾, ale zároveň také vznikají paralelní prostory a časy, jejichž zabydlování homogenitu narušuje.¹⁹⁾ Odtud zrod a zvýšený význam heterotopií charakteristický pro modernitu, kde se homogenita prostoru dostává do ostrého kontrastu k lokálnosti místa a minulost mizí v explozivní přítomnosti.²⁰⁾

I přes „nové zabydlení“ heterotopií samozřejmě moderní subjekt zakouší v důsledku časoprostorových transformací a fragmentací známého světa pocit krize svého prožívání a umisťování – Henri Lefebvre v *La production de l'espace* upozorňuje:

Okolo roku 1910 se určitý prostor roztříštil. Byl to prostor selského rozumu, znalostí, společenské praxe, politické moci, prostor do té doby uchovaný v každodenním diskursu, ale také v abstraktním myšlení jako komunikační prostředí a kanál. [...] Euklidovský a perspektivní prostor zmizel stejně jako systémy reference společně s dřívějšími „obvyklými místy“, jako byla vesnice, historie, paternita, tonální systém v hudbě, tradiční morálka atd.²¹⁾

Takovéto radikální rozbití „známého světa“ nesporně vedlo k fragmentaci zkušenosti a nejistotám identity (tradičně analyzované jako moderní krize mužské subjektivity). Nestálá časovost, vědomí synchronicity vzdálených prostorů, prchavost, tékavost a nedůvěryhodnost vjemů, ale podle Harveyho také např. radikální abstrahování finančního systému a s ním související abstrahování hodnoty způsobuje ovšem nejen krizi identity, ale také vede k výše zmíněné krizi reprezentace – umění začíná zpochybňovat hranice perspektivismu a přehodnocovat horizont tradičních časů a prostorů (Manet, Baudelaire, Flaubert...).²²⁾

C. Zkoumání času jako moderní i modernistické téma

S pluralitou míst existujících v homogenitě a univerzálnosti veřejného času se logicky začíná jako jediná skutečná lokace zkušenosti jevit přítomnost – zde můžeme najít původ kubistického zobrazování času fragmentací prostoru obrazu (jistě radikálně „kubistické“ gesto ovšem bylo ztělesněné již ve Fordově výrobní lince, zavedené v roce 1913, či přesnějším, vědeckým propočítáváním maximálně efektivního pohybu dělníka u Taylora a jeho pokračovatelů), ale také jeden z impulzů k rozložení pohybu v sériích „přítomných“

18) Vytržení z tradice bude naprosto zásadní pro ženy, imigranty a další marginalizované sociální skupiny. Viz Miriam Hansen, *Adventures of Goldilocks: Spectatorship, Consumerism and Public Life*. *Camera Obscura* 22, 1990.

19) A. Giddens, c. d., s. 23.

20) D. Harvey, c. d., s. 273. Heterotopie jsou definovány jako místa mající potenciál zpochybňovat, neutralizovat nebo převracet soubor vztahů, které označují, zrcadlí nebo reflektují všechna ostatní místa. Obvykle bývají složeny z několika prostorů, jako je tomu např. v kině (oddělení hlediště a plátna), jsou spojeny s časovými řezy, tedy otevřeny „heterochronií“ a je možné tvrdit, že fungují jen při absolutní roztržce s tradičním časem. Viz Michel Foucault, *O jiných prostorech*. In: *Myšlení vnějšku*, s. 75–81.

21) Lefebvre citován in D. Harvey, *The Postmodern Condition*, s. 266.

22) D. Harvey, c. d., s. 264.

okamžiků, tedy analytické gesto okamžikové fotografie Muybridge a Mareyho.²³⁾ Přednostní ukotvení zkušenosti v přítomnosti doprovází i změna v chápání prostoru – na straně reprezentace ustupuje newtonovský, absolutní a homogenní prostor na počátku 20. století prostoru chápanému heterogenně, výsadní postavení euklidovské geometrie je po dvou tisíciletích zpochybněno a umělá perspektiva nahrazována zmnožením úhlů pohledu a perspektiv, často zároveň syntetizovaných do kompozitního obrazu, jako právě např. u kubistů.²⁴⁾ Na straně zkušenosti/prožívání pak zónování a abstrahování (racionalizace) prostoru navíc dále zdůrazňuje propast mezi místem žitým a prostorem objektivně existujícím (a reprezentovaným). Taktéž s možností (a postupně i nutností) měřit, „zpřesňovat“ a tím vlastně objektivizovat čas dochází k zjitření rozporu mezi časem obecně daným a vnímáním času subjektivně prožívaného. „Osobní“ čas a prostor se pak často dostávají do přímého kontrastu k času a prostoru objektivizovanému – a zde můžeme hledat původ modernistického zkoumání časoprostoru, velmi podstatné pro umění, příznakově pak pro modernistickou prózu a později v poněkud proměněném kontextu i pro filmovou avantgardu.²⁵⁾

Film se tak již před vzepjetím avantgardy stává jedním z charakteristických vernakulárně modernistických objektů – právě proto, že je ve svých raných formách jednou z výsadních technologií zkoumání pohybu, času a prostoru. Např. když Tom Gunning cituje reakci modernistického architekta Thea van Doesberga na blíže neidentifikovatelnou grotesku („Nepřetržité umírání a ožívání v tom samém okamžiku! Zrušení gravitace! Tajemství čtyřdimenzionálního pohybu.“), zachycuje zároveň i údiv z „bezděčného“

23) Není ostatně výrobní linka z jistého pohledu ztělesněním tehdy populárních debat o čtvrté dimenzi prostoru? Mluví-li se kubistické malbě, popř. Mareyho a Muybridgeových experimentech jako o reprezentaci směřující k normálnímu pohledu skryté čtvrté dimenzi, k jejímu umisťování na straně diváka, tedy o čtvrté dimenzi nejen jako funkci času, ale i jako funkci interpretace či percepce, je možné tvrdit, že linka tuto zkušenost prostorového rozevření v linii času nabízí svému účastníkovi k přímému prožití. Čtvrtá dimenze, byť se na přelomu století stává tématem jak vědy a filozofie, tak esoteriky a umění, nicméně zůstává především v rozměru „optického cvičení“ – tedy jako zóna na rozhraní reality, která se teprve musí zjevit připravenému, vytrénovanému, zasvěcenému oku. Na podobném principu funguje i idea, že Duchampův „Akt sestupující ze schodů“ je silně ovlivněn okamžikovou fotografií, tedy je zhuštěním Muybridgeho záznamů a dotažením Mareyho syntézy. V „Nevěstě svlékané svými mládenci“, která bývá často označována za nejjasnější přiblížení čtvrté dimenzi, se pak ukazuje, že tato může být zaznamenána pouze jako svůj „odraz“, stín. Viz např. James Van Cleave, *Right, Left and the Fourth Dimension. The Philosophical Review* 96, 1987, s. 33–68; a Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. New Jersey : Princeton University Press 1983.

24) M. Hilský, *Modernisté*, s. 28. Nově nabyté vědomí existence mnoha prostorových hledisek a názor, že je tolik prostorů jako perspektiv, pak samozřejmě inspiruje umění ke snaze zahrnout jich co nejvíce – viz např. D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, s. 267.

25) Obecněji o zaobírání se časem v literárním modernismu viz M. Hilský, *Modernisté*. „Ať jsou již tyto modernistické představy času jakkoli vzájemně odlišné a nesouměřitelné, jedno mají společné: štěpí a relativizují lidský čas, kouskují jej, zmnožují, zkracují, natahují, zastavují, a je-li to třeba, přetáčejí jej zpět. [Modernisté] radikálně proměnili vnímání času a prostoru ve dvou ohledech: totalizující, objektivně měřitelný a standardizovaný čas veřejný nahradili soukromým časem pluralitním a relativizovaným a newtonovskou představu atomizovaného času nahradili časem fluidním, nepřetržitě plynoucím a věčně proměnlivým“ (M. Hilský, c. d., s. 19).

zpřítomnění témat, kterými se zaobírá „vysoký“ modernismus, v populární, masové zábavě.²⁶⁾ Kino jako by spontánně zachytilo odraz znenadání vytvořené „trhliny“ v čase a prostoru, která vzbuzuje touhu modernistických umělců po prozkoumání – není náhodou, že Virginie Woolfová v roce 1922 píše: „Cítím, že čas utíká jako film,“ a okamžitě dodává, v gestu svrchovaně modernistickém: „Snažím se ho zastavit. Nastavuji mu své pero.“²⁷⁾ Zde se samozřejmě projevuje i dvojlomnost vztahů mezi modernistickou literaturou a filmem – despekt, který modernisté obecně vůči formám populární zábavy projevovali, se jeví jako paradoxní, uvažíme-li, do jaké míry byly jejich literární experimenty ovlivněny filmovou formou.²⁸⁾

Raný film tedy i díky době svého vzniku tendoval k reflexivnímu zkoumání svého umělého času a podnítil experimenty v ostatních uměních. Na počátku století byl ještě silně pociťován charakter „věčné mladosti“ filmu, tedy časovost a zároveň i zdánlivé bezčasí filmového záznamu – např. Thomas Elsaesser opakovaně mluví o věčnosti záznamu, ve které vidí „skandálnost, skoro obscénnost filmu, jeho draculovskou stránku, tedy stav zdánlivé smrti, nemrtvosti“, také se zmiňuje o tom, že film nám prostřednictvím pohybu neustále dává iluzi přítomnosti (na rozdíl od fotografie, jako zmrtvujícího okamžiku, je zde oživení).²⁹⁾ Právě tuto ambivalenci pohybu/nehybnoty, časovosti/bezčasí využívají i rané experimenty se zachycením a prozkoumáváním času pohybů těl, např. pokusy Muybridge a Mareyho.

Na prožitku této protikladnosti obrazu statického a obrazu v pohybu ovšem stavěla i raná představení – jak upozorňuje Gunning (v kontextu debaty o „realismu“ raných projekcí), filmová promítání tehdy často začínala prezentací nehybného, zmraženého obrázku, tedy vlastně jakoby projekcí fotografie. Až po nějaké době (obvykle vyplněné vysvětlujícím, přípravným předlovem uvaděče) se projektor dal do pohybu a obraz se rozpohyboval. Podle Gunninga tento způsob prezentace narušil iluzi reality daného obrazu, vytvořil v divákovi očekávajícím „pohyblivé obrazy“ napětí a zároveň přitáhl pozornost k okamžiku rozpohybování. Divák pak nebyl udiven ani tak realističností zobrazeného, jako především uvedením v pohyb, tedy samotnou mocí aparátu, magickou

26) Viz Tom Gunning, Vienna Avantgarde and Early Cinema. Příspěvek přednesený na konferenci „Early Cinema“ ve Vídni na podzim roku 2002. Text přednášky je přístupný online na adrese http://www.t0.or.at/~sixpack/veranstaltung/festivals/earlycinema/symposion/symposion_gunning.html#1. Můžeme jistě mluvit o modernistické potencialitě filmu (kterou obdivují mnohé rané filmové kritické texty – např. právě Virginie Woolfová atd.). Zároveň ovšem přes své modernistické zakotvení vykazuje film výraznou tendenci se postupně přiklonit ke klasickým, tradičním způsobům vyprávění a reprezentace. Viz např. Michael Wood: „Je lákavé tvrdit, že všechny filmy jsou modernistické, že kino jako takové je zrychleným obrazem modernity, jako železnice a telefon. [...] Některé filmy jsou modernistické, i mimo období, které spojujeme s modernismem; ale tím nejjobecnějším rysem filmu za století od jeho vzniku je uklidňující přijetí prastarých konvencí realismu a narativní koherence.“ Michael Wood, *Modernism and Film*. In: Michael Levenson (ed.), *Cambridge Companion to Modernism*, s. 217.

27) Dopis z 22. I. 1922, citováno u M. Hilského, c. d., s. 147.

28) O debatě mezi vysokým uměním a filmem viz Anton Kaeß, *The Debate about Cinema: Charting a Controversy*. *New German Critique* 40, 1987, s. 7–33.

29) Viz Christa Blümlingerová, *Filmy kina dějiny archivy výzkumy*. Rozhovor s Thomasem Elsaessem. *Iluminace* 2, 2000, s. 105.

metamorfózou v tradicích magického divadla.³⁰⁾ Pohyblivost filmu se tak stávala jednou z jeho hlavní atrakcí.³¹⁾

D. Modernita jako prostor hyperstimulace a touhy po panoramatickém vnímání

O přelomu století tak můžeme v konkrétnějších konturách mluvit jako o době opojené svou nově nabytou kinetikou a snažící se o maximální exhibici své vizuality (spektakulárnosti). Je to ovšem také doba ohromného uvolnění energie a přemíry impulzů a vjemů, které se na městského obyvatele valí ze všech stran (např. Gunning mluví doslova o apokalyptické energii uvolněné společenskými změnami, která přetváří vnímání prostoru a času a chápání lidského těla vzdorujícího novým, nebezpečným výzvám).³²⁾ V dobových ohlasech se zmiňují nervy napnuté k prasknutí, pocit „bombardování impulzy“, neustálé, až nesnesitelné zrychlování života (novinové ilustrace a karikatury velmi často zachycují městské chodce prchající před tramvajemi, či poukazují na nebezpečí v nových typech bydlení atp.). K tomu se samozřejmě jako průvodci městské existence přidávají i nová rizika skrytá v každodenním životě (veřejný životní prostor se najednou jeví jako určité „bojiště“, protože nové technologie vnášejí rozměr nebezpečí do tak všedních činností, jako je chůze městem či zaměstnání).³³⁾

V těchto souvislostech je třeba odhlédnout od kanonické představy filmu jako média od počátků „nebezpečně blízkého“ tradici divadla a literatury. Specifika raného filmu lze nalézt spíše v kontinuitě a paralelité právě s prostory, místy a fenomény, které napomáhají zrychlování a zintenzivňování stimulace v městském prostoru, ale zároveň učí subjekt hyperstimulaci lépe zvládat – tedy místy a „atrakcemi“, jako jsou vlaky, světové výstavy, muzea voskových figurín, obchodní domy, zábavní parky, cirkusy, varieté, vystavování mrtvých v pařížské márnici atd.³⁴⁾ Film se do nového kulturního pole modernity vřazuje na straně nových technologií, šokujících zábav a vizuálních atrakcí (mnohem spíše než v tradici vysokého divadla a literatury, ale i klasické narace obecně). Nejenže

30) 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. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 153–154. Podle Gunninga byl tento způsob předvádění filmů charakteristický jak pro představení Lumièrů, tak i např. na druhé straně oceánu, u putovního kina zakladatelů společnosti Vitagraph J. Stuarta Blacktona a Alberta E. Smithe (s. 154–155).

31) Kino se tak jeví jako extenze modernistické vizuality – „film, který předvádí svou viditelnost a přeje si vystoupit ze světa fikce uzavřeného do sebe“, přímo se „dožaduje“ diváka. Viz Tom G u n n i n g, Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. *Iluminace* 2, 2001, s. 52. Příznačný je v tomto směru např. i Gunningem zmiňovaný film NEVĚSTA JDE SPÁT (1902), kde hra s divákem spočívá v tom, že ve scéně v ložnici se nevěsta svléká okatě pro diváka, zatímco manžela zažene „stydlivě“ za paraván (T. G u n n i n g, c. d., s. 53).

32) T. G u n n i n g, Vienna Avantgarde.

33) Podrobněji viz Ben S i n g e r, Modernita, hyperstimuly a vzestup populární senzačnosti. In: P. S z c z e p a n i k, c. d., s. 190–205.

34) Viz Vanessa R. S c h w a r z, Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in *Fin-de-Siècle* Paris. In: L. C h a r n e y – V. R. S w a r t z, c. d., s. 298–304.

kino v této době odráží společenskou transformaci (je charakterizováno právě mobilitou a vizualitou), ale také se na ní podílí, vstřebává a dále rozpracovává moderní dynamiku. Zároveň totiž funguje jako jeden z aparátů významně se podílejících na snaze zpracovat výzvy senzorickému aparátu, vstřebat je a transformovat v obranný mechanismus. Pomáhá tedy subjektu vyrovnat se s přetížením senzorického aparátu, typickým pro modernitu.³⁵⁾

Příznačná pro změny vizuálního „zpracovávání“ prostoru je již zmiňovaná funkce vlaku jako jednoho z konstitutivních a zároveň emblematických fenoménů modernity.³⁶⁾ Jak upozorňuje Lynne Kirbyová, rázná reorganizace časoprostoru způsobená železniční dopravou měla na moderní vnímání podstatný dopad, a to nejen proto, že byla často prožívána jako narušení času a prostoru:

Rychlost cestování vlakem vedla k časovému a prostorovému smrštění a percepční dezorientaci, vytrhla cestujícího z tradičního časoprostorového kontinua a vrhla jej do světa rychlosti, chvatu a ubíhajících intervalů mezi geografickými body.³⁷⁾

Zážitek pohybu a tušení časoprostorového smrskávání dále konkrétněji doplňuje nová zkušenost ostrého rámování skutečnosti za oknem, fyzický prožitek mobilní percepce využívající dynamiky a zároveň staticnosti cestovatele/diváka, ale i uvědomění si nestálosti mizející, ubíhající krajiny. To vše učí cestujícího specifickému nakládání s obrazem, jistému „panoramatickému vnímání“ a naladění, které má specifická pravidla: „v protikladu k tradiční percepci již dále [cestující] nepatří k tomu samému prostoru jako vnímaný objekt: viděl předměty, krajinu atd. skrze aparát, který jím pohyboval světem.“³⁸⁾ Všeobecná popularita *panoramatických zážitků* i mimo sféru cestování ostatně je pro období konce 19. století typická (příznačně v roce 1881 pařížské periodikum *Le Voltaire*

35) Tato myšlenka se samozřejmě objevuje již u Benjamina, viz neznámější jeho esej Umělecké dílo ve věku své technologické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 17–47.

36) Obecná představa o 19. století se příznačně vtěluje do krajiny, ve které se nově objevuje tovární komín a projíždí jí vlak. Lynne Kirbyová ve studii „Mužská hysterie a raný film“ připomíná, že se film zrodil ve „zlatém věku“ cestování po železnici a v emblému jízdy vlakem našel jednu z nejčastějších metafor pro fungování svého aparátu. Vlak podle Kirbyové „jakožto mechanický dvojník filmového aparátu nabízí prototypický zážitek dívání se na zarámovaný, pohyblivý obraz. Obojí jsou prostředky dopravující pasážery do naprosto odlišného místa, obojí jsou vysoce zatížené prostředky narativních událostí, příběhů, křížení cest cizích lidí, v obou případech jsou založeny na zásadním paradoxu: současně tu jde o pohyb i nehybnost“. Kirbyová také zmiňuje vlak a film jako dva „stroje na vidění“, které zásadně formují módy percepce a dávají tvar trávení volného času masové společnosti. Viz Lynne Kirby, *Male Hysteria and Early Cinema. Camera Obscura* 17, 1988, s. 113. Železnice ostatně v pozdější době mnohokrát funguje i jako pronikavá metafora filmové vizuality a agresivity obecně – např. když Benjamin popisuje film jako optické „nádraží města“. Ostatně obecně „dopravní“ metafory nalézáme nejen u Benjamina často – např. „Teprve filmu se otevírají optické příjezdové cesty do bytnosti města, jaké vedou automobilistu do nové City.“ W. Benjamin, *Berlínská kronika*, s. 181.

37) Viz L. Kirby, c. d., s. 114.

38) Wolfgang Schivelbush, *The Railway Journey*. New York: Urizen Press 1979, s. 136 (také L. Kirby, c. d., s. 114; i T. Gunning, *Estetika úžasu*, s. 163).

píše: „vstupujeme do panoramáníe“³⁹⁾. Konkrétněji jsou osmdesátá a devadesátá léta 19. století dobou renesance a zdokonalování panoramat, která byla v Paříži populární již na konci 18. století. Panoramata pozdního 19. století směřovala ke stále většímu realismu především díky fotografiím či promítaným snímkům, které sloužily jako vzor pro jejich malování (přičemž samozřejmě „dojem skutečnosti“ pak ještě zintenzivňovalo doplnění plátna trojrozměrnými objekty). Nicméně nepohyblivá panoramata měla podle Schwartzové k realitě a realističnosti komplikovaný vztah – nešlo totiž ani tak o její technologickou evokaci, jako spíše o zhmotnění „předvědomí“ o zachycené scéně, se kterým již přihlížející k atrakci přicházel. Často totiž byly předváděny „strašlivé události“, tedy nedávne, všeobecně známé drastické historické momenty, o kterých se obvykle psalo i v novinách. V roce 1881 tak např. panorama *Les Cuirassiers de Reichshoffen* zobrazovalo porážku Francie ve francouzsko-pruské válce, podobně jako panorama bitvy u Champigny zobrazovalo scény obléhání Paříže. Podle Schwartzové tak panoramata, stejně jako muzea voskových figurín, fungovala jako vizuální doplněk populárního tisku.⁴⁰⁾

Zajímavou pozici v rámci statických výjevů mělo panorama *Le Tout Paris* umístěné na esplanádě u Invalidovny. Tento výjev „koncentroval“ portréty korzujících celebrit (především umělců a politiků své doby) v známých, oblíbených místech Paříže, které zde byly vizuálně „nahuštěné“ okolo Opery. Panorama bylo pouze malované, bez prostorových objektů, navíc přiznaně nereálné, přesto bylo překvapivě vnímáno jako „živější“ a „opravdovější“ než kombinované, realistické typy vizuálních atrakcí (působilo prý jako „znehynělý filmový výjev“).⁴¹⁾ Intenzivní dojem realismu je v tomto případě překvapivý i proto, že se zde prezentuje radikálně utopický pohled – zatímco klasická panoramata zaváděla své návštěvníky do reálně existujících exotických míst nebo jim umožňovala účastnit se historických událostí, *Le Tout Paris* nabízelo nerealistický a nereálný pohled na shluk výjimečných osobností zasazených do Paříže zhuštěné okolo vizuálních os. Zdá se, že touha po extenzi pohledu, tedy možnosti vidět něco normálně neviditelného, byla v mnoha případech silnější než touha po realističnosti.⁴²⁾

39) Vanessa R. Schwartz, *Cinematic Spectatorship Before the Apparatus: The Public Taste For Reality in Fin-de-Siècle Paris*. In: Leo Charney – Vanessa R. Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press 1995, s. 297–319, zde s. 311.

40) Podobně i extrémně populární vystavování mrtvých v „galerii“ pařížské márnice podle Schwartzové především sloužilo jako vizuální doplnění „příběhů“, které návštěvníci již znali z „černé kroniky“ tehdejších novin, viz s. 300.

41) Viz V. R. Schwartz, c. d., s. 313. O popularitě této atrakce svědčí fakt, že ji navštívilo přes 300 tisíc návštěvníků.

42) Ostatně tradiční představa o „hladu raných diváků po realismu“ se v mnohém jeví jako mylná. Raný film, definovaný Gunningem jako kinematografie atrakcí, byl především sérií vizuálních šoků, a v historické perspektivě vyvstává jako završení období rozvoje vizuální zábavy, kdy byl realismus oceňován především v kontextu zobrazitelnosti tajuplného, nereálného či nemožného (T. Gunning, *Estetika úžasu*, s. 151–152). Významná je zde i tradice magického divadla (samozřejmě Méliès, ale nabízí se i náš Ponrepo a jeho projekce „duchů“), které ke konci 19. století vyžívalo nejnovější technologie pro vyvolávání „zázraků“ a logicky zařadilo mezi využívané aparáty i filmový projektor. Ten dokázal velmi přesvědčivě zviditelnit, zpřítomnit něco, co nemohlo existovat, zmást logiku i zkušenost. Diváci těchto show také nepatřili mezi naivní a nepřipravené – naopak, často šlo o náročné publikum, sofistikované městské „lovce požitků“, kteří si užívali novinky jevištní techniky. Viz T. Gunning, c. d., s. 152.

Extenze smyslů se u panoramat ovšem týká nejen pohledu, ale směřuje až k synestetickému zážitku. Statická panoramata se totiž postupně rozvíjela ve vynalézavé mechanismy simulující pohyb prostorem a zážitek vizuální doplňovala intenzivním prožitkem tělesným. Mezi prvními pohyblivými panoramaty bylo panorama flotily *Compagnie Générale Transatlantique* z roku 1889, zachycující výjezd nejnovějšího parníku této společnosti z přístavu Le Havre. Diváci zde nastoupili na palubu realisticky vyvedeného modelu lodi ve skutečné velikosti, kde je čekaly jak voskové figury posádky, tak i skutečný „lodní“ personál. Bylo zde možno zhlédnout až 11 verzí představení, tedy pláten s různým „pobřežím“. Schwartzová zmiňuje sociální rozmanitost návštěvníků této atrakce, kteří se rekrutovali jak z nejhudších vrstev, tak i např. z řad buržoazie a diplomatů.⁴³⁾ V roce 1892 pak bylo zavedeno další, ještě dokonalejší panorama téhož autora, malíře Poilpota – potopení lodi *Le Venguer* v roce 1794 pozorovali diváci z paluby „vedlejší“ lodi, zároveň byli obklopeni nepřátelskými plavidly, takže se ocitali doslova uprostřed bitvy. Paluba se houpala, realismus představení byl dále umocněn i dodáním jistého soundtracku – střílelo se zde z děla, sbor zpíval Marseillaisu a herci recitovali oslavnou báseň o potápějící se lodi.⁴⁴⁾

Následně logicky dochází k postupnému míšení panoramat s filmovou projekcí. V roce 1898 předvádí Louis Régnault své *Mareorama* – obrazy pobřeží se opět nabízejí k pozorování z paluby lodi, navíc je zážitek podbarvený iluzí větru a vln. Publikum již nepozoruje krajinu na odvíjejících se malovaných plátnech, ale jsou mu promítány filmy snímávané ze skutečných lodí (takto bylo možné spatřit výjevy z Korsiky, afrického pobřeží, italských jezer a nakonec Marseille). Ovšem filmové projekce podle Schwartzové zdaleka nenahradily mechanická panoramata a zároveň nebyly nutně chápány jako záruka většího příklonu k realismu – návštěvníci panoramat podle ní toužili spíše zažívat „verze reality přetvořené v atrakce – ať již jejich senzačnost vycházela z narativního napětí, nebo stimulace těla“.⁴⁵⁾

Gunning v souvislosti s panoramaty mluví o „lačnosti“ moderního diváka po panoramatických výjevech a touze mobilizovat vidění v „turistické pozorování“, aniž by bylo třeba skutečně cestovat – právě tyto aspekty podle něj řadily vizuální cestování mezi hlavní atrakce světových výstav. Také on zmiňuje jednu z verzí *Mareoramaty*,⁴⁶⁾ která vytvářela iluzi plavby po Středozezemním moři z Nice do Konstantinopole (v tomto případě bylo užito pohyblivé malované plátno o kilometrové délce, přičemž pozorovatelské místo na maketě paluby a simulace houpání lodi byly podobné). Podobně pak tzv. *Panorama Transsibiřské dráhy* mapovalo 63 tisíc mil z Moskvy do Pekingy a diváky umísťovalo

43) Mezi diváky/návštěvníky byli tedy jak ti, kteří se už na podobné lodi plavili, tak i ti, jimž skutečnou plavbu ekonomická situace nedovolovala. Demokratičnost atrakce tak skrývala poměrně heterogenní zážitky (podle Schwartzové mohla být pro některé skupiny byla využívána jako propagace skutečné námořní dopravy). Viz V. R. S c h w a r t z, c. d., s. 314–315, pozn. 72.

44) Tamtéž, s. 315.

45) Tamtéž, s. 315. Zdá se sice, že zde jde o posedlost realismem, ale je to realita „zkonstruovaná“ a „přepřaná“.

46) Régnault předvedl podle Schwartzové představení podobné své původní *Mareoramaty* na světové výstavě v roce 1900, tam ovšem usadil své diváky do lanovky, podle Gunninga pak zase na této výstavě bylo prezentované *Mareorama* malované. Buď tedy nešlo o jednu a tutéž atrakci, nebo se některý z teoretiků mýlí.

do replik vagonů („cesta“ trvala 45 minut, atrakce byla složena ze čtyř oddělených vrstev pohyblivých panoramat, které se navíc pohybovaly různou rychlostí, aby se divák co nejvíce přiblížil zdání skutečné cesty vlakem). Podobně měl fungovat i nerealizovaný projekt *Cineoramy*, která měla navozovat iluzi vzletu balónem nad evropskými městy.⁴⁷⁾

Důležitým pokračovatelem panoramat na počátku 20. století byly filmové travelogy – nejznámější pak *Hale's Tours and Scenes of the World*. Projekce scén z blízkých i vzdálených míst zde byly umístěny do odstavených vagonů, iluzi skutečného cestování opět dokreslovala fyzická stimulace diváků (ve vagonu byly simulovány otřesy a zvuky při jízdě). Travelogy skýtal divákovi jakoby převrácený zážitek tradičních hybných atrakcí zábavních parků (jako byly např. horské dráhy atd.), jimž často v prostoru zábavního parku konkurovaly. Pouťové atrakce vymršťují tělo svých účastníků do prostoru, osvobozují je od zemské přitažlivosti a naprosto si je podrobí – filmové „cesty“ naopak tělo nechávají více méně statické (podle typu atrakce) a do prostoru „uvolňují“ a uvrhují samotné vidění. Samy sebe pak vedle tradičních horských drah prezentovaly jako pokročilejší, ale také jednodušší a bezpečnější.⁴⁸⁾

E. Světové výstavy, zábavní parky a nový režim hybnosti a spektakularity

Není náhodou, že rané panoramatické atrakce bývaly zasazené do prostoru světových výstav – ty tvoří v takto naznačené kontinuitě jeden z dalších heterotopických prostorů formujících vizuální zkušenost modernity. Symbolický je pak význam Eiffelovy věže navržené pro Pařížskou světovou výstavu pořádanou roku 1889 – už samotné odhalení její konstrukce se často nahlíží jako moderní gesto, součást nového vizuálního režimu, kdy již technologie a „strojovost“ začíná být chápána jako svébytné představení. Gunning zmiňuje v tomto kontextu krátký film natočený Lumièry pro následující pařížskou výstavu v roce 1900, který zachycuje pohled na město z Eiffelovky (což byl ostatně podle něj typický výjev modernity zachycený a kolující po světě na mnoha pohlednicích a fotografiích), tentokrát ovšem snímáný z výtahu vyjíždějícího na věž. Tento film v sobě podle Gunninga jedinečně koncentruje mobilní vidění městské krajiny, jejíž obraz je navíc rytmicky přetínaný a rámovaný nosníky věže – vyvolává pocit kinestetického prožitku. Tedy ne pouze vizuální ale, byť zprostředkovaně, viscerální zkušenost (přestože tento zážitek předpokládá statického diváka – tedy diváka, který momentálně necestuje výtahem). Jde o zážitek směřující a odkazující za vidění, zprostředkovávající kinestetickou cestu neznámým prostorem.

V prostorách a atrakcích tohoto typu můžeme hledat počátky nové vizuální kultury. Výstavy byly přímo koncipovány tak, aby diváka ohromily a vzbudily v něm údiv nad silou technologie a kapitálu prostřednictvím extrémní stimulace smyslů.⁴⁹⁾ Je možné tvrdit, že

47) T. G u n n i n g, Vienna Avantgarde.

48) L. K i r b y, Male Hysteria, s. 81.

49) Gunning cituje téměř „neverbální“ text pohlednice zaslaný jakousi dívkou své matce a vyjadřující dojmy z návštěvy Americké světové výstavy ve Philadelphii v roce 1873. Text zní: „Dear mother, Oh! Oh! OOOOOOOO.“ Stejně tak se zmiňuje o neurologovi, který radil svým pacientům vyhnout se výstavě, protože by mohli riskovat naprostý mentální i fyzický kolaps. Viz T. G u n n i n g, Vienna Avantgarde.

výstavy zprostředkovávají v koncentrované podobě zkušenost modernity masám lidí – na jedné straně sice „jen“ demonstrují technologický a průmyslový pokrok, na straně druhé ovšem jsou v jejich kontextu stroje i zboží zbaveny své původní výrobní a tržní hodnoty a formuje se okolo nich nová, specifická *vystavovací hodnota* (*display value*). Tedy jde o stroje, které nevyrábějí, ale předvádějí se pro publikum (doslova vyrábějí své diváky), a o zboží, které je vystaveno, ne však ke koupi či dokonce k použití, je zde čistě předkládáno k posouzení pohledem. Tato proměna ze stroje či zboží na exponát nebo atrakci samu o sobě stojí v samých základech konzumní společnosti – utváří význam předvádění, představení a nastoluje otázku funkce údivu a touhy ve vztahu ke zboží. Stojí tedy vlastně u zrodu publika schopného nalézt uspokojení ve vizuální konzumaci světa.⁵⁰⁾ Tento nový režim předvádění pak v sobě spojuje jak „útok na zrak“, ale také útok na spotřebitelské touhy, ať již saturovatelné skutečným nakupováním, nebo jen „flâneurským“ bloumáním v obchodech.

Lauren Rabinovitzová poukazuje na úlohu podobných atrakcí fungujících v prostoru zábavních parků (příčemž lunaparky a světové výstavy sdílejí na přelomu století mnohé podobné rysy a analogické mechanismy fungování). Na příkladu parku Riverview u Chicaga Rabinovitzová ukazuje, jak se celá architektura tohoto prostoru „obracela ke zraku návštěvníka, nabízela mu vizuální nadbytek a předváděla rychlý pohyb svých částí“. Zábavní parky kladly zásadní důraz na zaangažování zraku a vzbuzování touhy. Rabinovitzová cituje Ceceliu Tichiovou, kulturní historičku, jejíž popis městského prostředí na přelomu století dělá ze zábavního parku symbol své doby:

Lidé se najednou nacházeli ve světě „Montera“. [...] pozoruhodném [svou] vizuální přístupností. [...] Přihlížející měli bezprostřední přístup ke konstrukci, k projektovým rozhodnutím inženýrů a architektů. Svět traverz a soukolí otevřený pro pohled, navržený pro svou jasnou viditelnost, zve diváky, aby nahlédli jeho vnitřní chod, jeho jednotlivé součástky. [...] kola se otáčejí, ložiska kloužou [...], píсты pracují, nosníky podpírají. Základními rysy tohoto světa jsou jeho vizualita a jeho kinetika.⁵¹⁾

Nová kulturní autorita městské krajiny „zvala k poznávání – vystavovala pro pohled, lákala rychlostí a pohyblivostí a vábila smysly“,⁵²⁾ ale také nově form(ul)ovala vztah těla a technologie. Industrializace znamenala zavedení technologií, vůči nimž člověk sice figuruje jako tvůrce, ale zároveň je jim v mnoha případech naprosto vydán na pospas; tedy technologií, které přinášejí nebezpečí a způsobují trauma z „bezmocnosti vůči stroji“. Nové zábavní atrakce tak často stavěly na slasti z toho, že je obvyklý vztah mezi tělem a strojem/aparátem převrácen. „Výrobní“ vztah, kdy člověk ovládá, podrobuje si stroj, ale přitom vždy tuší možnost jeho vzpoury, se zde mění na situaci, ve které se člověk dobrovolně zcela vydává na pospas stroji. Atrakce zábavního parku tak nejen oslovují tělo, ale dokonce na něj i útočí, na čas ruší fyzické zákony, které omezují jeho pohyb,

50) T. Gunning, Vienna Avantgarde.

51) Cecelia Tichi, *Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America*. Chapel Hill : University of North Carolina Press 1987, s. 4–5. Citováno in L. Rabinovitz, c. d., s. 76.

52) L. Rabinovitz, c. d., s. 76.

ale také často zmrazí i sociální kódy, které obvykle regulují jeho chování.⁵³⁾ Především pro dělníky, kteří se s mechanizovaným aparátem továrny setkávali při každodenní práci,⁵⁴⁾ představovalo převrácení jejich obvyklého vztahu ke strojům obzvláště „slastné“ vytržení – zároveň totiž vyjadřovalo/inscenovalo i zmírňovalo jejich *obavy* z toho, že je stroje ovládnou, že na ně zaútočí.⁵⁵⁾

Vyrovnaní se s přemírou impulzů a nových hrozeb a nebezpečí (ovšem také se změnou režimů vidění a oslovování) ovšem pro modernistický subjekt nebylo nijak snadné. Jako základní prožitek modernity (ať již při jízdě vlakem, návštěvě zábavního parku, nebo světové výstavy, ale i „obyčejné“ chůzi ulicí) můžeme označit pocit *šoku* či *traumatu*. Tento pocit navozují mnohé výše zmíněné fenomény moderní společnosti, v základní podobě jde o šok z přemíry impulzů v urbánní zkušenosti obecně (a do tohoto paradigmatu se samozřejmě zařazuje i zážitek diváka ve střetu s filmem).⁵⁶⁾ Šokovou hypotézu specifikuje Kirbyová na případu kodifikování paradigmatu „traumatické neurózy“ oběti železničního neštěstí (přičemž jde o poruchu vyvolanou již samotnou přítomností nebezpečí) a dále vztahuje typ hysterického, traumatizovaného cestujícího k traumatizovanému, jistým způsobem vlastně hysterickému divákovi.⁵⁷⁾

Kirbyová upomíná, že v prožitku cestujícího na železnici se šok z extrémního pohybu a děs z možnosti katastrofy mísí se vzrušením a požitkem z rychlosti. Takto rozporné pocity vyvolávají nutkání zážitek opakovat, protože opakování pomáhá zvládat trauma, které s sebou nese. Snaha „zpracovat“ vědomí rizik se objevuje v mnohých projevech – např. ve velmi populárních inscenovaných kolizích vlaků (od roku 1890), v oblibě fotografií z míst železničních katastrof nebo v mnohých zábavních atrakcích.⁵⁸⁾ Například dráha *Leap Frog Railway* na Coney Islandu (zmiňovaná Gunningem) předváděla dva elektrické vagonky jedoucí rychle proti sobě, aby se na poslední chvíli jedna z drah zvedla a jeden vagon „přeskočil“ přes druhý.⁵⁹⁾ Jan Christopher Horak pak upozorňuje na oblibu tzv. „kolizních filmů“ na začátku století, které zachycovaly představy o nebezpečí ve spojení s vlaky, drožkami, auty (srážky mezi sebou i s chodci).⁶⁰⁾

53) Tamtéž, s. 77. Viz např. vystavování ženských těl „nemístným“ pohledům na některých horských dráhách, klouzačkách i jiných atrakcích, tedy příznačná optika „nahlížení pod sukně“, často využívaná i v raném filmu.

54) Ať již to byla práce např. na moderních šicích strojích, montážní lince nebo v nákladištích, jak to zmiňuje Rabinovitzová, s. 77. Zajímavá je genderová univerzálnost zážitku šoku, viz dále L. Kirby, c. d., s. 122–131.

55) L. Rabinovitz, c. d., s. 77.

56) L. Kirby, c. d., s. 115.

57) Tamtéž, s. 116.

58) Tamtéž, s. 118–121.

59) T. Gunning, *Estetika úžasu*, s. 156–157.

60) Jan Christopher Horak, *Autos, Züge and Städte: Modernisierung, das frühe Kino und die Avantgarde* (http://www.i0.or.at/~sixpack/veranstaltung/festivals/earlycinema/symposion/symposion_horak.html). Horak cituje např. filmy: *THE EFFECTS OF A TROLLEY CAR COLLISION* (Sigmund Lubin, 1903), *RAILWAY SMASH-UP* (Edison, 1904), *HOW TO STOP A MOTORCAR* (William Paul, 1902), *AN EXTRAORDINARY CAB ACCIDENT* (Paul, 1903), *HOW IT FEELS TO BE RUN OVER* (Cecil Hepworth, 1900), stejně jako Mélièsův snímek *LE RAID PARIS – MONTE CARLO EN DEUX HEURES* (1905), kde se počet přejetých rapidně zvyšuje, a Lumièrův *L'ACCIDENT D'UN AUTOMOBILE* (1903).

Takováto přemíra „imaginace katastrofy“ v modernistické krajině odkazovala k vizi techniky, která se vymknula kontrole. Zpětné zpracování této obavy v modus „zábavy pod kontrolou“ umožňovalo šok postupně zpracovávat, převážet v očekávané překvapení – „v naprogramovaný blok masové konzumace, princip moderní percepce.“⁶¹⁾ Také zábavní atrakce tak sloužily jako jedny z mechanismů, které pomáhají „obyvateli“ modernity vyrovnat se s novými pocity ohrožení, jsou to nástroje umožňující naučit se zvládat šok, tedy vytvořit si psychický štít. Strach se tu kombinuje se slastnými pocity a komickou úlevou – návštěvníci mohou získávat uspokojení z atrakce, která se tvářila nebezpečně, protože zároveň věří v její bezpečnost.⁶²⁾ Nutkání k opakování zážitku je pak výsledkem této ambivalence slasti a strachu, ale také snahy o posilování obraného štítu, zakoušení „programovatelnosti“ nebezpečí.

Do tohoto režimu, tedy logiky fungování atrakcí patří i šoky způsobené divákům raného filmu, tedy hypotéza o nepřipraveném divákovi. Například Gunning se ve svých textech opakovaně snaží narušit mýtus o jednoduše „naivním“ divákovi prvních filmových představení (který podle některých historiků reagoval na filmy s úděsem, fyzicky, třeba v případě tradované přehnané reakce na PŘÍJEZD VLAKU) a naproti tomu mluví o divákovi připraveném, „naladěném“ na agresivitu, šokovost nové atrakce – o publiku, jehož přístup „byl pravým opakem primitivní reakce: bylo to setkání s modernitou“.⁶³⁾ Takový divák chodil do kina jako na horskou dráhu, navštěvoval márnici jako denní obrazové zpravodajství a vyhledával stále agresivnější atrakce, které by ukojily jeho touhu po „curiositas – žádostech očí“.⁶⁴⁾

Situaci moderního subjektu pak nová filmová historie analyzuje jednak v kontextu zmnožení stimulů a impulzů, tedy zážitků fragmentace, šoku a rozptýlení; obecněji se pak mluví o představě radikálně nového typu percepce ve stavu *rozptýlenosti*, definované v protikladu k řízené kontemplaci, soustředěnosti na vnímání jedinečného uměleckého („auratického“) díla.⁶⁵⁾ Percepční krize, vyvolaná nutností vytvořit si adaptační vzorce pro nové technologické vztahy, společenské konfigurace a ekonomické imperativy, ovšem na druhé straně volá po novém „režimu pozornosti“. Nepozornost, roztržitost či rozptýlenost se stává v novém tvaru města nebezpečnou, nicméně na druhé straně je jedinec vystavován tlaku „distrakce“ (nové produkty, zvyšování míry informovanosti). Pozornost je tak chápána jako důsledek disciplíny, jako obrana proti přemíře impulzů

61) L. Kirby, c. d., s. 121.

62) Podobně Gunning zmiňuje význam pohodlného čalounění ve vlacích, které mělo do jisté míry vyvážit pocit nebezpečí, kterému se cestující vydává napospas, doslova jej „opolštářovat“ (*cushion*). Ostatně i funkcí buržoazního interiéru je vytvořit ochrannou oázu v chaosu města. Viz T. Gunning, Vienna Avantgarde.

63) T. Gunning, Estetika úžasu, s. 164.

64) Guilian Bruno, Spectatorial Embodiments: Anatomies of the Visible and the Female Bodyscape. *Camera Obscura* 28, 1992, s. 238.

65) Německý výraz pro rozptýlenost, *Zerstreuung*, je tradičně převáděný do angličtiny jako *distraction* (ve smyslu rozptýlení, roztěkanost, rozrušení), méně častěji pak jako *diversion* (s větším důrazem na ambivalenci rozptýlení-zábava/kratochvíle). Viz např. Sabine Hake, Girls and Crisis – The Other Side of Diversion. *New German Critique* 40, 1987, s. 147. Hakeová vymezuje jako kontrastní termíny k *Zerstreuung* pojmy *concentration*, *composure*, *knowledge*. Crary zase v *Suspensions of Perception* zkoumá tradiční opozitum k anglickému *distraction*, tedy pojem *attention*.

a možnost vytvořit si percepční zónu *necitlivosti* (*zone of anesthesia*). Jak upozorňuje Crary, moderní pocit roztěkanosti je nutné posuzovat obecně nejen ve vztahu k rychlosti a nové vizualitě, ale především je nutné jej vztáhnout k novým formám společenské disciplíny, tedy k normám a praxím vyvolávání pozornosti.⁶⁶⁾ Desintegrace vnímání je přitom vnímána jako patologická (odtud schizofrenie jako emblematické onemocnění), režim pozornosti a rozptýlenosti pak přímo odkazuje k modulaci disciplíny, kontroly a společenského ovládání těl. Přemíra viděného/ukazovaného v modernitě nezabraňuje tomu, aby pomocí nových „strojů na vidění“ nepokračovaly snahy vidět ještě více, přesáhnout za obvyklé možnosti lidského oka. Velmi často se tato tendence k extenzi zraku, ke snaze nazřít, a tak poznat a rozanalyzovat více, spojovala se zkoumáním těla a jeho funkčnosti.⁶⁷⁾

Mgr. Petra Hanáková (1974)

Přednáší na katedře filmových studií FF UK. Zabývá se poststrukturalistickými teoriemi filmu a vztahy mezi filmem a modernitou.

(Adresa: phanakova@volny.cz)

Citované filmy:

L'accident d'un automobile (Louis Lumière, 1903), *The Effects of a Trolley Car Collision* (Sigmund Lubin, 1903), *An Extraordinary Cab Accident* (Robert William Paul, 1903), *How It Feels to Be Run Over* (Cecil Hepworth, 1900), *How to Stop a Motorcar* (William Paul, 1902), *Nevěsta jde spát* (La Mariée se couche, 1902), *Příjezd vlaku* (L'arrivée d'un train en gare; bratři Lumièreové, 1895), *Le raid Paris – Monte Carlo en deux heures* (Georges Méliès, 1905), *Railway Smash-Up* (Thomas Edison, 1904).

66) Viz J. C r a r y, *Suspensions of Perception*.

67) O tom již dále můj článek Fantazmatizace těla v protofilmu. *Cinepur* 2004, č. 34, s. 22–25.

S U M M A R Y

“GEARS GO ROUND, BEARINGS ROLL, PISTONS PUSH”

Kinetics and Visuality of Modernity as the Attendants of Early Cinema

Petra Hanáková

This text introduces main correspondences between early cinema and the fundamental traits of the urban environment of modernity, especially in relation to its newly established and flaunted visuality and kinetics. Starting with what is analyzed as the compression of space-time continuum of the modern world, this essay traces the transformation of the observer positions in this newly constructed world, and basically deals with the new medium of film as a borderline phenomenon standing between the highbrow culture of modernist art and the more quotidian mass culture, putatively tending to exhibit the medium's grounding in the realist tradition of perspectival illusion.

Considering modernity as the time of global transformation in relation to the categories of time and space, mainly pertaining to the modernist subject's settling in this newly restructured milieu, we can find new regimes of visual and visceral stimulation offered for the inhabitant of modernity. Being instructed by the newly formed emblematic heterotopias how to relate to the new visual regime, the modern subject longs for even more intense incentives that will help him or her adapt to the new world.

Primarily the apparatuses of moving panoramas, the new thrills of the roller coasters in amusement parks, but also the overwhelming industrial displays of international exhibitions help to tune the onlooker to the hyper-stimulation of modernity, and turn him or her into an observer of the world that uses these new modes of amusement to form a stimulus shield for countering the challenge of visually and kinetically demanding world. In this respect, the early spectator comes to cinema well prepared, adjusted to the shocks of modernity and ready to read cinema as the index of modern times.

Translated by Petra Hanáková

Rozhovor

KDYŽ BYLA
KLASICKÁ TELEVIZE
NOVÁ

Rozhovor s Williamem Boddym

Tomáš Dvořák

William Boddy (1953), americký historik médií a filmu, působí jako profesor na katedře Communication Studies na Baruch College (New York) a v programu filmových studií v Graduate Center na City University of New York. Je autorem monografie o „zlaté éře“ amerického televizního průmyslu *Fifties Television: The Industry and Its Critics* (University of Illinois Press, 1990). Boddy zde analyzuje jednak ekonomické procesy, obchodní strategie a státní regulace, jež vedly k dominanci několika monopolistických televizních sítí, jednak popisuje změny v programové skladbě, spočívající mj. v přechodu od živých přenosů k masivnímu využívání hollywoodské filmové produkce. Jeho poslední knihu *New Media and Popular Imagination: Launching Radio, Television, and Digital Media in the United States* (Oxford University Press, 2004) lze charakterizovat jako kulturní historii raných vývojových fází klíčových elektronických médií 20. století, analyzující propagační diskursy a veřejné reakce (popular imagination) doprovázející zavádění rozhlasu, televize a digitálních médií.

* * *

Vaše první monografie, věnovaná vývoji televizního průmyslu ve Spojených státech padesátých let (Fifties Television: The Industry and Its Critics) započala jako disertační práce na katedře Cinema Studies Newyorské univerzity. S jakými největšími obtížemi se setká vyskolený filmový odborník při výzkumu televizního média? Navazovala vaše práce na zavedenou tradici výzkumu televize, nebo byla v některých ohledech spíše experimentální?

Sepsat disertaci z oblasti dějin televize mne napadlo až po dokončení běžných kursů z dějin a teorie filmu – věnoval jsem se především filmové teorii, avantgardě a ranému sovětskému filmu. Díky studiu na NYU (a částečně prostřednictvím rozsáhlé sbírky a přednášek Williama K. Eversona) jsem také objevil bohatý svět hollywoodského filmu. Rozhodnutí pustit se do široce pojaté historické analýzy raného televizního průmyslu bylo do jisté míry motivováno potřebou odmítnout tehdy typickou formu doktorských disertací na NYU, spočívající v podrobné textové analýze kanonického filmového textu či kariéry nějaké filmové osobnosti. V této souvislosti se mi představa otevřeného výzkumu rané televize jevila osvobozující, neboť přinášela možnost probádání téměř neznámého

teritoria – alespoň z pohledu filmové vědy. V té samé době mi rozvíjející se výzkumy z oblasti raného filmu (Tom Gunning a Charles Musser byli v té době mými kolegy na NYU) nabízely modely pro hledání souvislostí mezi formami textů a dějinami mediálního průmyslu. Práce na disertaci o dějinách televize v rámci „cinema studies“ v té době zahrnovala mnoho improvizace, neboť mému psaní se nabízelo jen velmi málo předobrazů, nehledě na to, že i komise posuzující moji práci postrádala odborníky, kteří by měli zkušenosti s výzkumem v této oblasti. Nicméně tuto dvojí perspektivu – filmové vědy a dějin médií – jsem vždy považoval za obzvláště přínosnou; poskytuje mi ty nejdůležitější výzkumné nástroje, spolupracovníky i konferenční publika. Při práci na své první knize jsem si jasně uvědomoval, že vycházím z řady odlišných oborů (ekonomie médií, politologie, filmových studií) a zaráželo mne, že odborníci v těchto disciplínách pracují na svých problémech ve vzájemné izolaci.

Mohl byste krátce přiblížit svou interpretaci tzv. „zlatého věku“ americké televize? Primárně jste se ve své práci zaměřoval na ekonomický a regulační rámec televizního průmyslu: jaké byly vaše hlavní zdroje při jeho zkoumání?

Jak už poznamenala řada kritiků, kniha zaujímá k představě „zlatého věku“ spíše ambivalentní postoj. Na normativní rovině bych řekl, že třeba práce některých autorů „zlatého věku“, kupříkladu Roda Serlinga z šedesátých let jsou mnohem zajímavější než jeho práce z období živých televizních her, třebaže on sám považoval šedesátá léta za období mnohem větších kompromisů. Zároveň však cítím velké sympatie s nářky televizních autorů a kritiků konce padesátých let nad omezováním televizních formátů a svobody projevu v souvislosti se zánikem živých televizních her. Primárně se však moje kniha snažila analyzovat spor o vzestup a pád „zlatého věku“ televize a ukázat, jak byly diskuse týkající se estetických a ontologických otázek (např. živé televizní hry versus předtočené televizní programy) úzce svázány s mnohem širšími spory průmyslu týkajícími se nadvlády monopolů a federálních regulací. Výzkum těchto dlouhodobých ekonomických sporů zahrnoval analýzu veřejného i obchodního tisku této doby, sekundární sociálněvědné literatury zabývající se regulací médií a jejich ekonomikou, stejně jako rozsáhlých záznamů legislativních a regulačních výsledků a zpráv z padesátých let. Taková práce vyžaduje značnou míru poučené skepse, neboť řada z těchto záznamů, ať už tehdejších, či dnešních, je tendenční a přinejmenším neúplná. Tento rozsáhlý archivní výzkum rané televize byl vskutku vzrušující a podařilo se mi získat přístup k nepublikovaným materiálům v řadě knihovních i korporátních sbírek hlavně v New Yorku, ale i ve Washingtonu, Madisonu, Wisconsinu a Los Angeles. Prospěšné byly také návštěvy relativně nového Muzea televize a rozhlasu (Museum of Television and Radio, původně Museum of Broadcasting) v New Yorku.

Jak obtížné bylo získat přístup do soukromých sbírek?

Coby akademický badatel navštěvující archivy určené k vnitřním potřebám korporací jsem byl považován tak trochu za anomálii, podobný výzkum nebyl právě běžný. Přestože jsem měl zpočátku občas problém se získáním přístupu k různým materiálům,

po několika dnech či spíše týdnech strávených v těchto institucích jsem byl stále méně kontrolován a mohl jsem dost volně archiv prozkoumávat. Mám takový pocit, že dnes by byl podobný výzkum nejspíš o mnoho komplikovanější a korporace uzavřenější, přestože ve speciálních sbírkách a archivech zbývá stále mnoho ještě nedotčených historických pramenů.

Podtitul vaší první knihy zní „Průmysl a jeho kritici“. Naznačujete v ní, že – alespoň v padesátých letech – nešlo o dvě jasné rozrůzněné pozice, hranice mezi nimi byla značně volná a průchozí. Jaký byl ve Spojených státech padesátých let vztah mezi televizním průmyslem a „kulturní elitou“ a jak se od té doby vyvíjel?

Jedním z nejnápadnějších rysů televizního prostřední v polovině padesátých let byly příležitostné aliance mezi mocnými televizními sítěmi a novináři zabývajícími se televizní kritikou na východním pobřeží, kteří se v této době také těšili mnohem význačnějšímu postavení a vlivu na televizní průmysl než kdykoli poté. Při příležitosti mnoha klíčových sporů této doby – živé versus předtočené programy, New York versus Hollywood coby produkční centra, úzkoprsost sponzorů versus svoboda projevu – se televizní stanice dovolávaly slov prominentních kritiků ve snaze odvrátit legislativní a regulační omezení vzrůstající moci televizních společností. Mnohá využití kritického diskursu byla ve skutečnosti jejich zneužitím a na konci padesátých let měli být kritici a reformátoři médií vůči spojenectví s televizními společnostmi mnohem skeptičtější. V posledních letech této dekády došlo v oblasti vysílání k řadě skandálů – úplatky za skrytou reklamu v rozhlase, uplácení a špatné hospodaření ve Federální komisi pro komunikační média (Federal Communications Commission), podvody v nejpopulárnějších televizních vědomostních soutěžích – a také k zániku živých televizních her a newyorské programové produkce a nárůstu komerční cenzury. Všechny tyto aspekty přispěly k rozhodnému odmítnutí média kulturní elitou, jež lze zkratkovitě vyjádřit slovy z nástupní řeči nového předsedy FCC Newtona Minowa z roku 1961, označující americké televizní programy za „nekonečnou pustinu“. Tento mnohdy zveličený pocit zrady, rozšířený mezi televizními kritiky, ovlivnil jejich práci na dlouhá desetiletí a stále ještě dodává mnohým populárním i akademickým komentářům jistý podtón.

Zatímco v ohnisku zájmu vaší první práce stála politická ekonomie televizního průmyslu, nedávnější texty věnované problému zavádění různých „nových“ médií (některé z nich jsou sebrané v knize New Media and Popular Imagination) analyzují hlavně diskursy tvarující recepti těchto médií. Mohl byste naznačit motivaci tohoto posunu – nejen ve zkoumání samotného média televize, ale i za jeho hranice, ke komparaci jeho vývoje s dalšími? Ukazují tato srovnání na nějaké společné, „typické“ rysy nebo je spíše situace každého média v tomto ohledu specifická?

Případ televize představuje v dějinách elektronických médií 20. století jistou anomálii: na rozdíl od rozhlasu či internetu, jež představovaly mnohem výraznější technologickou novinku a přinášely nejistotu ohledně základních ekonomických modelů, byla televize opakovaně příslibována, jakoby stále „za rohem“ přinejmenším dvě desetiletí před jejím

úspěšným komerčním zavedením po druhé světové válce. Američané byli nejen obeznámeni s představou bezdrátového přenosu obrazu díky literatuře, filmům, populárním prezentacím a světovým výstavám, ale rozhlasové a elektronické průmyslové společnosti měly jasnou představu o tom, jak má televize fungovat na základě modelu komerčního rozhlasového vysílání. Proto měly klíčové spory týkající se mladého televizního průmyslu mnohem méně do činění se základními otázkami typu kde a jak má být nový televizní přístroj umístěn či jak mají být finančně zajištěny programy, než s otázkami typu jak mají být řízena rozhodnutí o programech a kdo bude kontrolovat předpokládané zisky v rámci televizního průmyslu. Zatímco veřejné a regulační diskuse o televizi padesátých let byly často zaobaleny do problémů ontologické podstaty média či estetických preferencí, uvnitř průmyslu byly pouhou záminkou či zástěrkou komerčního soupeření o zisky a kontrolu nad novým médiem. V případě rozhlasu i digitálních médií hrála roli mnohem větší nejistota ohledně adekvátnosti stávajících ekonomických modelů a obavy a spekulace o způsobech, jak budou tato nová média konzumenty přijata. Proto zde hrály mnohem větší roli různé soupeřící představy o chování publika a jeho případné rezistenci.

Vedle zmiňovaných výzkumů rané kinematografie a jeho předchůdců pro mne byly od počátku důležité práce Carolyn Marvinové (*When Old Technologies Were New*), Daniela Czitroma (*Media and the American Mind*), ale třeba i *Inventing American Broadcasting*, od Susan Douglasové, neboť osvětlovaly historický a kulturní kontext raného vysílání pro mne do té doby neznámým způsobem.¹⁾ Velký vliv na mne měla základní teze Carolyn Marvinové, podle níž jsou média proměnlivými ideologickými a kulturními konstrukty spíše než ustálenými technologickými prostředky, a stejně tak i důraz britských kulturních studií na rozmanité formy užití specifických mediálních technologií, zejména práce Davida Morleyho. Zvláštní význam pro mne měly Brechtovy stručné sugestivní texty o rozhlasu a Benjaminova proslulá esej o uměleckém díle ve věku technické reprodukovatelnosti.

Je možná poněkud zahanbující, že se moje první publikovaná esej („The Rhetoric and the Economic Roots of the American Broadcasting Industry“²⁾) věnuje rozboru téhož historického materiálu, k jakému se o mnoho let později vrací i kniha o nových médiích a populární imaginaci. Všímám si v ní tří okamžiků technologické inovace – rozhlasu, televize a digitálních médií – a snažím se zjistit, jak témata jako je gender, rodinný život a národní identita utvářely způsoby, jimiž byla nová elektronická média propagována, jimiž o nich publikum diskutovalo či se jim bránilo. Základním motivem méj práce byla snaha odmítnout předpoklad o bezprecedentní novosti digitálních médií osmdesátých a devadesátých let 20. století, rozšířený mezi odborníky i veřejností. Zdálo se mi podstatné poukázat na souvislosti mezi starými a novými médii, a to nejen v případě institucionálních činitelů a ekonomických praktik, nýbrž i na příkladě věčných obav vyvolávaných

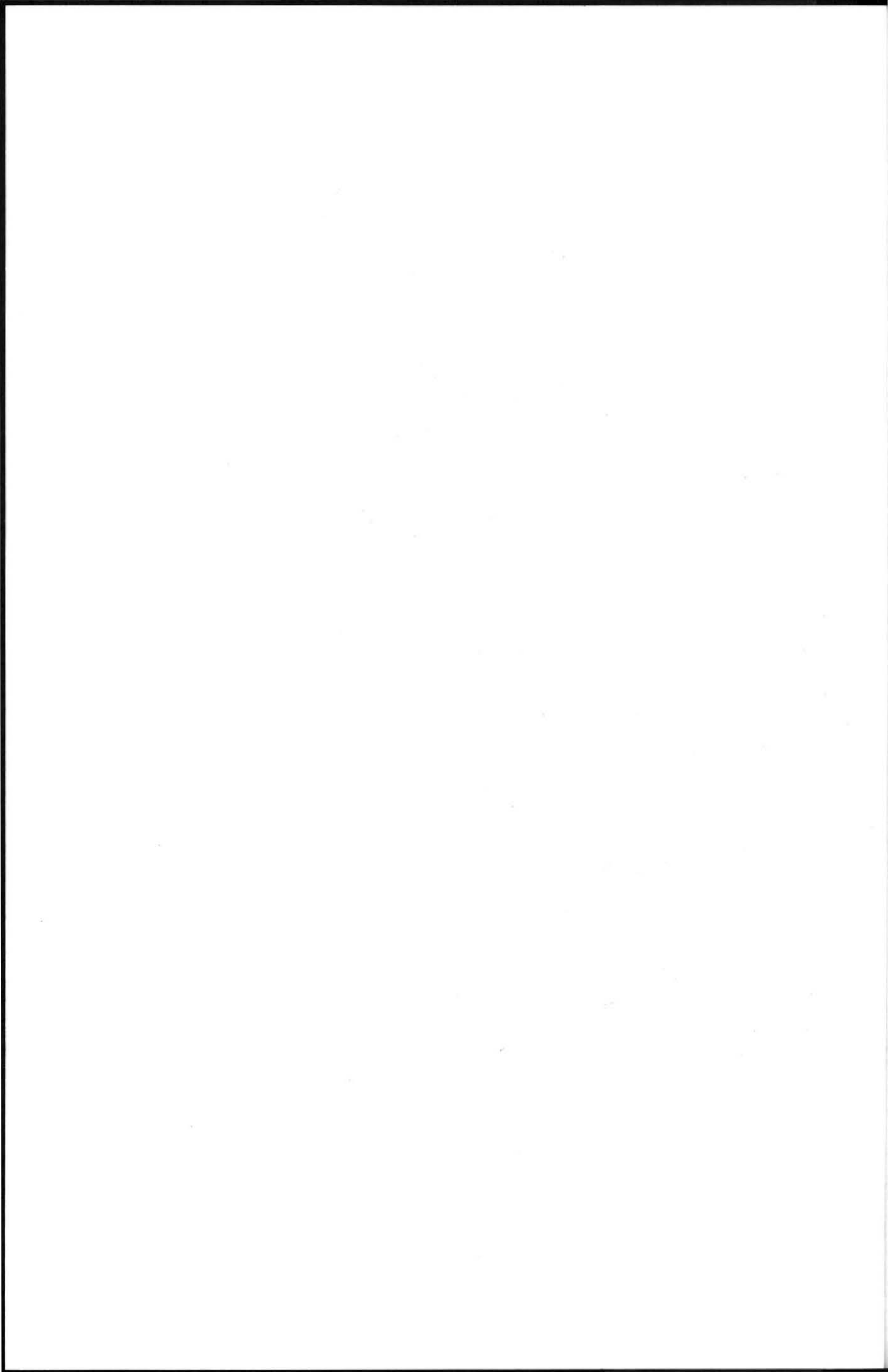
1) Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New: Thinking about Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. New York : Oxford University Press 1988; Daniel J. Czitrom, *Media and the American Mind: from Morse to McLuhan*. Chapel Hill : University of North Carolina Press 1982; Susan J. Douglas, *Inventing American Broadcasting, 1899–1922*. Baltimore : Johns Hopkins University Press 1987.

2) *Cinetracts* 1979, č. 6 (jaro), s. 37–54.

našimi médii a týkající se genderu, domácnosti a národní identity. Zkoumání prvních let těchto tří elektronických médií 20. století neznamená vytvářet nějaký biologický či teleologický rámec pro jejich případné estetické formy, ekonomické modely či postoje publik. Přesto popis prvních zkušeností Američanů s rozhlasem, televizí a digitálních médií (a jejich imaginativních předobrazů) jasně ukazuje na prvky improvizace, strachu a řadu kontroverzí, jež se velmi rychle vytratily spolu se zdomácněním těchto technologií v každodenním životě. Mým cílem bylo mj. zproblematizovat naše nereflektované představy o tom, co nová média jsou a jaká místa zaujímají v našich osobních i společenských životech.

Zproblematizovat je primárně prostřednictvím detailních rozborů konkrétních historických případů...

Řekl bych, že porozumění dějinám médií nám může pomoci pěstovat zdravou skepsi vůči řadě rozmanitých tendenčních tvrzení od samozvaných architektů naší digitální budoucnosti. Odhalování ztracených dějin utopických nadějí a nadšení vyvolaných dřívějšími technologickými inovacemi a pochopení jejich zřejmých neúspěchů je například nutnou součástí analýzy našich dnešních technologických projektů. Snažím se zdůrazňovat význam různých představ a koncepcí při formování osudů médií, včetně způsobů, jimiž jsou mediální formy a potěšení publika zasazeny do diskursů reklamy, veřejné politiky či populárních fikčních žánrů. Tyto představy a koncepce jsou historicky specifické a odrážejí různé ekonomické a národní kontexty, takže zobecnění týkající se významu a dopadu nějakého média napříč časem a národními kulturami se ukazují být obvykle velmi banální a neproduktivní. Zřejmá proměnlivost a nestabilita dnešních globálních mediálních institucí, technologií, programových forem a postojů a praktik rozmanitých publik nabádá k podrobnému rozboru prostřednictvím konkrétních případových studií a k obezřetnosti vůči ukvapeným extrapolacím budoucnosti našich médií.



Edice a materiály

BEZ NÁZVU

(První televizní hraná scénka z roku 1949)

Scéna: Ateliér u fotografa z let 1860. V pozadí prospekt zimní krajiny, před ním trochu šikmo lavička z březových polen. Vpředu vpravo staromódní fotoaparát.

1. PD

Hlasatel sedí v křesle

drží v ruce hrací strojek
a spustí jej

zvolna clonit

Hlasatel:

A teď se na chvíli přeneseme do let šedesátých minulého století malou scénkou, kterou připravil Jindřich Brichta. Trochu dobové hudby (hrací strojek začne hrát) – a idyla našich pradědečků a prababiček může začít.

2. **zvolna odclonit**

Celek

Malovaný prospekt
s lavičkou

(hrací strojek zní dál)

Fotograf:

si začne mimo obraz
pohvizdovat melodii strojku.

Fotograf vejde zleva do obrazu. Kamera jej sleduje až se do záběru dostane vpravo stojící fotoaparát.

3. Detail

Fotograf dojde k němu a oprašuje jej.

Fotograf dýchne na
objektiv a šátkem jej leští.
Fotograf se ohlédne vlevo

(krámský zvonek)

a nasadí líbeznou tvář.

4. PC

Pán stojí vlevo

Pán jde blíž ke středu.
Fotograf taky.

5. Detail

Pán a fotograf

Kamera zabírá jen
fotografa, který se
přelíbezně zatváří.

Fotograf:

Uctívá poklona. Ponížený
služebník. Čím mohu sloužit,
vašnosti?

Pán:

Chtěl bych se dát ... tento ...
fotografovat.

Fotograf:

K službám, vašnosti,
k službičkám.

Uděláme báječnou
podoběnčíčku, něco opravdu
aparatního. Ráčíte poroučet
vizitky za zlatý padesát půl
tuctu, kabinetky za tři zlaté
nebo salonky za pět?

Pán:

Hm... no... víte, chci to pro
Julinku jako překvapení
k svátku. Do našeho
rodinného alba.

Fotograf:

Ovšem, ovšem, do albíčka se
zlatou ořízkou, že ano.

Pán:

Máme krásné sametové se
zlatou ořízkou a s hracím
strojkem.

Fotograf:

Báječné, skvělé! Do takového
alba může přijít jenom něco
prima primissima. Kabinetka
to bude. Primissima
kabinetka. Ovšemže ano.

Pán (mimo obraz):

Dobrá.

ILUMINACE

Bez názvu. První televizní hraná scénka z roku 1949

*První televizní hraná scéna 19. března 1949 v/230
v Československu na vřtaní v Praze III.*

Scéna: Atelier u fotografa z let 1860.
V pozadí prospekt zimní krajiny,
před ním trochu šikmá lavička z
březových poken. Vpredu vpravo
staromódní fotoaparát.

Fotograf: *František Vřzovský*
člen činohry Národního div.

1. P.D.

Hlasatel sedí v křesle

drží v ruce hrací strojek
a spustí jej

zvolna clonit

Hlasatel:

A teď se na chvíli přene-
sme do let šedesátých mi-
nulého století malou scén-
kou, kterou připravil *Ing.*

Indrův, Brychtar

trochu dobové hudby -
(hrací strojek začne hrát)
- a když násich předěček
a probíček může začít.

2. zvolna odclonit Celok

Malovaný prospekt
s Lavíčkou

(hrací strojek zní dál)

Fotograf:

Si začne mimo obraz pohviz-
dovat melodii strojku.

Fotograf vejde zleva
do obrazu. Kamera jej
sleduje až se do zá-
běru dostane vpravo
stojící fotoaparát.
Fotograf k němu dojde
a opřesuje jej.

3. Detail

Fotograf dýchne na
objektiv a sátekem jej
lští.

Fotograf se ohlédne
vlevo a nasadí líbeznou
tvář.

Pán: Čině záměť
člen činohry Národního div.
/krásmký zvonek/

Fotograf:

Uctívá poklona. Ponižený
služebník. Čím mohu slou-
žit, vašnosti?

4. P.C.

Pán stojí vlevo

Pán:

Chťel bych se dát-tento-
fotografovat.

Fotograf:

K službám, vašnosti, k
službičkám.

Pán jde blíž ke
strojku.
Fotograf taky.

Josef Frouk
tel. kameraman
Milan Fuchs

Reprodukce první strany scénáře

ILUMINACE

Bez názvu. První televizní hraná scénka z roku 1949

		Fotograf: Tak prosím, vašnosti, raďte se laskavě obtěžovat.
6. PC	Fotograf uchopí pána jemně za rukáv a vede ho k lavičce. Pán si sedne. Pán otáčí hlavu doprava, až se dívá přímo do objektivu 1. kamery.	Prosím, vašnosti, sem raďte. Raďte se, prosím, posadit. To bude báječné. Ručičku takhle, prosím. Hlavičku trochu doprava. Táááák.
7. Detail	Pán tupě zírá Pán se tváří svěřepě Pán strne	Fotograf (mimo obraz): Báječný profil i enface. Trochu dozadu – výborně – usměváček, prosím, ááááno – jen hodně přívětivounce. Hlavinku ještě kapánek – nononono – jen pohodlnoučce, prosím. Tak, tak, to je ono. Báječně!! To je ono. Teď prosím chvilinku klidu a hned to bude. Čendo, připrav plotnu. Přívětivě, prosím – a vydržet! No, to je báječné, vašnosti. Jako živé, jako živé. Kdybyste to jen viděl. Jako živé.
	8. PC Pán sedí strnule na lavičce. Fotograf stojí vlevo vedle aparátu. Vleze pod černý hadr	Fotograf (mimo obraz): To máme dnes krásné počasíčko, že ano, vašnosti. Jaro už se hlásí, není-liž pravda. Aleale, strpeníčko, vašnosti. Nehýbat se. Už to bude. Tak klid, prosím, chvilinku klid. 20 – 21 – 22...
9. Detail	Pánova strnulá tvář	
Prolne se	Prolne se	

ILUMINACE

Bez názvu. První televizní hraná scénka z roku 1949

10. PC

Pán sedí na lavičce.

Fotograf pod hadrem počítá.

...23 – 24 – 25 –

Do obrazu vstoupí slečna. Zprava mezi fotoaparát a pána.

11. Detail

Slečna se trochu usměje

Trochu bezradně se rozhlédne.

Slečna:

Prosím vás, pánové – copak to tropíte?

Fotograf (mimo obraz):

No – přece – no, fotografujeme!

Slečna:

Ach tak. To se ale dělá přece takhle.

Slečna pozvedne k oku malý fotoaparát, téměř proti kameře a stiskne spoušť. Kamera přejede na detail **fotografa**, který se nesmírně tupě a nešťastně tváří. Ohlédne se na slečnu a kamera opět přejede na ni.

Slečna:

Není to vaše zařízení tak trochu – staromódní?

12. PC

Slečna stojí s fotografem před před aparátem.

Fotograf se trochu nechápavě dívá.

Panorama vlevo, až zabere pána dosud strnule sedícího na lavičce.

Klidný záběr celé scény.

Fotograf (mimo obraz):

Staromódní???

zvolna clonit

prolne se

13. PD

Hlasatel

Hlasatel (mimo obraz):
Samozřejmě. Vždyť je
vypůjčeno z technického
muzea na Letné.

14. PC

Televizní kamera

Hlasatel (v obraze):

Tam můžete vidět sta a sta
přístrojů fotografických i
kinematografických a mnoho
jiných zajímavých věcí od
dob Daguerrových až po
dnešní časy. Uvidíte tam, jak
ze středověkých pokusů,
z atrakcí různých šarlatánů
vyrostla dnešní moderní
fotografie, kinematografie a
televize. Ostatně, podívejte se

Kamera se obrací objektivem
kupředu.

Hlasatel (mimo obraz):

– a tohle je ten nejnovější
zázrak, kterým přenášíme
ožívající obrázky.
Televizní kamera.

Kamera se blíží kupředu až na
PD.

A tento přístroj je tím
krásnější, že vznikl z úsilí
českých mozků a českých
rukou.

zaclonit

Ediční poznámka

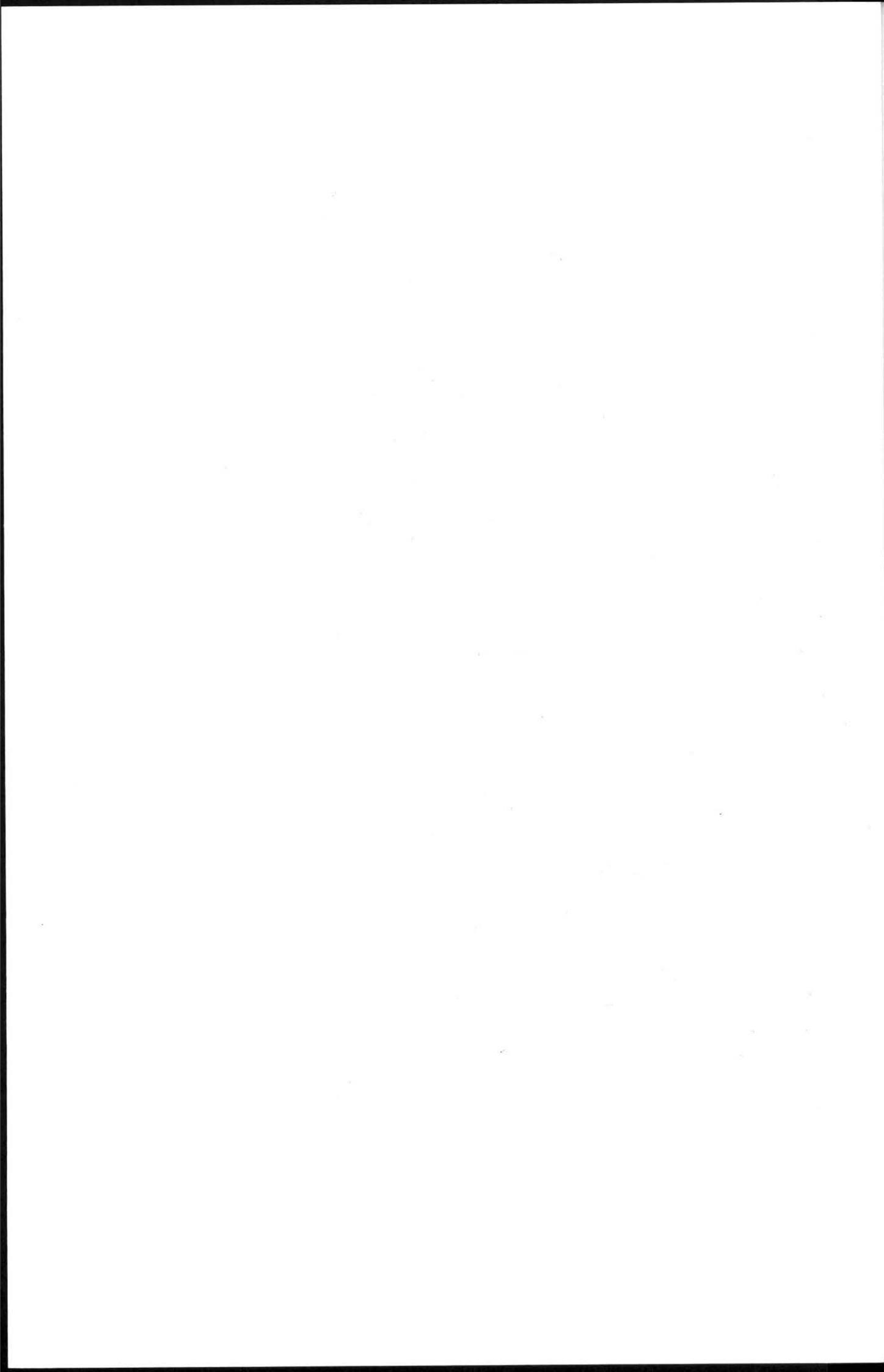
Scénář vůbec první české televizní hrané scény vznikl v souvislosti s činností televizního studia zřízeného u příležitosti jarních veletrhů na Novém výstavišti Pražských vzorkových veletrhů v Holešovicích. Studio propojené s petřínským vysílačem představovalo jeden z řady dílčích experimentů, jež předcházely zavedení pravidelného televizního vysílání v Československu. Po stránce technické zde spojily své síly Tesla Pardubice, Československý rozhlas a Vojenský technický ústav. Po stránce autorské stojí u zrodu tohoto dílka jako původce námětu Jindřich Brichta, kameraman, historik filmové techniky, ale v kontextu této edice především organizátor kinematografických sbírek Národního technického muzea. Kdo námětu vtiskl podobu technického scénáře a scénku režíroval, se nám zjistit zatím nepodařilo. O hereckém obsazení nicméně víme díky autogramům na první straně strojopisného scénáře – roli fotografa ztvárnil František Filipovský, tehdy již člen Národního divadla, v roli pána se představil člen Městských divadel pražských Erik Zámečník, slečnu s aparátem si zahrála Jiřina Krejčová a hlasatele zřejmě V. Kopecký. Scénka byla živě odvysílána 19. března 1949. Počet diváků, kteří se mohli touto scénkou potěšit, asi příliš nepřevyšoval počet herců a členů televizního štábu a studia – aparátů schopných přijímat televizní signál, nebylo tehdy v Praze ani dvacet.

Naše edice zachovává trojsloupečnou úpravu originálu. Obsahuje mimochodem zásadní zprávu o průběhu natáčení scény. Z tradičního dvousloupečného uspořádání filmového scénáře (vlevo složky obrazové, vpravo složky zvukové) zde byl právě obrazový sloupec transparentněji – totiž s ohledem na situaci na place – propracován. Scéna se samozřejmě vysílala živě a editovaný scénář nás svými dvěma levými sloupci zpravuje jednak o tom, že byla snímána dvěma kamerami, a zároveň o tom, jakou představu měl režisér o „přepínání“ mezi nimi od režisérského pultu.

Scénář této scénky je uložen v pozůstalosti Jindřicha Brichty v Národním filmovém archivu. Má podobu čtyřstránkového strojopisu psaného vždy po jedné straně papíru formátu A 4. Na první straně v záhlaví je rukou připsáno „První televizní hraná scénka 19. března 1949 v Československu na výstavišti v Praze VII“. Dále jsou na celé této straně rozptýleny autogramy (někdy i s doplňujícími informacemi) herců a členů televizního štábu, kteří se na tomto experimentu podíleli, konkrétně: „Fotograf: František Filipovský, člen činohry Národního divadla“, „Kopecký V.“, „Jiřina Krejčová (slečna s aparátem)“, „Pán: Erik Zámečník, člen Městských divadel pražských“, „Námět: Jindřich Brichta“, „Dr. Václav Růt, vedoucí televis. programu“, „Režie a scénář: [podpis nečitelný]“, „Sylvie [?] Havlíčková“, „Josef Frolík, tel. kameraman“, „Milan Fuchs“.

Do textu jsme editorsky zasáhli několikerým způsobem. Slova ve strojopisu podtržená zvýrazňujeme tučným písmem, k literním opravám jsme přikročili jen u evidentních chyb či překlepů (např. *Brichta* místo *Brychta*), akceptovali jsme rukopisnou opravu dialogu, zkratky velikosti záběhů jsme přizpůsobili zavedenému úzu (např. *PD* místo *P. D.*, *PC* místo *P. C.* apod.)

I. K.



STAVÍME DIVADLO PRO 100000 DIVÁKŮ

Stavíme divadlo, ve kterém není jeviště od hlediště odděleno pouze oponou a orchestrem, divadlo, do kterého divák nemusí chodit, a přece je divákem, divadlo, které vlastně není ani divadlem, ani biografem, ani rozhlasem, a přece spojuje tyto tři moderní kulturní prostředky – budujeme československou televizi.

Na jejím vývoji nepracovali vědci a inženýři slavných jmen, nýbrž malý kolektiv mladých pracovníků, kteří počáteční nedostatky teoretických znalostí i praktických zkušeností a nedostatky různého speciálního materiálu překonávali svým nadšením a svou vynalézavostí. To jsou velké klady naší práce: nezávislost na dovozu ze západních států a kádr mladých nadšených odborníků.

Podíváme-li se však zpět na svou práci, uvidíme i celou řadu závažných nedostatků. Jedním z největších byl nedostatek spolupráce, kterou se nedařilo navázat. Ale tento nedostatek je již odstraněn. Nově navázaná spolupráce s podniky ministerstva všeobecného strojírenství a jinými ústavy se již projevuje dobrými výsledky. Chybí nám také zkušenosti Sovětského svazu. Ty budou pro naši další práci velmi důležité. Konečně nás brzdí i to, že dosud neumíme dobře plánovat svou práci.

Drobných nedostatků je hodně. Některé jsme již překonali, některé překonáváme. Jsme si vědomi toho, že naše práce ještě zdaleka není u konce, že nás čeká ještě mnoho potíží. Víme však i to, že je musíme překonávat a že je překonáme, učíme se od našeho vzoru, sovětského člověka, z jeho gigantického boje za vybudování socialismu a z jeho velkolepého budování komunismu.

Dnes není již daleko doba, kdy odevzdáme své televizní zařízení programovým pracovníkům, aby tímto novým technickým prostředkem přinášeli pracujícímu lidu zábavu i poučení. Víme, že naše televize se stane mocnou kulturní a politickou zbraní, která pomáhá vytvářet nový, šťastnější život, která neboří, ale pomáhá budovat, zbraní míru.

Praha, listopad 1952

Výzkumný ústav radiokomunikací
ministerstva spojů

Stručný technický popis

Na začátku televizního řetězu je kamera namířená na vysílací scénu. Její nejpodstatnější částí je snímávací elektronka. Objektívem kamery se promítá vysílaná scéna na vnitřní stranu skleněné přední desky této elektronky (fotokatodu), která je citlivá na světlo. Podle množství světla v jednotlivých částech obrazu uvolňuje fotokoda více nebo méně elektronů. Magnetickým polem zaostřovací cívkou jsou tyto elektrony zaostřeny na jinou desku v zadní části elektronky, která se nazývá mozaika. Na mozaice se vlivem dopadu elektronů z fotokody vytvoří obraz přenášené scény složený z různě velkých elektrických nábojů. Na světlých místech obrazu jsou elektrické náboje větší, na tmavých místech

menší. Po tomto elektrickém obraze přebíhá elektronový paprsek vytvářený v elektronové trysce a zaostřený na mozaiku magnetickým polem druhé zaostřovací cívky. Vhodným uspořádáním vychylovacího systému, který je též magnetický, je dosaženo toho, že snímací paprsek přebíhá po obraze po řádcích. Začíná v levém horním rohu obrazu, přebíhá zleva doprava, skočí zpět do levého rohu, ale o něco níže, přebíhá znovu zleva doprava, opět skočí zpět na levý okraj o řádek níže atd., až skončí v pravém dolním rohu obrazu, odtud se zase skokem vrací do levého horního rohu a celý postup se opakuje. Při přebíhání obrazu na mozaice uvolňuje paprsek nashromážděné elektrické náboje a z výstupního vývodu vytéká větší, nebo menší elektrický proud, podle toho, zda paprsek přebíhá světlá, nebo tmavá místa obrazu.

Na konci televizního řetězu, v přijímači, je jiná elektronka, tzv. obrazovka. I zde se vytváří úzký elektronový paprsek, který je podobným způsobem zaostřován a vychylován. Nedopadá však na mozaiku, nýbrž na zvláštní stínítko, které v místě dopadu svítí více nebo méně, podle síly paprsku. Kolísajícími elektrickými impulsy se snímací elektronky, které se přivedou do elektronové trysky obrazovky, je možno ovládat sílu paprsku v obrazovce, takže tento paprsek, který se pohybuje úplně stejně po řádcích jako paprsek ve snímací elektronce, nakreslí na stínítku přesný obraz přenášené scény.

A protože lidské oko má určitou setrvačnost a řádkování obrazu probíhá velmi rychle (za vteřinu se nakreslí 25 obrazů), nevidí pozorovatel na stínítku jenom pohybující se bod, ale celý obraz najednou. Kvalita tohoto obrazu je samozřejmě dána počtem řádků, na které je obraz rozložen. Čím je jich více, tím ostřejší jsou výsledné obrazy.

Naše televize po vzoru sovětské používá rozkladu na 625 řádků, což je prakticky nejvyšší používaný počet řádků.

Ovšem než dojdou impulsy ze snímací elektronky kamery až do obrazovky přijímače, musí projít velmi složitým technickým zařízením. Musí být náležitě zesíleny a upraveny, což se děje jednak již v samotné kameře, jednak v kamerové kontrolní jednotce, kde obsluhující technik kontroluje a upravuje technickou kvalitu obrazu.

Kamer bývá ve studiu více a každá z nich má svou kontrolní jednotku. Nutným doplňkem televizního studia jsou zařízení pro snímání z filmů a diapozitivů, která pracují podobně jako normální kamera. V režijním zařízení, do kterého se sbíhají linky ze všech kamer i z filmového snímače, provádí se potom střídání jednotlivých záběrů tak, jak je předepisuje scénář. Zde je možno provádět i různé efekty jako prolínání a podobné.

Z režijního zařízení jdou již signály přímo do vysílače, kde jsou namodulovány na nosnou vlnu a vyslány anténou do prostoru. Přijímací antény jsou zachyceny, v přijímači zesíleny a přivedeny na elektronovou trysku obrazovky.

Aby však celé zařízení mohlo takto pracovat, musí elektronové paprsky ve všech kamerách i ve všech přijímačích běžet po řádcích úplně stejně. To obstarává speciální zařízení zvané synchronizátor, ve kterém se vyrábějí zvláštní synchronizační impulsy, které se přivádějí do všech kamer a spolu s vlastními obrazovými impulsy i do všech přijímačů. Doprovodný zvuk se vysílá normálně jako v rozhlasu.

(Textová část ilustrovaného informačního leporela, jímž se výzkumní pracovníci snažili několik měsíců před zahájením pravidelného televizního vysílání popularizovat projekt československé televize. Z osobního archivu Vladimíra Kroupy.)

Obzor

Televize

Fenomenologická analýza diváckého prostoru

Usazená na čestném místě uprostřed obývacího pokoje, zírá na nás a svým okem k nám bez ustání vysílá svůj apel. Zvláštním okem bez víčka, které se otevírá zevnitř. Rozevírá se jako díra, jako vchod do tunelu. Tyhle zdaleka ne tajné dveře nás neustále vyzývají k cestě. Nikoli však k cestě do neznáma, nýbrž k dobře známé cestě plné pastí, na které je snadné se ztratit.

Předmětem našeho zájmu zde bude dispozitiv, jakým televize zabydluje náš životní prostor a analýza některých specifických účinků televize na naše prožívání světa. Vycházet přitom budu zejména z bohaté vlastní zkušenosti s tímto médiem.

1. Role televize v organizaci našeho intimního životního prostoru

Potkávám stále více lidí, kteří televizi jednou provždy vyhodili z bytu. Zarážející je hlavně násilnost a agresivita této akce. Jako kdyby neexistovala jiná alternativa, jako by bylo nutné se před televizí bránit. Buď je televize doma a vystavujeme se riziku, že nás bude okrádat o čas, ba víc, že se kolem ní bude organizovat náš domácí život, nebo se jí zbavíme aktem takřka revolučním, abychom znovu nabyli vlády nad svým prostorem a časem.

Dávno jsme ztratili iluzi, že by televize mohla být pouhým nástrojem, že bychom nad ní mohli mít vládu, jakou máme nad mixérem či ledničkou, nebo i nad návštěvou kina – že by nám mohla sloužit. Její služba je mocenským bojem, je-li sluhou, pak je modelem její služebné role Dirk Bogarde ve filmu SLUHA.

Odkud se bere tato mocenská pozice televize, co ji vyděluje ze světa služebných nástrojů a činí z ní spíše základní prvek dispozitivu kontroly a vlády nad domácím prostorem? Kde se bere ta agresivní naléhavost?

* * *

V první řadě je to *místo*, které jí udělujeme. Televizi jen zřídka najdeme uschovánu na nějakém místě, odkud bychom si ji vytáhli, když bychom se na ni chtěli dívat. Televize trůní. Sledování televize bývá přirovnáváno ke mši. Jako je trůn symbolickým středem království a oltář centrem obce, stala se televize – v jakémsi podivném spojení sakrálního s obscénním – centrem domácnosti. Vzhledem k ní organizujeme nábytek, i náš intimní prostor a čas.

* * *

Toto centrální místo je multiplikováno množstvím všech domácností, kde je sloužen stejný televizní obřad-pořad. Radikální centralizace řeči. Není snad každodenně nejčtenější „knihou“ televizní program? Její oko se upírá na všechny své vyznavače. A jeho slepota mu nic neubírá na síle. Protože všechna křesla jsou obrácena k němu, všechny obývací pokoje jsou připraveny napjatě poslouchat jeho řeč. Nepotřebuje vidět, protože ví, že všechny pohledy se upírají na něj. Královský dvůr se reprodukoval a přemístil do každé domácnosti. Televize v sobě po vzoru oltářního

obrazu Krista, či obrazu prezidenta, který pozoruje ze školní zdi své žáčky, nese symbolický pohled autority, vševědouceho a vševidoucího Boha-otce, který dohlíží na každý náš krok. Tím, že na sebe bere tuto roli, stává se televize *garantem reality*, její smysluplnosti a jejího řádu. V extrémním případě se stává dokonce hlavním pojítkem se „skutečností“. Jean-Louis Schefer si v souvislosti s kinematografií představoval gigantickou bytost, která nám v kině promítá na plátno obrazy vlastního těla.¹⁾ S televizí tato bytost nabývá nejen ještě spektakulárnější podoby, ale hlavně konkrétní identity reprezentované v každém okamžiku černou krabicí se slepým okem: tento abstraktní vládce nad námi bdí a zpravuje nás o všem, co se děje „venku“.

* * *

Televizní přístroj však netrůní jen uprostřed obývacího pokoje. Najdeme ho na mnoha veřejných místech, v kavárnách, hospůdkách, čekárnách vlakových a autobusových nádraží, ve společenských místnostech četných institucí, v dálkových autobusech atd. Zde je její agresivita zřejmá, je-li zapnutá, lze její přítomnost jen těžko přehlédnout, vnucuje se, soustředí na sebe pozornost a rozbíjí společenské prostředí na jednotlivé buňky.

Také domácnost je rozdělena na různé sféry a v každé z nich dostává televize jiný smysl. Prozatím jsem se naštěstí nesetkal s televizí na záchodě, ani v koupelně, a v kuchyni jen velmi zřídka; často ji však najdeme v dětském pokoji a také v ložnici. Televize tak opouští nejveřejnější scénu, agoru domácnosti, aby pronikla o kus dál do naší intimity a stala se důležitým prvkem našeho osobního prostoru. Tuto změnu místa provází i nástup nových, intimnějších programů.²⁾

Proniká tam, kam nepustíme žádného cizího člověka, na místo vyhrazené našemu spánku, kde potkáváme druhou stranu sebe sama. Pro mnohé lidi se stala dokonce pomocníkem tohoto přechodu do „světa stínů“. Obrazy na obrazovce je bezpečně převázejí do spánku a nahrazují v této roli *matčinu ruku a hlas*. Umožňují jim tak vyhnout se nejjasnozřivějšímu okamžiku dne a umlčet volání úzkosti.

* * *

Zásadní proměnou domácího prostoru televize zasáhla také sociální sféru. Její neustálá přítomnost, její „ne-lidské teplo“, nás drží ve svém zajetí, vytváří iluzi, že nám přináší vnějšek až do domu a zbavuje nás potřeby konfrontovat se s ním. Televize je modelem a základním předpokladem nového snu, který představuje završení jistého typu konzumní společnosti: nepotřebují nikam chodit, všechno mám doma, izolují se ve svém hradu-domě.

Televize tak posunuje hranici mezi domovem a jeho vnějškem, rozšiřuje intimní sféru a vytváří z nás její poloautistické vězně.

2. Cesta tunelem

„Každý [televizní] obraz se o nás uchází, něco po nás chce.“

Wim Wenders: ALICE VE MĚSTECH

V této části se zaměřím na vlastní akt sledování televize, pokusím se popsat divákovy road-movie prožívané na kanapi před obrazovkou.

1) Jean Louis Schefer, *Zločinecký život*, *Iluminace* 15, 2003, č. 3, s. 34.

2) Viz můj článek *Konvergence médií aneb bujení intimistického prostoru*, *Iluminace* 16, 2004, č. 3, s. 257–261.

2a) *Past na libido*

Televize, náš domácí kněz je také řečníkem, svou řečí nás *umlčuje*. Divácká pasivita nastolovaná televizí není radikální, řídké jsou chvíle skutečného pohroužení, ve kterých opouštíme naše tělo a bloudíme fantasmatickými krajinami jako v kině či při četbě románu. Televize nenabízí žádný exkluzivní čas, vždyť je tu pořád. Televizní pořady také jen zřídka vyžadují zvláštní soustředění. Rozhodně nám však brání plně se pohroužit do jiné aktivity, vyrušuje nás. Zapnutím televize (a tento jev ve slabší podobě nabízelo už rádio či reprodukováná hudba) zdvojujeme svůj konkrétní a intimní domácí svět druhým světem, *odlehčujeme* ho. Televize umlčuje naši fundamentální úzkost, vstupuje do našeho vnitřního dialogu, který okupuje a banalizuje.

Když opouštím sál kina, vycházím ven do vnějšího světa a hlavou se mi honí spousta otázek, film ve mně zanechal ránu, kterou musím zacelit. Když vypnu televizi, ocitám se v banálním a dobře známém světě svého domova a v hlavě mám prázdnno. Jestli ve mně zůstává nějaká existenciální rána, nepřičítám ji zhlédnutému obsahu, ale fašistické moci média nade mnou: rozrušený hrdina ALICE VE MĚSTECH shazuje televizi na zem.

* * *

Většina z nás jistě mnohokrát zažila situaci, kdy končí námi zvolený televizní program a my bychom měli přístroj vypnout a vklouznout zpátky do konkrétní přítomnosti. Něco nás zadržuje a nutí oddálit tento násilný okamžik. Snažíme se uniknout na jiný program, zapujeme, nebo sledujeme začátek následujícího pořadu. Zaplavuje nás zvláštní pocit prázdnoty a veškerá energie jako by nás opustila. Tato prázdnota a nevolnost, která ji provází, se s každou další minutou prohlubuje. Jako by nás televize vysávala, přísála se a redukovala nás na pouhý stín nás samých, na pasivní tělo bez vlastní vůle.

Tento jev odpovídá fázi psychogenetického vývoje, kterou psychoanalytická teorie popsala jako „zaplavení prázdnotou“. Pravzorem této zkušenosti je situace nastávající při kojení: dítě se snaží eliminovat bolest v břiše, a přitom samo sebe zakouší jako prázdnou nádobu; tato zkušenost vyvolává v dítěti bezmocnost. Všemocný „špatný prs“ v něm fantasmaticky ničí „dobrý objekt“, který polklo.³⁾ Televizní divák je *denarcisizován*, jeho libido je pohlcováno tímto vnitřním konfliktem.

Otázkou zůstává, proč tuto zkušenost zakoušíme před televizí, a nikoli například v kině. Odpověď je třeba hledat v odlišném typu interakce mezi divákem a médiem. Zatímco úhlenným kamenem naší filmové zkušenosti je identifikace, televizní pořady jsou daleko více založeny na konfrontaci, zatímco do filmu poklidně vplouvám, televizní obraz na mě apeluje, neustále po mně něco chce nebo mi něco vnucuje. Televize, tento zmutovaný mateřský prs, nás zkrátka krmí až k přežrání.

Šéf francouzského televizního kanálu TF1 prohlásil v souvislosti s reklamou, že prodává „čas disponibilnosti mozku svých diváků“. Komerční televize jsou řízeny jednoduchou logikou: za každou cenu přilákat co nejvíce diváků a zaprodat je nějaké obchodní či mocenské struktuře. Veškerá kritéria kvality programu, morálky, pravdy atd. jdou přitom stranou.

2b) *Falešná přítomnost*

„Nehumánnost této televize nepochází ani tak z kouskování reklamou, ale z konečného přetvoření jejího obsahu v reklamu chválící současnou situaci.“

Wim Wenders: ALICE VE MĚSTECH

Když zmáčknu knoflík, abych zapnul televizi, otevírám pomyslné dveře, kudy ke mě mohou přicházet monstra, otevírají se dveře tajné chodby za knihovnou a já odcházím někam jinam, na návštěvu

3) Přednášky Chantal Calatayud, Avignon, 2004–2005.

exotické země, na fotbalový stadión, na hudební show, podívat se, jak se vede mým oblíbeným seriálovým hvězdám atd. Cestuji, aniž bych se vůbec musel hýbat. (Paul Virilio dokonce předpovídal generalizaci této zkušenosti a nastoupení *polární nehybnosti* provázené úpadkem dopravních prostředků.⁴⁾ Nástup mobilních telefonů a nový typ mobility s ním spojený však změnil situaci.) Opouštím své tělo, ale nikoli abych se vydal na průzkum fantasmatických krajín jako při sledování filmu, vydávám se na cestu na nějaké konkrétní místo na zemi a do doby, která si nárokuje status současnosti. Neopouštím přítomnost, zmnožuji své tady a propadám iluzi, že tak obohacuji extenzi svého teď. Zaplavuje mě všudypřítomná *současnost*.

* * *

Klasický časový prožitek je neustálým spirálovým pohybem, ve kterém sbírám aktuální minulou zkušenost, abych se skrze přítomnost rozvrhl do budoucnosti. Tato zkušenost je hlubokým existenciálním základem subjektu (Heidegger). Je bytostně osobní a jedinečná.

Co se však s touto zkušeností děje, když se ponořím do televizní přítomnosti? Opouštím svou přítomnost, v níž zůstávám více či méně nehybnou loutkou, a vstupuji do jiné přítomnosti, která sice možná má nějakou minulost a budoucnost, já však nejsem aktérem ani jedné z nich. Kompenzací mi je sdílení této zkušenosti s množstvím jiných diváků a možnost aktualizovat ji v rozhovoru s nimi, a také fakt, že se tímto způsobem stávám zdánlivým svědkem Dějin, či lépe řečeno jejich voyeurem.

Navíc je tato přítomnost silně inscenovaná, předem zbavená své surovosti – i ty nejsurovější záběry přírodních katastrof jsou očekávané, každodenní, nevytrhují mě z mých životních jistot, drží mě daleko od úzkosti, která je přeci hlavním znakem autentičnosti. Falešná televizní přítomnost se mě snaží uchránit před mou vlastní přítomností. Proto ta naléhavost nepřerušovaného proudu obrazů, nepřerušované čtyřicetihodinové vysílání, iluze úplného světa, kterému nic nechybí. Televize nám nabízí alternativu našeho života.

Chrání mě sice před úzkostí, ale naplňuje mě strachem. Vnější svět se zalidňuje katastrofami, válkami, zločiny a perverzními lidmi. Alternativní televizní skutečnost se vylévá ven z obrazovky, monstra se potulují kolem nás.

3. Televize, potencionální tvůrce paranoidní společnosti

Na příkladu Spojených států po 11. září 2001 jsme mohli vidět, jakou psychózu dokáží média, jichž je televize emblémem a vzorem, ve společnosti rozpoutat. Výše jsem se pokusil ukázat některé strukturní rysy, které z televize v jistém typu společnosti vytvářejí psychotický nástroj *par excellence*.

Viděli jsme, že televizní dispozitiv nám na jedné straně umožňuje předpokládat za ní a v ní božskou figuru garanta smysluplné skutečnosti a na straně druhé nás živí – až k přežrání – obrazy a zvuky, které se vydávají za Skutečnost, přičemž z nás činí její pasivní voyeury. Snadno nás tak může odříznout od naší vlastní konkrétní a autentické skutečnosti. Takové odříznutí je však počátkem a základní charakteristikou psychotického procesu.

Dalším schizoidním prvkem je redukce času na prostou přítomnost, a tedy popření paměti s její reflexivní, analytickou a strukturující dimenzí. Přítomnost bez paměti se stává chaotickým sledem surových, myšlením nedotčených událostí bez jakékoli souvislosti. Stáváme se aktéry cizího života, který je nahodilým sledem mediálních událostí, nad nimiž nemáme vládu.

Michal Pacvoň

4) Paul Virilio, *L'inertie polaire*. Paris: Christian Bourgois 1990.

Francouzský poetický realismus očima amerického profesoraColin Crisp: *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939*.

Bloomington: Indiana University Press 2002.

Colin Crisp se věnuje francouzské kinematografii skutečně systematicky, publikoval o ní množství literatury, která zahrnuje a analyticky zpracovává velké časové období: knize *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939* předcházela např. důležitá publikace *The Classic French Cinema, 1930–1960*, věnující se zejména průmyslové struktuře a procesu filmové výroby těchto tří dekád ve světle společenských, politických a ekonomických podmínek.¹⁾ Vymezenou periodu Crisp vždy zkoumá ze všech nabízejících se hledisek, přičemž studium dobových materiálů i značná divácká znalost jej vedou rovněž k vypracování bohatého statistického aparátu. Během svého průzkumu filmové produkce 1929 až 1939 ovšem autor narážel na problémy spojené s dostupností filmových kopií, neboť z raných třicátých let je běžně dostupných pouze deset procent hraných filmů, z období po roce 1934 je to kolem čtyřiceti procent. Navíc, na rozdíl od českého prostředí, kde jsou hrané filmy do roku 1964 spravovány institucí jedinou, Národním filmovým archivem, ve Francii musel autor bádát v sedmi archivech, kde se dochovalo přibližně osmdesát procent z tehdejší hrané produkce. Navzdory tomuto nedostatku primárního materiálu je však třeba poznamenat, že filmy, které přístupné jsou, poskytly Crispovi nepochybně reprezentativní podklad pro jeho tematický, žánrový, obsahový i technický pohled a statistickou důvěryhodnost. Ačkoli se autor ztotožňuje s názorem Geneviève Sellierové, podle níž kategorizovat filmové období třicátých let ve Francii jakožto éru poetického realismu znamená upřednostňovat „neodpovídající proporce dobové produkce, a tak vkus určité skupiny diváků“²⁾ a skutečně se už v jeho knize s tímto u nás rozšířeným pojmem příliš nesetkáme, je zajímavé, že jeho hlavní předmět zájmu má právě poeticko-realistický rozměr. Již v úvodu jmenuje několik intertextových konvencí tohoto období, které nejvíce upoutaly jeho pozornost a jimž se posléze také věnuje: dramatický kontrast mezi veřejnou slávou a soukromým neštěstím (HOTEL DU NORD, DĚTI RÁJE, ČLOVĚK BESTIE), scéna příjezdu hrdiny (LE CIEL EST À VOUS, PRAVIDLA HRY), letec jako lidový hrdina (VELKÁ ILUZE, TERRE DES HOMMES), osudová figura (PENÍZE, PRAVIDLA HRY), outsider rozbíjející zavedený pořádek (BOUDU SAUVÉ DES EAUX aj.).

Otázka identity, reflexe sebe sama představuje odrazový můstek pro Crispovo uvažování nad vzorkem 1300 filmů, které ve Francii třicátých let vznikly. Ptá se, co to znamená být člověkem, Francouzem, mužem či ženou, dělníkem či aristokratem, rodičem nebo dítětem, úspěšným či chudákem ve francouzské kinematografii. Zvláštní pozornost pak věnuje identitě skryvané, předstírané, matoucí (NÁVŠTĚVA Z TEMNOT, DĚTI RÁJE, ČLOVĚK BESTIE, LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER), která, byť zprostředkovaně, nejintenzivněji koresponduje s dobovou atmosférou. V duchu konvence „život je dlouhá série kostýmních převleků“ (výrok barona ve filmu NA DNĚ) si třicátá léta libují v melodramaticky laděných hrdinech šarmantních zlodějů, žen cestujících incognito, ztracených a znovu nalezených dětí. Vzácně a spíše pod rouškou humoru se objevuje kontrast mezi respektovanou fasádou a fascinací zakázaným (postava Julese v L'ATALANTE nebo amatérské divadelní představení ve VELKÉ ILUZI s prvky transvestismu). Pokud jde o národnosti, postavu

1) Colin Crisp, *The Classic French Cinema*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press 1993.

2) Geneviève Sellier, *Le nom moins fantastiques années 30*. CinémaAction 1988.

cizince, pak je to především Američan (1930–1933) nebo Rus (1935–1938). Zatímco hrdina z Orientu je zpravidla sexuální predátor, Angličan je buď lord, nebo špion, Rusové mají vedle kvantity na své straně i pestrost charakterů. Mnoho Rusů pracovalo ve francouzském filmovém průmyslu už ve dvacátých letech a ačkoli jejich přítomnost v další dekádě již nebyla tak prominentní, produkční společnosti jako Albatros a Ermolieff měly nepochybně významný vliv. Rusko bylo pro Francii nejbližší kulturní alternativou a vzdálenost jen zvyšovala zdání nezbytné exotiky. Zvláště oblíbené byly adaptace Dostojevského (ZLOČIN A TREST, BRATŘI KARAMAZOVI, NA DNĚ). Filmy odehrávající se na koloniálních teritoriích jsou kupodivu poměrně vzácné, jejich klíčová figura, jíž je inženýr, dynamický profesionál, se věnuje přeměně primitivní společnosti. Příběh v exotickém prostředí při tom může doplňovat milostný motiv, konflikt mezi láskou a povinností, kde v konečném morálním zápasu zvítězí povinnost nad touhou. Zatímco naděje, strachy i očekávání hrdinů směřují někde za mořský horizont, jejich národní identitu zosobňuje nejčastěji Paříž, vysněná i nebezpečná. K dalším filmově důležitým místům pak patří Marseille, reprezentovaná především Starým přístavem, Azurové pobřeží, Monte Carlo a krajina Camargue. Hrdina nezřídka tápe mezi věrnou manželkou na venkově a pařížskou milenkou, mezi schematizovanou čistotou provinciálního života a nebezpečnými nástrahami velkoměsta.

Vedle osobní identity a národnosti se autor soustředí rovněž na třídní determinace, učebnicově demonstrované ve VELKÉ ILUZI, kde panuje větší porozumění a profesionální respekt mezi příslušníky jedné třídy nejen navzdory odlišným národnostem, ale dokonce i odlišným stranám válečného konfliktu.³⁾ (Je pozoruhodné, že pojem třídy je principiálně determinujícím faktorem právě u humanisty Jeana Renoira, jehož filmy mají téměř panteistickou stavbu.) Tady měl Crisp k dispozici značné množství literatury, která se na třídní vztahy ve filmech třicátých let zaměřuje, a to včetně tématu Lidové fronty, mytologizace postavy městského tuláka – clocharda či opozice mezi umělci a buržoazií. Pokud jde o pracující třídu, na jednu stranu autor staví sentimentální reprezentace tzv. malých Pařížanů (POD KROVY PAŘÍŽE), na stranu druhou pak soukolí kriminálních aktivit, které hrdinu, zpravidla sirotka, stáhne do propasti, z níž není návratu (DEN ZAČÍNÁ). Zvláštní prostor při tom mají rovněž sociální role hrdinů, jejich sportovní aktivity, volný čas a především jejich „sny o úniku“. Neschopnost protagonistů dostat se z pasti společenské reality je příznačná zejména pro pozdní třicátá léta, vysněnou zemí představující onen lepší život je jim Amerika. Dnes zřejmě již nepřekvapí, že filmy jako LE CRIME DE MONSIEUR LANGE nebo LA VIE EST À NOUS, jejichž hrdinové berou osud do svých rukou, neboť „věci se musí změnit“, ve své době úspěchu nedosáhly. Diváci dávali vždy přednost snění před činem.

Čtvrtá kapitola knihy s přitažlivým podnázvem, jež bychom mohli přeložit jako „Formování a deziluze života v páru“ je příspěvkem k tématu genderu a rodiny. Tradice mužské nevědomosti a zároveň podezřívavosti vůči ženské sexualitě vytvořila zajímavý kontext pro osobnost Michèle Morganové, jež doslova vyzařuje z filmů konce třicátých let. Mužští hrdinové se snaží její tajemné cizinky uchopit, přizpůsobit sobě, porozumět jim, více než o vášnivou touhu tady jde o intenzitu vnitřní. Podobně výsostné postavení má v soudobé kinematografii Jean Gabin, ale zatímco on zůstává člověkem, Morganová představuje přelud, nevyzpytatelný ženský potenciál. Významný status mají v této neklidné a sociálně nestabilní dekádě rodičovské, incestně zabarvené figury. Starší pán, hrabě, baron, vévoda, plukovník či profesor dominuje v komediích z let 1930 až 1931, aby nabídl *mariage blanc* materiálně nezaopatřené dívce a pozitivně tak ovlivnil její nejistou budoucnost (MADEMOISELLE JOSETTE MA FEMME). Opakem adoptovaného otce-manžela je pak obsesivní matka, nejlépe v podání Françoise Rosayové (JENNY, PENSION MIMOSA, TOULAVÝ NÁROD),

3) Crisp výstižně dodává: „Boieldieu (Pierre Fresnay) ještě říká ‚vy‘ i své ženě, zatímco Maréchal (Jean Gabin) říká ‚ty‘ úplně každému.“

která ze všech sil ochraňuje svého dospívajícího syna před životními nástrahami, až jej téměř zbaví možnosti vlastního vývoje. Třicátá léta jsou obdobím nočních můr, disfunkčních rodinných vztahů, osiřelých a nelegitimních dětí, hledajících své místo v již tak chaotické společnosti.

Podle Crispa je to 317 filmů, tedy asi 24 procent z celkové produkce tohoto období, které se významným způsobem dotýkají nějaké nelegální činnosti. Důležitými postavami jsou tak rovněž právníci, investigativní novináři, detektivové ve stopách tajemných vražd. Zatímco nejpopulárnější Simenonův inspektor Maigret byl za války zosobňovaný v lehkovážné poloze Albertem Préjeanem, další tři adaptace, shodou okolností všechny produkované v roce 1932, mají představitele různé (Pierre Renoir, Abel Tarride, Harry Baur), ale všichni dodržují konvenci, podle níž je Maigret objemná, zádušná figura. Do jiné kategorie pak patří renoirovské zločiny z vášně (LA CHIENNE, TONI, ČLOVĚK BESTIE) a Carného filmy s Jeanem Gabinem (QUAI DES BRUMES, DEN ZAČÍNÁ), marně se pokoušejícím uniknout temnému osudu. Navzdory možnosti jisté útěšnosti je pro třicátá léta téměř neznámým pojmem nostalgie po idylickém dětství. Naopak, doba dětství skýtá tvůrcům živnou půdu pro počátek korupce a nešťastné sociální determinace: chlapci se záhy dostávají na dráhu zločinu, dívky končí jako prostitutky. Škola je místem spíše groteskním (ZÉRO DE CONDUITE) nebo nebezpečným (LES DISPARUS DE ST. AGIL), které jsou děti stejně brzy nuceny opustit, aby si mohly vydělávat na živobytí (MÉNILMONTANT). Více než bezprostředně se téma dětství ve snímcích tohoto období objevuje jakožto stín, smutné předznamenání osudu již dospělé postavy, která se obrací ke své minulosti jako k období ztráty čistoty (PRISONS DE FEMMES).

Umělecké prostředí, možnost seberealizace v oblasti hudební, divadelní, výtvarné či literární, a tak schopnost jisté reflexe je v autorově podání dopřáno hrdinům 297 filmů, které představují 23 procent dobové produkce. Zvláštní postavení má při tom ve francouzských reáliích oblíbená cirkusová manéž a život lidí, pohybujících se v její blízkosti, kteří se v této době ještě obešli bez potřebné kvalifikace. Takové prostředí filmařům nabízelo výjimečné zázemí pro rozvíjení dobrodružných zápletek, jež skýtá život na cestách a soužití svébytné komunity (TOULAVÝ NÁROD). Podobně romantickou postavou se stal pouliční zpěvák, řada herců přišla z hudebního divadla či kabaretu (Gabin, Fernandel, Rossi, Chevalier). Schopnost zpívat byla pro filmovou kariéru téměř podmínkou, neboť jenom tak se herec mohl stát zároveň lidovým hrdinou (POD KROVY PAŘÍŽE, LE CRIME DE MONSIEUR LANGE). Divadelní prkna zase umožňovala prolínání umělecké a životní role, kdy život se stává hrou a hra životem (DĚTI RÁJE). Zcela odlišnou možnost transcendence pak obsahovaly filmy Marcela Pagnola natočené ve spolupráci s jihofrancouzským spisovatelem Jeanem Gionem, obracející se k půdě, přírodním živlům, pečení chleba (JOFFROI, ANGÈLE).

Zatímco v první části své knihy se Crisp snaží především zmapovat francouzskou filmovou tvorbu z hlediska obsahu a jeho významotvorných prvků, v druhé se dostává nad tuto problematiku a analyzuje filmový prostor třetí dekády z hlediska žánru, přítomnosti hvězd a diváckého vkusu. Je však třeba zdůraznit, že ani žánrový, ani hvězdný systém není v klasickém francouzském filmu zdaleka tak běžným pojmem jako v Hollywoodu, z čehož vyplývá, že se tato témata v textech soudobých domácích filmových kritiků objevují podstatně vzácněji. Rovněž André Bazin hovoří o evropském filmu především ve vztahu ke schopnostem jednotlivých režisérských osobností. Až na konci třicátých let začíná vycházet literatura zkoumající filmovou tvorbu také podle žánrových kategorií. Ve stejné době vyvolá debatu o žánrech redakce *Cahier du Cinéma*, jako hlavní problém francouzské kinematografie je shledána neschopnost jejích tvůrců dodržovat žánrová pravidla. V Americe rozšířený pojem mýtu proniká do francouzské populární kultury až v padesátých letech díky Rolandu Barthesovi.⁴⁾ Přelom 30. a 40. let ve Francii je však relativně žánrově stabilní, frekventovaný je zvláště film kriminální (LA NUIT DU CARREFOUR), válečný (QUATRE DE L'INFANTERIE) a historický,

4) Roland Barthes, *Mytologie*. Praha : Dokořán 2004.

který umožňuje prostřednictvím alegorie komentovat současnost (NÁVŠTĚVA Z TEMNOT). Komedie má řadu subžánrů, jako je burleska (LES AFFAIRES PUBLIQUES), slapstick, satira (Ať ŽIJE SVOBODA!) či hudební komedie (LE CONGRÈS S'AMUSE). Nejvíce komentované realistické drama (MÉNILMONTANT) doplňuje film pro mládež (LES DISPARUS DE ST. AGIL), koloniální žánr (SERGENT X) a u nás neužívaný *film d'atmosphère*, představující romantizovaný pohled na podsvětí a možnost úniku ze spárů osudu (QUAI DES BRUMES).

Svůj rozbor hvězdného systému Crisp opírá o studium periodického tisku z let 1930 až 1940, především *Ciné Miroir*, *Pour Vous* a *Cinéma*. Na počátku desetiletí byly populární velmi mladické herečky, jimž bylo sotva patnáct let – Danièle Darrieux, Dany Marèse, Pola Illery, Lily Damita –, které okouzlovaly svou dětskou nevinností a vitalitou. Zdůrazňovaly se jejich sportovní aktivity, mezi favorizovanými sporty byla jízda na koni, plavání, řízení rychlých aut, golf, jachting, tenis, lyžování a létání.⁵⁾ Z mužských hvězd to byl zvláště Jean Gabin, kdo byl stále označován jakožto fyzicky zdatný „pracující sportovec“, který se angažuje v oblasti cyklistiky, boxu a fotbalu. Roku 1933 herecké povolání náhle získává nový mýtus, každý herec musí být především citlivým umělcem s horlivým zájmem o všechny umělecké disciplíny, např. Simone Simonová studuje zpěv, hru na klavír i sochařství. Extrémní příklady senzitivních umělců poskytovali novinářům introverti typu Pierra Blancharda a Jeana-Louise Barraulta. V polovině desetiletí vystřídá sportovce a melancholické estéty diskurs přirozenosti, jednoduchosti a jistoty. Lilian Harveyová, Gaby Morlayová, Charles Vanel či Albert Préjean pracují ve volných chvílích na zahradě před svým venkovským domem. Se zintenzivňujícím se válečným nebezpečím začíná být rovněž důležitou hodnotou vlastenectví a dětské tváře z počátku desetiletí nahradí nutnost zralosti a sebejistého dospělého uvažování, jehož ztělesněním byli Vanel, Gabin či Raimu. Proti tomuto mužskému stereotypu se však v letech 1937 a 1938 silně vymezí nebezpečný typ vampa (Simon Simonová, Viviane Romanceová), předchůdce *femme fatale*. S válkou a okupací se ale stává politicky nekorektním a všechny reference k němu jsou náhle považovány za historické. Francouzský tisk se vůči hvězdám zachová mnohem systematictější až v poválečných letech, dva mýty ze třicátých let však zůstanou zcela nezpochybnitelné a nepřehlédnutelné – mýtus Michèle Morganové a Jeana Gabina.

Poslední téma, na něž se Crisp soustředí, je otázka divácké obce a jejích preferencí. Zatímco návštěvník klasických francouzských filmů v období šedesátých a sedmdesátých let může být snadno definován podle věku, publikum předchozích třiceti let bylo velmi diferencované, a to jak podle třídního rozvrstvení, tak v rámci regionů. V samotných třicátých letech do kina chodila především střední třída, ještě přesněji milenci z prostředí střední třídy. Průměrné vstupné po celou dobu dekády činilo čtyři franky, pouze v Paříži pět franků. Dostupné údaje o návštěvnosti jsou podle autora průzkumu velmi kusé, řada písemných materiálů byla na konci války zničena, nicméně i tak se mu daří sestavit poměrně reprezentativní tabulku, v níž u každého roku figurují tituly, které dosáhly více než 300 tisíc diváků. Od dosažených výsledků pak odvíjí své další úvahy, týkající se filmové kariéry některých významných tvůrců. Například jen Jean Renoir natočil ve třicátých letech celou sérii filmů, které neuspěly (ON PURGE BÉBÉ, BOUDU SAUVÉ DES EAUX, CHOTARD ET CIE, LA NUIT DU CARREFOUR). Jak by asi pokračovala jeho další profesionální dráha, nebýt dědictví po otci? Proč ve své době diváky neoslovil tak pozoruhodný titul jako BOUDU SAUVÉ DES EAUX? Zatímco na počátku sledovaného období byla co do popularity dramata naprostou výjimkou (FANNY), v letech 1933 až 1937 již jasně dominovala (VELKÁ HRA, PENSION MIMOSA, VELKÁ ILUZE). Za úspěšné tvůrce dekády bychom mohli označit Jacquese Feydera, Marcela L'Herbiera a Marka Allégreta. Francouzští umělci se začali prosazovat také v zahraničí: na benátském

5) „Všechny naše hvězdy rády sportují, protože je to moderní,“ hlásá *Ciné Miroir* v roce 1931.

Biennale získali v roce 1936 Volpiho pohár pro nejlepšího herce Pierre Blanchard a pro nejlepší herečku Annabela, Feyder pak hlavní cenu za *HŘÍŠNÉ ŽENY BOOMSKÉ*, *VELKÁ ILUZE* byla uváděna jen v USA ve čtyřiceti kopiích. Tato situace byla v ostrém kontrastu s obdobím první poloviny desetiletí, kdy za hranicemi Francie byly v podstatě známé pouze filmy René Claira. Působnost francouzského filmu rovněž rozšířilo množství remaků a anglických jazykových verzí (*LA CHIENNE*, *CARREFOUR*). Ovšem na přelomu do dalšího desetiletí se situace opět zcela proměnila, ale to již není předmětem této publikace.

U tak mohutné práce si zvláštní pozornost zaslouží také více než sto stran poznámkového aparátu. Za prvé se můžeme orientovat v tzv. diváckém průvodci, kde je uvedeno dvě stě komerčně a institucionálně dostupných filmů, včetně krátkého připomenutí obsahu a uvedení pořadí titulu v režisérově filmografii, následuje přehled národních a mezinárodních ocenění. Filmografii období 1929 až 1939 předchází podrobný komentář, jenž popisuje situaci na počátku zvukového období a komplikace, které při průzkumu přináší existence a identifikace ozvučených či částečně ozvučených kopií a vícejazyčných verzí. Problémem jsou také informace o natáčení, které v některých případech nevedlo ke vzniku filmu nebo byl film natočen, ale nikdy nebyl uveden atd. Při vytváření filmografie a jejím studiu Crisp vycházel ze dvou zásadních prací Vincenta Pinela⁶⁾ a Raymonda Chirata⁷⁾. Zatímco Pinel definuje francouzský film podle finančních zdrojů a národnosti režiséra, Chirat do svého katalogu zahrnuje rovněž všechny filmy vzniklé v koprodukcii a nebo s převážně francouzským štábem. V tomto směru Crisp následuje Chirata. Pokud jde o délku dlouhého filmu – nad 1650 m – jsou autoři ve shodě, nicméně Crisp předpokládá, že ve skutečnosti jsou zde uvedeny i některé tituly, které jsou pod touto hranicí. Dalšími kritérii při výběru byla přítomnost narace jakožto dominantní struktury filmu a jeho uvedení do distribuce. Vedle použité literatury a rejstříku jmenného a názvového nám autor poskytuje rovněž bibliografii filmové literatury, vydané ve Francii ve sledovaném období. Dokonale vybavená kniha!

Briana Čechová

6) Vincent Pinel, *Filmographie des longs métrages sonores du cinéma français*. Paris : La Cinémathèque Française 1985.

7) Raymond Chirat, *Catalogue des films français de long métrage: films sonores de fiction 1929–1939*. Brussels : Cinémathèque Royale de Belgique 1975.

Teorie obyvatelných a jiných filmůRoger Odin: *De la fiction.*

Brusel: De Boeck Université 2000.

Monografií *O fikci* se Roger Odin vrací od výzkumu specifických kinematografií „na okraji“ (rodinný film, didaktický film, dokumentární film...) a jednotlivých kontextů „jejich“ institucí (rodina, škola, televize...), který prokázal důležitost sémiopragmatického přístupu, k otázkám spjatým s dominantním modelem „fikčního filmu“. Tento návrat má přinejmenším dvojí důvod: za prvé autor nově sjednocuje, upřesňuje a reviduje termíny již představeného teoretického modelu¹⁾ (první dvě třetiny knihy, z nichž první je věnovaná teoretickému vymezení jednotlivých pojmů, druhá především kontrastním detailním četbám Renoirova VÝLETU DO PŘÍRODY a Epsteinovy BOUŘE) a za druhé v širším plánu mapuje současné místo modu „fiktionalizace“ mezi ostatními staršími i nově vznikajícími mody „produkce významů a afektů“. Především v druhém bodě získává Odinova studie aktuální, historizující rozměr, neboť zdůrazňuje, nakolik je dosud dominantní režim fikčního filmu podmíněn historicky, totiž institucionálně.

Kde vznikají významy a afekty?

Obecným východiskem Odinova sémiopragmatického pohledu na vztah film-divák je škrtnutí imanentního významu filmu. Film sám o sobě nevytváří žádné významy, představuje pouze jeden druh omezení či vodítek, která ovlivňují, jak bude významy a afekty tvořit divák, a nezávazně²⁾ tak předstrukturují potenciálně nekonečné pole jeho možných čtenářských a interpretačních aktivit. Jedná se o omezení „vnitřní“, jimiž se zabývá sémiotika. Specifikum sémiopragmatického přístupu spočívá v tom, že rovinu těchto „vnitřních“ omezení textu doplňuje o druhou, pragmaticky vymezenou rovinu „vnějších“ omezení, kde tvorba významů a afektů podléhá vlivu jednotlivých kontextů komunikace a jimi aktivovaných modů produkce a čtení. Do popředí vystupuje otázka *jak* film znamená ve specifických kontextech, v nichž je „užíván“, nebo obecněji, jak audiovizuální produkce vznikají a fungují v rámci specifických sociálních institucí. Zde je nutné zdůraznit, že Odinovi nejde o empirickým výzkumem podloženou sociologii, ani o zcela odlišný, ale z hlediska tvorby významů a afektů rovněž relevantní kognitivismus³⁾. Nejedná se o popis konkrétních sociálních kontextů recepce, ani o popis procesů probíhajících ve vtělené mysli diváka. Sémiopragmatika nabízí heuristický model, v němž jsou teoretické konstrukce aktantů komunikace vepsány do prostředí obecnějších typů zkoumaných textů a kontextů. Jak Odin na jiném místě vysvětluje:

Pragmatika, alespoň tak, jak ji pojmám já, se snaží nalézt odpověď na otázky velmi obecné povahy: Co znamená sledovat film jako fikci, jako dokument, jako umělecké dílo? Co znamená být cinefilem (jakému typu četby to odpovídá)? Proč je sociální

1) Autor v knize rozvádí a přepracovává několik dříve publikovaných textů, mj. vlivný text „L'entrée du spectateur dans la fiction“ (in: *Théorie du film*. Paris : Albatros 1980) a další starší studie a analýzy.

2) V Odinově pohledu se jedná o omezení relativně „volná“, která lze vždy obejít.

3) I když např. Warren Buckland řadí Odina mezi stoupence „kognitivní sémiotiky“, viz Warren B u c k l a n d, *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge : Cambridge University Press 2000.

existence dokumentárního filmu problematičtější než filmu fikčního? [...] co nás vede ke změně modu četby? [...] sémiopragmatika si klade za cíl vytvořit *druhé* modality tvorby smyslu a afektů, procesy platné pro diváka obecně: *velké režimy produkce smyslu a afektů*.⁴⁾

Nejvýznamnějším faktorem vnějších omezení jsou pro Odina instituce ve smyslu sociálních struktur aktivujících soubory specifických determinací. Každá instituce (fikční film, dokumentární film, pedagogický film, rodinný film, experimentální film...) se vyznačuje jistou definicí filmového objektu, předpokládá aktivaci určitého modu či modů čtení (modus fikcionalizující, spektakularizující, dokumentarizující, autentizující, energetický ad. – viz dále) a implicitně vytváří svůj ideál „dobrého filmu“⁵⁾, tj. vytváří určitou hierarchii filmových kódů a výrazových složek. Experimentální dílo, jež dekonstruuje filmový pohyb a zviditelňuje práci média, bude proto pravděpodobně v rámci dominantní instituce fikčního filmu, která svůj „dobrý film“ definuje na základě „neviditelné“ reprodukce pohybu a relativního potlačení znaků vypovídání, vnímán jako „špatný“⁶⁾.

Bez ohledu na předpoklad „ideálního filmového objektu“ dané instituce lze ale každý film (v závislosti na řadě faktorů, včetně diskursivní kompetence čtenáře) potenciálně vnímat v různých modech, pojímajících se s různými pokyny k četbě.⁷⁾ Jinak bude kupříkladu Dreyerovo UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ vnímáno v rámci instituce komerčního kina (dominantním modu fikcionalizace, kdy film není primárně vnímán jako umělecký objekt, ale jako fikce – Dreyerův film bude zřejmě v tomto kontextu klást dnešnímu divákovi jisté překážky), jinak ve filmovém klubu (kde převládne čtení v modu uměleckého filmu, zkoumající autorský rukopis apod.), jinak je-li použit jako pomůcka při hodině dějepisu (a čten v modu dokumentarizujícím, který může kupříkladu ověřovat historickou „pravdivost“ filmu a porovnávat jeho obsah s jinými zdroji) a jinak bude-li sledován v televizi (kde může působit jako cizorodá citace: němý a černobílý fikční film uprostřed ozvučených a barevných obrazů, oslovujících diváka přímo).

4) Roger O d i n, L'énonciation contre la pragmatique? À propos de L'énonciation impersonnelle ou le site du film de Christian Metz. *Iris* 1992, č. 14–15 (podzim), s. 209.

5) Pojem „dobrý film“ si Odin zřejmě půjčuje od Metze.

6) Viz Roger O d i n, For a Semio-Pragmatics of Film. In: Warren B u c k l a n d (ed.), *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam : Amsterdam University Press, s. 227–235.

7) Celkově Odin v knize rozlišuje asi 10 hlavních modů: 1. modus spektaklu (ruší se efekt diegeze a fikce, neboť divák si je vědom své účasti na představení – v jisté míře např. kinematografie atrakcí, kde dojem reality, či jeho přemíra, nevedl k vytváření diegeze, nýbrž posiloval efekt spektaklu; smíšeným typem je pak třeba muzikál, v němž efekt diegeze a fikce periodicky rozbíjejí hudební čísla); 2. fikční modus (divák rezonuje v rytmu vyprávěných událostí, kdy vzniká korelace mezi vztahem film-divák a vztahy v diegezi); 3. energetický modus (divák rezonuje v rytmu filmových zvuků a obrazů, nikoli však „uvnitř“ vztahů diegeze); 4. modus *home movie* (film zobrazuje divákovy vlastní zkušenosti z minulosti); 5. dokumentární modus (oslovuje diváka jako skutečnou osobu z pozice skutečného enunciatora ve skutečném světě); 6. instruktážní (persvazivní) modus (divák si odnáší poselství, ponaučení); 7. umělecký modus (film vnímán jako dílo autora); 8. estetický modus (divák se zaměřuje na technickou práci, jež se promítla do tvorby obrazů a zvuků); 9. modus autenticity (modus mezi fikcí a dokumentem, který z dokumentarizujícího modu přebírá výzvu ke konstrukci skutečného enunciatora a z fikce nemožnost ověřovat výpovědi tohoto enunciatora: produkce v modu autenticity představují skutečného enunciatora, jenž je nezpochybnitelný podobně jako „lyrické já“ – např. televizní reality show); 10. modus performativní četby (rovina diegeze a narace se oslabuje ve prospěch procesů figurace a autoreflexivních momentů, kdy „film přemýšlí o sobě samém“ – relativně nejsložitější a nejzajímavější modus, jímž se Odin podrobně zabývá v souvislosti s analýzou Epsteinovy BOURE, viz dále.)

Modus fikcionalizace

Fikcionalizace jako jeden z možných modů čtení filmu „diváka rozechvívá v rytmu vyprávěných fikčních událostí“. Platí-li, že v nastíněném sémiopragmatickém pohledu není žádný text *a priori* fikční nebo non-fikční, stává se nutně předmětem zkoumání právě způsob komunikace (či ne-komunikace⁸⁾), tedy podmínky a předpoklady nebo naopak možné překážky fikcionalizujícího čtení. Odinův model fikcionalizacího modu sestává z pěti základních na sobě závislých procesů, jimiž jsou: figurativizace, diegetizace, narace, proces „mise en phase“ a konstrukce fikčního enunciatora [énonciateur fictif].⁹⁾

Obrazy filmu je nejprve nutné číst „figurativně“, tedy odhalit v nich konkrétní či analogický referent.¹⁰⁾ Zcela abstraktní obrazy neumožňují „diegetizaci“, konstrukci světa, která je základní podmínkou fungování fikce. Diegetizace předpokládá mentální „smazání“ média, nosiče, obrazu¹¹⁾ a vytvoření prostoru obyvatelného postavou – i diegeze bez postav je nutně diegezí v očekávání postavy, byť by jí byl jen sám divák.

Dalším procesem nezbytným pro vznik efektu fikce a zároveň „stimulaci čtenářovy touhy“ je vyprávění. Odin rozlišuje dvě roviny „narativity“: úroveň „narativizace“ a „narace“. Narativizace znamená „vepsání pohybu do rejstříku akcí a vytvoření pocitu narativity“.¹²⁾ Narace vede k tvorbě vyprávění [récit] a dále sestává z kategorie vyprávění o jednom záběru, kde působí procesy ukazování a monstrátor [monstrateur] a která má nejvíce příkladů v rané kinematografii, a kategorie vyprávění o více záběrech, jež koresponduje s narativní praxí klasického narativního filmu a působením vyprávěče.¹³⁾ Monstrátor určuje, jakým způsobem se dává vidět obsah (vystupuje jako první instance narativního enunciatora a v případě některých typů filmu může též být enunciatorem

8) S nadsázkou lze říci, že premisou pragmatické teorie významu je spíše „ne-komunikace“ – „normou je selhání komunikace a je zapotřebí vysvětlit, jak dojde k tomu, že se komunikace úspěšně uskuteční“. Viz W. B u c k l a n d, *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge : Cambridge University Press 2000, s. 80–81.

9) Výlučně s modelem fikce je ale spjat pouze proces „konstrukce fikčního enunciatora“, ostatní tvoří součást i „nefikcionalizujících“ modů.

10) O silnému sklonu lidské psychiky k téměř spontánní figurativizaci svědčí skutečnost, že i výrazně abstraktní obrazy dokáže „překládat“ do konkrétních či analogických (antropomorfních) tvarů – opět ostatně záleží i na kontextuálním zářamování: shluk barevných skvrn bude jinak interpretován v případě hudebního videoklipu a jinak v případě vědeckého dokumentu popisujícího zrod hvězdy.

11) Z čehož obecně vyplývá, že některá média jsou proto pro vznik diegeze příznivější než jiná: je snazší diegetizovat pohyblivý film než statickou fotografii a lze lépe přestat vnímat arbitrární znakový systém románu než heterogenní znakový systém divadla.

12) „Narativizace spouští velmi specifickou modalitu tvorby smyslu: zůstávám u jistého druhu před-porozumění [pré-compréhension] ... film je vnímán jako prach smyslu, v modu trochu podobném tomu, co se děje při každodenní zkušenosti, když pozoruji pohyb věcí kolem sebe; ve filmu se mimochodem právě na této rovině utváří vztah mezi pohybem a dojmem reality.“ Jako ilustraci procesu předporozumění uvádí Odin příklad z knihy F. J o s t a, *Un monde à notre image* (Paris : Éditions Méridiens Klincksieck 1992, s. 35–36): přímé televizní vysílání o pádu Ceausescovy vlády – hlasatel stojí před obrazy, které má komentovat, ale postrádá potřebný kontext k tomu, aby pochopil, co se děje, a musí se tedy omezit na výčet akcí, odehrávajících se na obrazovce: přijíždí tank, lidé utíkají... „Bylo by nepřesné říci, že nechápe nic, je ale zřejmé, že opravdu nechápe, co se děje; ocitá se tvář v tvář příběhům, které si žádají být vyprávěny“, ale které vyprávět nedokáže.“ R. O d i n, *De la fiction*, s. 29.

13) Odin zde reviduje systém A. Gaudreaulta. Zatímco Gaudreault, vycházející z analýz raného filmu, rozlišuje dvě roviny vyprávění (mikrovyprávění a makro-vyprávění), Odin považuje za důležité postulovat výše zmíněnou rovinu narativizace, která samotné rovině vyprávění předchází jako potencialita a předpoklad (narativního či jiného) porozumění. „Narativizátor“ [narrativiseur], kterého Odin spojuje s první

jediným, např. u filmového týdeníku, který zdánlivě pouze „dává vidět“), vypravěč zodpovídá za narativní strukturaci viděného.

Završující rovina narativního modelu patří „diskursivizaci“, vytvářející „ručitele za diskurs“ [*responsable du discours*]. Jedná se o „naléhání řádu“ ve vyprávění, o stopy skutečného enunciatéra, který v případě fikce pod rouškou neskutečného vyprávění sděluje skutečné významy a hodnoty. Vztah monstrátora a vypravěče se zrcadlí ve vztahu vypravěče a ručitele za diskurs: zatímco vypravěč dává nový význam práci monstrátora (vztah záběr–stříh), „ručitel za diskurs“ zaštiťuje práci vypravěče (vyprávění–ideologie).

Konfliktní působení procesů fikcionalizace a diskursivizace se výrazně projevuje v případě bajky. „Efekt bajky“ předpokládá převahu morálního poselství („diskursivizace“) nad konstrukcí autonomního světa („diegetizace“), příběhu („narace“) a fikce; jsou-li naopak efekty diegetizace a narace silnější, může dojít ke zrušení „efektu bajky“ a posunu bajky do modu fikce. Sama otázka ideologie je samozřejmě složitější, což ukazuje třeba poněkud paradoxní příklad schématických budovatelských filmů, při jejichž sledování u diváka dochází k tomu, že diskursivizace ruší fikci¹⁴⁾ a aktivuje jeho obranné prostředky: vnímá-li divák film v první řadě jako výpověď „ručitele za diskurs“, je pro něj snazší diskursu vzdorovat nežli v případě, kdy je tento „ručitel“ ukryt za fikčním enunciatérem.

Posledně řečené znovu poukazuje na důležitost divákem konstruované enunciační struktury textu, neboť konstrukce fikčního enunciatéra je jedinou kategorií, jíž se fikční film odlišuje od dokumentárního. Odin nejprve rozlišuje tři roviny fiktivnosti textu, z nichž první dvě souvisejí s procesy enunciatéra „fiktivizujícího“ a teprve na třetí se konstruuje enunciatér „fikční“¹⁵⁾: fiktivizace 1 vyplývá ze statusu a specifčnosti každého označujícího systému – každý jazyk (značící systém) bez výjimky v nějaké míře „odreálnuje“ neboli „fiktivizuje“ (zde platí Metzovo „každý film je filmem fikce“, a to o to víc v tom, že se v porovnání s ostatními značícími systémy vyznačuje nebyvalou percepční bohatostí, již doprovází nezvyklá míra absence zobrazovaného); fiktivizace 2 souvisí s působením narace, která „derealizuje“ časový sled událostí, ruší „tady a teď skutečnosti“ (v tomto ohledu je každý diskurs – narativní, popisný či interpretační – fiktivizující); fiktivizace 3 je hlavní podmínkou procesu fikcionalizace a spočívá v konstrukci fikčního enunciatéra. Konstruovaný fikční enunciatér se vyznačuje souborem specifických rysů: má v úmyslu fiktivizovat (neboť fiktivizace v této rovině je vždy aktem záměrného předstírání [*faire semblant*]), nemá v úmyslu klamat (jako lhář či mystifikátor) a nelze mu klást otázky týkající se pravdivosti vypovídaného (na rozdíl od enunciatéra dokumentarizujícího nebo třeba kouzelníka, jehož se vždy ptáme „jak to dělá“¹⁶⁾), neboť je situován *jinde*, v nezpochybnitelném prostoru, odděleném od skutečného světa (nejsem na rozdíl od dokumentu osloven v tomto světě a jako skutečná osoba). Fikční enunciační smlouva se zásadním způsobem projevuje v rovině afektivní:

vymezenou rovinou, představuje nejvágněji pociťovanou instanci enunciatéra, jež vyplývá již ze samotného pohybu každého filmového obrazu (pohyblivý film skýtá větší potenciál k narativizaci než statická fotografie).

14) Zvýrazněná „diskursivizace“ může v případě didaktických nebo ideologických filmů rušivě vstupovat již do procesů „monstrace“ (rovinu prostého „ukazování“ narušují tendence ke schematizaci a vytváření obecných kategorií a stereotypů na úkor jedinečného).

15) „Fiktivní“ a „fikční“ / „fiktivizace“ a „fikcionalizace“: procesy „fiktivizace“ jsou v různé míře vlastní každému jazyku či značícímu systému (i dokumentární film fiktivizuje), „fikcionalizace“ je užší kategorií procesů filmu fikce: každý film je fiktivní, ale jen filmy fikce jsou fikční (Nanuk z Flahertyho filmu i King Kong jsou oba srovnatelně fiktivními postavami, pouze King Kong je ale postavou fikční, srov. Alain Boillat, *La fiction au cinéma*. Paris : l'Harmattan 2001, s. 31).

16) Zde zřejmě spočívá důležitý rozdíl mezi modelem fikce a modelem spektaklu.

Zašitřen „hradbou“ fiktivizace a ujištění o tom, že tam *jinde*, kam se promítám, mně nic nehrozí, zbavuji se snáz obranných prostředků. Protože se mě to vše týká pouze jako fikčního adresáta výpovědi [*énonciataire fictif*], nemám důvod mít se na pozoru před hodnotami, které vyprávění šíří. Proto také budu zcela jistě v hloubi zasažen jakožto skutečná osoba.¹⁷⁾

Skutečný enunciatör [*énonciateur réel*] na rozdíl od enunciatöra fikčního náleží do stejného světa jako já, proto mu mohu klást otázky týkající se pravdivosti vypovídání. Ve fikci naopak otázky pravdy nepokládám enunciatörovi, nýbrž postavám (tj. kladu-li otázky postavám, zapomínám zpovídat enunciatöra). Enunciační struktura bývá ale složitější a konstrukce skutečného a fikčního enunciatöra se mohou i v případě jediného filmu na více rovinách proplétat – jednoduchým příkladem je historický film: částečně konstruuji skutečného dokumentarizujícího enunciatöra, je muž „kladu otázky“ a ověřuji fakta, zároveň však vím, že musím přehlédnout skutečnost, že historické postavy ztvárňují herci. Odin ukazuje, že při sledování filmu běžně dochází k proplétání různých enunciačních struktur a přepínání mezi různými mody čtení:

Sleduji film, zaměřuji se na četbu fikcionalizujícího typu, to znamená, že prožívám vyprávěný příběh, ale současně si říkám „Hele, Benátky, tam jsem byl na dovolené“ a přecházím k četbě typu „rodinný film“ nebo „dokument“. Nebo mě napadne „To je poprvé, co vidím takovýhle střih“ a přecházím k četbě „didaktické“.¹⁸⁾

V obecné rovině je nutné rozlišovat mezi enunciací na straně produkce (kinematografie...), která je vždy skutečná, konstruovaná nezávisle na ostatních instancích enunciaci, a enunciatörem vypovídání, který může být fikční, skutečný nebo smíšený (fikční film, dokument...). Fikcionalizující četba vyžaduje konstrukci ještě jiného skutečného enunciatöra, a to v rovině narace. V každém fikčním filmu (ať by byl sebemín „realistický“) funguje reference k „našemu známému“ světu (proces figurativizace), který v tomto případě hraje roli skutečného enunciatöra: prvky tohoto (skutečného) světa, kategorie, schémata akcí a hodnoty vstupují do konstrukce vyprávění (kde jsou zbaveny svého původního časoprostorového zakotvení), aby vytvořily svět příběhu. Jedním z důsledků je, že „[j]sem oslovován v modu fikce, ale *nevědomky* jsem postaven na místo skutečného příjemce *diskursu* ukrytého ve *vyprávění*“.¹⁹⁾

Na závěr je třeba se vrátit k Odinově nejhůř uchopitelnému (a nadto nepřeložitelnému) termínu *mise en phase*. Jedná se o prostředek vepsání diváka na imaginární osu filmu a „modalitu jeho afektivní participace“, která polarizuje prvky vyprávění a programuje divákův hodnotový soud. *Mise en phase* znamená rozpuštění příznaků vypovídání v působení narace nebo využití těchto příznaků ve prospěch narace, kdy vztah divák-film homologicky rezonuje se vztahy v diegezi (např. rozkymáčené rámování a rozmazané obrazy jsou motivovány bouří; rytmus střihu odpovídá rytmu akce; hudba harmonicky doprovází a neviditelně podkresluje vyprávění apod.). *Mise en phase* vytváří rezonanci a funguje tak i jako princip srozumitelnosti filmu, neboť určuje korelaci struktur textu a divákovy kompetence, jinými slovy, působí jako prostředek potvrzení a gratifikace „správných“ významů a afektů.

Opakem *mise en phase* je proces *déphasage*, který vnáší mezi vztah film-divák a vztahy v diegezi prvky nesouladu a v jehož důsledku divák přestává rezonovat s událostmi příběhu. Odin tento

17) R. Odin, *De la fiction*, s. 61.

18) Roger Odin – André Gardies, *Autour de l'analyse textuelle* (rozhovor Andrého Gardiese s Rogérem Odinem). *Cinéaction* 58, 1990, s. 25.

19) R. Odin, *De la fiction*, s. 61.

efekt ilustruje na příkladu *BOURE*, kde Epstein v řadě aspektů záměrně narušuje dojem reality (používá neherce, vytváří „nemotivované“ syntagmatické ruptury), čímž vytváří zcizující momenty a ruší efekt fikce. Tento účinek je v kontextu dominantního modu nežádoucí, neboť definuje „špatný film“. Pro záchranu „dobrého objektu filmu“ je proto v případě Epsteinova filmu zapotřebí uplatnit jiný modus čtení, náležící jiné instituci, který Odin nazývá performativní, a momenty „déphasage“ interpretovat: film je „diskursem o filmu, odkazuje k realitě, kterou sám vytváří“²⁰⁾, což z něj činí „performativní text“.

Krise fikce a modus fikcionalizace mezi ostatními mody

Je patrné, že modus fikce zůstává v Odinově modelu vymezen dosti úzce. Proces fikcionalizace je navzdory svému „privilegovanému statusu“ „ohrožován“ řadou ostatních modů.²¹⁾ Odin se ve svých fikcionalizujících četbách příznačně omezuje povýtce na klasický film – především na Renoirův *VÝLET DO PŘÍRODY*, v jehož rámci bezmála cinefilsky akcentuje voyeuristickou scénu Henrietty na houpáče²²⁾, která je v textu povýšena na „prascénu“ libidinálního režimu klasické kinematografie. Odinův přístup dostatečně explicitně zdůrazňuje, že filmy jednoho čistého modu neexistují, v historické perspektivě lze ale bezpochyby sledovat proměny dominance jednotlivých modů.

V souvislosti se současnou audiovizuální produkcí Odin hovoří o případech ústupu modu fikcionalizace ve prospěch modu energetického (kdy primární není diegeze, ale „povrchové“ působení obrazů a zvuků; analogické je v tomto ohledu srovnávání současného hollywoodského blockbustera a filmů rané kinematografie atrakcí na jedné straně a filmu klasického na straně druhé) nebo převážně televizního modu autenticity (reality show). Naznačená cesta vede samozřejmě ke zkoumání nových modů a „diváckých ekonomii“, které s sebou přináší DVD nebo počítač.

Neméně zajímavé podněty pro další výzkum nabízejí ale i produkce, které záměrně využívají míšení a křížení jednotlivých modů, „citace“ jednoho institucionálního modu uvnitř jiného, čímž potenciálně v estetické rovině dosahují znejistění divácké pozice. Jedním z příkladů je experimentální film a film fikce využívající prvky modu „home movie“.²³⁾ V určitém smyslu (který má blízko k rovině performativního čtení) může docházet i k alegorickému ztvárnění funkce jednotlivých modů. Ztotožňuje-li Odin režim fikcionalizace s „oidipovským“ aparátem klasické kinematografie (režim represe a centralizované a „domestikované“ touhy, proti němuž staví model decentralizované schizoanalýzy Deleuzova a Guattariho *Anti-Oedipa*²⁴⁾), nabízí se nám jako ilustrace střetávajících se režimů Rivettův film *CÉLINA A JULIE SI VYJELY NA LODI*. Narativ filmu je vystavěn

20) Tamtéž, s. 123.

21) Srov. Odinův starší text o Markerově *RAMPĚ* příznačně nazvaný „Film fikce ohrožený fotografií a zachráněný zvukovou stopou“ (Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de la Jetée de Chris Marker). D. Chateau – F. Gardies – F. Jost (eds.), *Cinéma de la modernité; films, théories*. Paris : Éditions Klincksieck 1981, s. 147–171).

22) Scéna je fotograficky připomenuta nejen na obálce, ale též v podobě malých rozfázovaných okének v rozích jednotlivých pravých stran knihy, takže rychlým prolisťováním vzniká efekt „filmu“.

23) Na toto téma viz např. Roger Odin, *Productions cinématographiques familiales et limites de la représentation*. In: Leonardo Quaresima – Alessandra Raengo – Laura Vichi (eds.), *I limiti della rappresentazione. The bounds of Representation. Censorship, the Visible, Modes of Representation in film*. Udine : Forum 2000, s. 127–140; nebo Laurence Allard, *Une rencontre entre film de famille et film expérimental: le cinéma personnel a Marie-Thérèse Journot, Le film de famille dans le film de fiction*. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille : usage privé, usage public*. Paris : Éditions Méridiens Klincksieck 1995, s. 113–125 a 147–162.

24) „...fikcionalizace vede k tomu, že se touha redukuje na oidipovský aparát; v tomto smyslu přispívá stejně jako psychoanalýza k procesu represe, jež odsuzuje *Anti-Oedipus*.“ R. Odin, *De la fiction*, s. 42.

nejen okolo tajemství, ale též kolem prostoru (domu), který je nejprve nepřístupný, řídí se neznámými pravidly atd. Co se stane, ocitnou-li se hlavní hrdinky v tajemném domě, který není zcela cizí, nýbrž spíše *unheimlich*, neboť má podobu „tatínkova kina“, které bývalo, ale již není naše? Obě hrdinky ztělesňují i předjímají diváky jiných Odinových režimů – vstupují do vyprávění nelineárně, na přeskáčku a dle vlastní libovůle, ukrývají se v postavami neobydlených prostorách domu (diegeze) a porušují jeho pravidla (rodinné melodrama?). Významnou postavou v domě je dítě, které pasivně přihlíží dramatu dospělých, jehož je obětí. Film tak ukazuje dvě pozice diváka: dítě, uvězněné v tatínkově domě, které odevzdaně sleduje hry a fikce dospělých (nutná „suspense nedůvěry“ vlastní režimu fikce), a nespoutaná, anarchistická radost a hravost Céline a Julie, které bez respektu k hranicím domu uvězněné dítě unesou.

Závěrečná kapitola s názvem „Fikcionalizace v ohrožení?“ připomíná, že „režim fikcionalizace, v němž jsme byli až dosud ponořeni, může jednoho dne zmizet, nebo přinejmenším pozbýt na významu“²⁵⁾. To lze kromě lehce nostalgické „chvály fikcionalizace“ číst i jako sémiopragmatickou výzvu k řešení otázek „deoidipalizované“ fikce a mapování nových dominantních typů vztahu společnost-kultura-audiovizí-divák. Odinův přísný a precizní teoretický přístup skýtá v tomto ohledu inspiraci i nepostradatelné nástroje.

Jakub Kučera

25) R. Odin, *De la fiction*, s. 168.

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

AUMONT, Jacques

Obraz / Jacques Aumont ; [z francouzského originálu ... přeložil Ladislav Šerý]. – 1. vyd. – Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2005. – 327 s. : il. - Úvod, poznámky v textu - Bibliografie v textu - Kniha zahrnuje široké pole problematiky vizuality od základních zákonitostí optiky, přes fyziologii vnímání k problematice estetiky realistického a tzv. abstraktního malířství až k fotografii a filmu. – ISBN 80-7331-045-7 (brož.)

BENDICK, Jeanne

Making the movies / by Jeanne Bendick ; directed by Robert Bendick. – London : Paul Elek, [c 1946]. – 190 s. : il. – Slovníček filmových termínů na s. 169 - Bibliografie na s. 181 - Rejstřík na s. 185 - Populárně naučná publikace o všem, co souvisí s natočením filmu. Filmoví průkopníci, technické profese, herci, průběh natáčení, filmové žánry, diváci atd.

BRDEČKOVÁ, Tereza

Toyen : film Jana Němce / Tereza Brdečková ; [ilustrace Toyen ; foto Jan Němec]. – Vyd. 1. – Praha : Argo, 2005. – 150 s. : barev. il. – Úvod, o autorech - Jan Němec a jeho doba - Poetická próza Terezy Brdečkové se stala základem filmu *Toyen* (2005) režiséra Jana Němce. Text je ilustrován obrazy Toyen a obrazovou přílohu tvoří koláže Jana Němce. Na závěr je připojena studie o Janu Němcovi, jež byla napsána pro katalog festivalu Alpe Adria Cinema v Terstu k Němcově retrospektivě v roce 2004. – ISBN 80-7203-735-8 (brož.)

CINÉMA

Le cinéma. – [Paris] : Librairie Hachette, 1925. – 64 s. : il. – (Encyclopédie par l'image). – Bibliografie na s. 63 - Brožura vydaná v roce 1925 v rámci sešitových encyklopedií různých oborů obsahuje zmapované počátky kinematografie tzn. němého filmu, zejména z hlediska technického a je vybavená řadou unikátních fotografií.

COWAN, Lester

Recording sound for motion pictures / edited by Lester Cowan. – 1. ed. – New York ; London : McGraw-Hill Book Company, 1931. – 404 s. : il. – Vydáno pro Academy of motion picture arts and sciences - Obr. a fotografie v textu - Přednášky na téma nahrávání zvuku pro film: různé systémy nahrávání, součástky a technické vybavení, dabing, různé úpravy zvuku, akustika sálu atd.

ČESKÝ ROZHLAS

Od mikrofonu k posluchačům : z osmi desetiletí českého rozhlasu / [kolektiv autorů pod vedením Evy Ješutové]. – Vyd. 1. – Praha : Český rozhlas, 2003. – 667 s. : il., portréty, faksim. – Úvod, poznámky v textu, seznam zkratk, slovníček technických pojmů - Bibliografie na s. 624-626, rejstřík jmenný - O jednotlivých etapách vývoje vysílání a dění v rozhlase se na 700 stranách v 9 kapitolách rozepisuje 9 autorů: Josef Maršík, Jiří Hraše, František Hrdlička, Eva Ješutová, Rostislav Běhal, Milan Rykl, Zdeněk Bouček, Jiří Hubička, Václav Moravec. Výklad doprovázejí fotografie a přílohy: kalendárium, technický slovníček, pořady, které se staly pojmem, ředitelé a názvy instituce, loga atd. – ISBN 80-86762-00-9 (váz.)

DEMENY, Georges

Les origines du cinématographe / Georges Demeny. – Paris : Henry Paulin, [1890-1900]. – 63 s. : il. – Původ kinematografu od francouzského vynálezce v oblasti filmu, teoretika fyziologie pohybu, G. Demenyho se zabývá předchůdci dnešních promítacích přístrojů. Sám autor se podílel jako asistent profesora Mareyho na výzkumech zkoumajících zachycení pohybu prostřednictvím sekvenční fotografie, chronofotografie. V příručce je uveřejněn i seznam patentů z let 1860-1895. Publikace zahrnuje i korespondenci autora s E. J. Mareym. – (Váz.)

DIAMANT-BERGER, Henri

Le cinéma / Henri Diamant-Berger. – Paris : La Renaissance du Livre, 1919. – 282 s. – Poznámky v textu - Jedna z raných studií o filmu od francouzského filmového režiséra, scenáristy a producenta H. Diamant-Bergera z roku 1919. – (brož.)

EAST SILVER (JIHLAVA, ČESKO : 2005)

East silver : Central and East European documentary film market 26th - 30th october 2005 / [sestavila Michala Pohořelá ... et al.]. – [Jihlava : JSAF, 2005]. – 407 s. – Úvod - Rejstřík režisérů a filmů podle originálních a anglických názvů – Katalog filmového trhu East Silver, který mapuje dokumentární filmy střední a východní Evropy, realizované v letech 2004-2005. Prezentace projektu se uskutečnila 26.-30. 10. 2005 v rámci 9. mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě a na jeho organizaci se podílel Institut dokumentárního filmu. Přehled filmů je řazen podle zemí a u každého filmu jsou uvedeny základní filmografické údaje, obsahová charakteristika, ceny a kontaktní adresy producentů a distributorů. – ISBN 80-903513-4-4 (brož.)

KEIM, Jean A.

Un nouvel art le cinéma sonore / Jean A. Keim. – Paris : Éditions Albin Michel, 1947. – 340 s., [16] s. obr. příl. : il. – Seznam fot. příloh - Francouzská publikace z roku 1947 věnovaná nástupu zvukového filmu po roce 1929 a estetickým i technickým problémům, které s tím byly spojené. Rozebírá nejen jednotlivé filmy ale i různé žánry a všímá si toho v celé světové produkci té doby až do roku 1945. – (Váz.)

KOVÁČ, Igor

Svetlo v chráme : (meditácie nad filmami Andreja Tarkovského) / Igor Kováč. – Bratislava : Uptown Production, 2005. – 439 s. – Publikace vychází jako samizdat a je neprodejná - Bibliografie na s. 434-436 – Knižní studie, která vychází z autorovy diplomové práce z roku 1993, analyzuje pět filmů Andreje Tarkovského se záměrem přiblížit obrazový a duchovní rozměr těchto děl. – (Váz.)

MOJŽIŠ, Juraj

Použi ma ako stránku knihy / Juraj Mojžiš. – 1. vyd. – Bratislava : Slovenský filmový ústav,

2004. – 197 s. : il. – (Studium). –

Předmluvu napsala Jana Dudková - Citáty, poznámky v textu - Bibliografie na s. 194-197 - Soubor filmovědních reflexí filmového teoretika a dlouholetého pedagoga na katedře filmové vědy VŠMU. Autorský výběr významných děl světové kinematografie Mojžiš podrobuje důkladné analýze. Pomocí interpretačních strategií odkrývá významovou bohatost a hloubku zvolených filmových textů. Publikace je doplněna o profily režisérů, obsahuje faktografické souvislosti a přehledně objasňuje široké i odborné veřejnosti přínos a význam vybraných filmů pro světovou kinematografii i uvažování o ní. – ISBN 80-85187-35-3 (brož.)

PRAŽAN, Emil

Kronika českého amatérského filmu : 70 let ČKK / Emil Pražan a kol. – Vyd. 1. – Praha : Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005. – 326 s. : il., portréty, faksim. – Autor úvodu Ivo V. Dašek - Bibliografie - Galerie amatérských filmařů v NFA Praha / Eva Strusková - Pět let sbírky amatérských filmů v NFA Praha / Jiří Horníček - Příležitostní publikace k jubilejnímu 70. ročníku vzniku Českého amatérského filmu. Obsahově zaměřená od třicátých let minulého století jeho vzniku až po současnost. Je doplněná historickými fotografiemi a dokumenty. Kniha přináší přehledný průřez bohaté historie v amatérském hnutí filmařů v České republice. Kniha je rozdělena do deseti kapitol a její úvodní část tvoří výpovědi dvou nejstarších žijících pamětníků a členů ČKK Praha, ing. Antonína Skotáka a RNDr. Jiřího Rentze. Další kapitoly popisují historii a vývoj amatérského hnutí u nás v jednotlivých časových obdobích od roku 1935 až do roku 2004, přinášejí vzpomínky několika mimopražských kinoamatérů a mapují vztah českých filmových amatérů a světové organizace amatérů UNICA. – ISBN 80-7068-189-6 (brož.)

PROKOP, Dieter

Boj o média : dějiny nového kritického myšlení o médiích / Dieter Prokop ; [z německého originálu ... přeložily Barbara Köpplová a Monika Loderová ; rejstřík sestavila Eva Šádová]. - 1. české vyd. - Praha : Nakladatelství Karolinum, 2005. – 409 s. – (Mediální studia). – Předmluva, o autorovi - Bibliografie na s. 363-384, rejstřík - Kniha

představuje v českém prostředí velmi řídce zastoupenou tradici kritického, sociocentrického přístupu k dějinám veřejné (a masové) komunikace a masových médií. Ve velkém časovém záběru od antiky po aktuální současnost přelomu tisíciletí autor nabízí výklad proměn médií a role veřejné komunikace v kontextu zápasů o dominanci ekonomickou, mocenskou a ideologickou. V mnoha aspektech a souvislostech je zde analyzován vliv kinematografie a filmového průmyslu. – ISBN 80-246-0618-6 (brož.)

REJŽEK, Jan

Z mého deníčku: 1984-2003 / Jan Rejžek ; [ilustrace Štěpán Mareš]. – 1. vyd. – V Praze : XYZ, 2005. – 651 s. : il. – Autor doslovu Vladimír Just - Výbor textů známého kulturně-spoločenského kritika je shrnutím jeho „deníčků“, které publikoval v letech 1984-2003. Jedná se o kompletní vydání sloupků, které uveřejňoval nejdříve ve Zpravodaji Jonáš klubu, Kmeni a po listopadu 1989 ve Scéně, Prostoru, Lidové demokracii, Českém deníku (resp. týdeníku) a Metru. – ISBN 80-86864-30-8 (váz.)

SLÁMA, Bohdan

Štěstí / Bohdan Sláma ; [fotografie Martin Špelda ... et al.]. – Vyd. 1. – Brno : Větrné mlýny, 2005. – 211 s. : il., portréty. – (Filmový klub ; 3). – O autorovi - Původní literární námět a jedna z verzí scénáře nového autorského filmu Bohdana Slámy, které jsou v této knize doplněny fotografiemi z dokončeného filmu a jeho natáčení, dávají nahlédnout do procesů, které vznik celovečerního filmu provázejí. – ISBN 80-86907-13-9 (váz.)

TARKOVSKIJ, Andrej

Kráska je symbolem pravdy : rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967-1986 / Andrej Arseněvič Tarkovskij ; [z ruských, polských, francouzských, anglických a italských originálů přeložili Miloš Fryš ... et al.]. – Vyd. 1. – Příbram : Camera obscura, 2005. – 452 s. – Citáty, poznámky v textu, ediční poznámka, filmografie, anglické resumé - Bibliografie na s. 373-404, rejstřík jmenný a názvů uměleckých děl - Reprezentativní výbor textů ruského filmaře Andreje Tarkovského zahrnuje rozhovory s ním, jeho eseje, přednášky, korespondenci, nerealizované filmové povídky a scénáře a jiné texty. Knihu doplňují podrobné

filmografie, přehledy divadelních a rozhlasových režii. – ISBN 80-903678-0-1 (váz.)

TVOŘIVÉ

Tvořivé zrady : současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře : sborník filmové teorie 3 / [vybrali, uspořádali, z polských originálů přeložili, úvodní studii napsali, soupisy literatury a citovaných filmových titulů sestavili Petr Mareš a Petr Szczepanik]. – Vyd. v ČR 1. – Praha : Národní filmový archiv, 2005. – 500 s. – (Knihovna Iluminace ; sv. 21). – Poznámky v textu, soupis citovaných filmů - Bibliografie na s. 85-111, 458-487 - Antologie současného polského myšlení o filmu a audiovizuální kultuře zahrnuje studie od šedesátých let minulého století (Alicja Helmanová) až po práce z nedávné doby, které se už od filmu odklánějí k jiným audiovizuálním médiím a kulturním formám (např. Andrzej Pitrus o televizní reklamě). Celkem sedmnáct textů patnácti autorů vybrali, přeložili a do čtyř oddílů uspořádali editoři Petr Mareš a Petr Szczepanik. Předdeslali jim analytickou studii o historickém vývoji filmové problematiky v Polsku, vybavenou stejně jako vybrané texty rozsáhlým soupisem citované literatury. – ISBN 80-7004-119-6 (brož.)

VÁŠÁK, Čestmír

Kristián : cesta do historie / Čestmír Vašák, Bedřich Zelenka, Kateřina Boušová. – Vyd. v této podobě 1. – V Praze : XYZ, 2005. – 216 s., [5] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. – Na titulním listu uvedeno: Podle stejnojmenného českého filmu převyprávěli Čestmír Vašák a Bedřich Zelenka, doprovodný text připravila Kateřina Boušová - Tato kniha je netradičním životopisem filmu. Úvodní část přináší brilantní literární přepis Kristiána z pera Čestmíra Vašáka a Bedřicha Zelenky. Další nedílnou součástí je studie, která přibližuje dobu jeho vzniku, porovnává výslednou podobu filmu s původní divadelní předlohou francouzské konverzační komedie, která byla základem filmového scénáře, jehož ukázky jsou rovněž v knize uvedeny. Kniha přináší i portréty hlavních tvůrců Martina Friče, Oldřicha Nového, Nataši Gollové a Adiny Mandlové. Za pozornost jistě stojí i dobové recenze a kritiky. Celé dílo je doprovázeno mnoha fotografiemi, z nichž velká část nebyla nikdy publikována a které zachycují zákulisí natáčení. – ISBN 80-86864-24-3 (váz.)

OBSAH XVII. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

BATISTOVÁ, Anna: <i>Poezie destrukce. Typologie, periodizace a reflexe destrukce filmových pohyblivých obrazů</i>	č. 3 / s. 27 – 46
BODDY, William: <i>Amatér, hospodyňka a prodejna. Propagace poválečné americké televize</i>	4 / 27 – 38
BRENEZOVÁ, Nicole: <i>Dopis Tagu Gallagherovi. Pohled na film z figurálního hlediska</i>	1 / 25 – 41
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Pan učitel televize. „TVŠ“: televizní vysílání pro školní třídy i domácnosti</i>	4 / 39 – 55
DRŮBKOVÁ-MEYEROVÁ, Nataša – IZVOLOV, Nikolaj: <i>Kritická vydání filmů v digitálních formátech</i>	3 / 127 – 137
ĎUROVIČOVÁ, Nataša: <i>Místní suplenti. Dabing na úsvitu éry zvukového filmu</i>	2 / 5 – 29
FOŘT, Bohumil: <i>Možné světy a jejich obyvatelé</i>	1 / 65 – 76
FOSSATTI, Giovanna: <i>Od zrn k pixelům. Digitální technologie a filmový archiv</i>	3 / 5 – 19
HANÁKOVÁ, Petra: <i>„Kola se otáčejí, ložiska kloužou, písky pracují.“ Kinetika a vizualita modernity jakožto průvodci raného filmu</i>	4 / 71 – 87
HORWATH, Alexander: <i>Muzeum versus trh</i>	3 / 21 – 25
KLINGEROVÁ, Barbara: <i>Současný cinefil. Filmové sběratelství v éře po videu</i>	3 / 83 – 103
KUČERA, Jakub: <i>Těla a tváře (ve) filmu. Poznámky k teorii a praxi divácké identifikace na příkladu tvorby Johna Cassavete</i>	1 / 43 – 63
MOUCHA, Josef: <i>Filmař snů: Jaroslav Rössler</i>	1 / 77 – 96
SKOPAL, Pavel: <i>Kolem světa ve 32 jazycích. Lví král a strategie „globální lokalizace“</i>	2 / 31 – 49
SKOPAL, Pavel: <i>Staré filmy, nové příběhy. Kontextualizace a kulturní zprostředkování hollywoodských filmů na DVD</i>	3 / 105 – 126
SVOBODA, Jan: <i>Jan Kučera jako teoretik televize</i>	4 / 57 – 68
SZCZEPANIK, Petr: <i>„Zrození“ filmové historie. Nástup zvuku a média objevující vlastní minulost</i>	3 / 47 – 81
TRÖHLEROVÁ, Margrit – TAYLOR, Henry M.: <i>Několik faset lidské postavy v hraném filmu</i>	1 / 5 – 23
URICCHIO, William: <i>Televize jako historie. Německé televizní vysílání v letech 1935–1944 a dějiny jeho reprezentací</i>	4 / 5 – 25
WALLÓ, Olga: <i>Aniž si kdo všiml</i>	2 / 83 – 88
ŽÁČEK, Ivan: <i>Český dabing – chorobopis. Nástin krize dabingového průmyslu a pokus o diagnózu</i>	2 / 51 – 82

Rozhovory

<i>Cassavetes o Cassavetesovi</i>	1 /	97 – 107
DVOŘÁK, Tomáš: <i>Když byla klasická televize nová.</i> <i>Rozhovor s Williamem Boddym</i>	4 /	89 – 93
JANDA, Luděk: <i>S každou novou generací médií se musí řešit otázka jejich konzervace. Rozhovor s Jeanem-Michelem Rodesem</i>	3 /	139 – 144
SKOPAL, Pavel: <i>Globální Hollywood a domácí kino. Metodologické výzvy recepčních studií. Rozhovor s Barbarou Klingerovou</i>	3 /	145 – 158

Úvody k edicím

KLIMEŠ, Ivan: <i>Film v péči cenzorů</i>	1 /	109 – 111
--	-----	-----------

Edice a materiály

<i>Bez názvu (První televizní hraná scénka z roku 1949)</i>	4 /	95 – 100
BROŽ, Jára: <i>Co s nesrozumitelnými filmy?</i>	2 /	89 – 93
<i>Exkurze do cenzurní praxe. Z denních zpráv Hlavní správy tiskového dohledu 1958–1959</i>	1 /	112 – 146
<i>Stavíme divadlo pro 100000 diváků</i>	4 /	103 – 104

Obzor

ČECHOVÁ, Briana: <i>Francouzský poetický realismus očima amerického profesora</i> (Colin Crisp: Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939)	4 /	109 – 113
DVOŘÁK, Tomáš: <i>Co je to (teorie) fotografie?</i> (Karel Císař /ed./: Co je to fotografie?)	3 /	180 – 183
JANDA, Luděk: <i>Francouzská Inatéka</i>	3 /	159 – 169
KUČERA, Jakub: <i>Teorie obyvatelných a jiných filmů</i> (Roger Odin: De la fiction)	4 /	114 – 120
MAREŠ, Petr: <i>Filmové hvězdy jako předmět výzkumu</i> (Stephen Lowry – Helmut Korte: Der Filmstar)	1 /	147 – 148
MAREŠ, Petr: <i>Téma: filmové hraniční zóny</i> (V. Innocenti – V. Re /eds./: Limina/le soglie del film. Film's Thresholds; Montage/av 2003, č. 2; T. Christen: Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen)	2 /	95 – 101
MICHALOVIČ, Peter: <i>Eseje o vizuálnej kultúre</i> (Robert S. Nelson – Richard Shiff /eds./, Kritické pojmy dejín umenia)	2 /	101 – 103
PACVOŇ, Michal: <i>Televize. Fenomenologická analýza diváckého prostoru</i>	4 /	105 – 108
ŠAFARÍK, Petr: <i>Kvalitní filmoví a kulturní kritici versus Český sen</i>	3 /	170 – 179
THEIN, Karel: <i>Na okraj Nové filmové historie. Poznámky amatérského čtenáře</i> (Petr Szczepanik /ed./, Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury)	1 /	149 – 165

Přílohy

Obsah XVII. Ročníku Iluminace	4 /	125 – 127
Z přírůstků knihovny NFA	1 /	167 – 170
Z přírůstků knihovny NFA	2 /	105 – 108
Z přírůstků knihovny NFA	3 /	185 – 189
Z přírůstků knihovny NFA	4 /	121 – 123

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Monotematické bloky jsou novou strategií, kterou redakce *Illuminace* přijala s nadějí, že tím podpoří koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvoří operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadní zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata byla vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevřít specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nezpracovanými dokumenty). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům.

Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obračejte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–25 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

(níže uvedené citace jsou po věcné stránce dílem smyšlené)

monografie

Rudolf Skopeč, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha : Orbis 1963, s. 492–493.

článek ze sborníku

Patricia Holland, Sweet it is to scan: personal photographs and popular photography. In: Liz Wells – John Hawkins (eds.), *Photography: A Critical Introduction*. London – New York : Routledge – Blacksmith 2003, s. 117–164.

článek z časopisu

Petra Trnková, Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století. *Historická fotografie* 3, 2004, č. 1, s. 5–15.

noviny

Tomáš Němeček, Osm vražd – a co dál. Debata o dětské kriminalitě. *Respekt* 15, 2002, č. 45 (1. 11.), s. 2.

formy opakované citace

T. Němeček, c. d., s. 3n.

Tamtéž.

T. Němeček, c. d. (pozn. 3), s. 3nn.

T. Němeček, Osm vražd..., s. 3.

2 / 2006

Woody Vasulka a tradice českého umění elektronického obrazu

(uzávěrka 1. března 2006)

hostující editor čísla: Lenka Dolanová

Další tématické číslo *Iluminace* bude věnované dílu Woodyho Vasulky. Kromě toho, že patří mezi průkopníky elektronického umění, přispěli Woody Vasulka a jeho žena (původem Islanďanka) Steina, významným způsobem k formování teoretického a institucionálního rámce tohoto umění, a to nejen založením proslulého uměleckého centra The Kitchen. Nedílnou součástí umělecké tvorby se jim stalo její paralelní teoretické zhodnocování. Ve svém duálním teoreticko-praktickém výzkumu se snaží objevit takový přístup k technologii, který by její vnitřní fungování přetvořil ve vnímatelné formy a pomocí interpretace je tak přenesl ze sféry technologie do kulturní oblasti. Jedinou koordinátou nového elektronického prostoru se stává proces, událost. Čas získává nový kompoziční význam, neboť samotný rámec (*frame*), chápaný jako metaforická entita, je dynamickou událostí. Podmínkou těchto experimentů je ovšem detailní znalost vnitřního fungování elektronického aparátu, která teprve umožňuje precizní konstrukci systému, vycházející z prvotního konceptuálního modelu. Prostorem umělecké manipulace se stává právě ona trhlina, oddělující svět čistě logického softwaru od světa vnímatelných a sémantických forem. Umělec zde funguje jako převodník, interpretátor či osa, okolo níž se tento střet světů otáčí, a zpochybňuje tak klasický modernistický koncept autorství.

Dílo Woodyho Vasulky vybízí k tázání se po roli, kterou mediální umělci hrají nebo by mohli hrát v dějinách médií, zda a jakým způsobem napomáhají „akulturaci“ nových mediálních systémů. V dnešní době se toto dílo stává opět aktuálním, například ve vztahu k současným filozofickým konceptům pohybu a percepce; obrazu jako myšlení; nebo ke zkoumání různých forem intermediality, jak je tomu například u Raymonda Belloura, který se zabývá různými způsoby zviditelňování vztahů mezi obrazy. V aktualizaci zastaralé válečné technologie (zejména v cyklu *The Brotherhood*, využívajícím nalezené přístroje z bývalých vojenských základů), se Woodyho tvorba může blížit přístupu „archeologie médií“, jak ji popisuje finský teoretik Erkki Huhtamo.

Příspěvky věnující se různým aspektům tvorby Woodyho Vasulky bychom rádi doplnili studii zabývajícími se videoartem a elektronickým uměním v Čechách. Chceme se přitom vyhnout mytizování obrazu zdejší historie elektronického umění. Nedomníváme se, že Vasulkovo dílo, rozvíjené od poloviny šedesátých let minulého století ve Spojených státech, lze nějak přímo vztáhnout k paralelnímu vývoji u nás, kde zcela odlišné společenské podmínky a odlišný přístup (ve smyslu praktickém i konceptuálním) k technologii, pramenící z téměř naprosté izolovanosti, ovlivnily zdejší specifickosti i omezení. Spíše než vytváření přímých paralel nás bude zajímat, jestli jsou koncepty, rozvíjené v díle Vasulkových, nějak přítomné v tradici českého umění, v jeho historických podobách či v jeho současné situaci.

Jako možná témata se nabízejí například avantgardní předchůdci elektronického umění či koncepty předcházející soudobým multimediálním instalacím a performancím. Další oblast výzkumu se může věnovat současnému českému elektronickému umění, (ne)existenci „historie videoartu“ u nás, zdejší problematice vzdělávání či vystavování v oblasti nových médií, vztahu umění a společnosti a s tím související (a)političnosti českého novomediálního umění, či – v širším smyslu – zdejší umělecké tvorbě rozvíjející různé aspekty časovosti.

Více o tvorbě Steiny a Woodyho Vasulkových lze nalézt na:

www.vasulka.org

www.fondation-langlois.org/e/collection/vasulka

3 / 2006

Rozhlas a film

(uzávěrka 31. června 2006)

Ve 20. až 40. letech 20. století byly vzájemné vztahy filmu a rozhlasu mnohem těsnější než v současnosti. Rozhlas byl spolu s němým a záhy zvukovým filmem a s elektrickým gramofonem klíčovou součástí prudce se rozvíjející mediální kultury. Konvergence a interakce těchto dvou médií se projevovaly v rovině estetické, technické, ekonomické i institucionální. Tvůrci raných rozhlasových her se inspirovali filmovou montáží, rané zvukové filmy napodobovaly a citovaly rozhlas, mezi rozhlasem, filmem a nahrávacím průmyslem putovaly programové formáty, hudební hity, příběhy, herecké a pěvecké hvězdy i technický personál. Rozhlas a film se staly klíčovými médii a inspiračními zdroji mezinárodní avantgardy, překračující hranice mezi tradičními a novými uměleckými formami (italští futuristé, Dziga Vertov, Marcel Duchamp, Hans Flesch, Walter Ruttmann, v ČSR např. E. F. Burian). Americké i evropské filmové výroby se měnily v multimediální koncerny a zřizovaly vlastní rozhlasové stanice, elektronické společnosti naopak vstupovaly do filmové výroby (Warner Brothers, RCA, Philips, Pathé-Nathan, Gaumont, v ČSR propojoval film s rozhlasem Baťa). Jednotlivé prvky rozhlasové technologie byly adaptovány pro zvukový film. Rozhlas fungoval jako reklama na film či gramofonové desky a naopak. Totalitní režimy využívaly obě média ke koordinovaným propagandistickým kampaním. Rozhlas a film se staly společně předmětem zájmu filozofů, sociologů, lingvistů, teoretiků a kritiků technických médií a umění (Rudolf Arnheim, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Bertold Brecht, Paul Lazarsfeld, Willy Haas, v ČSR např. Karel Teige, Jiří Frejka a Miloš Weingart). Vizionáři rozhlasu snili o jeho propojení s filmem a o vytvoření nového syntetického média přenášejícího na dálku sluchové i zrakové vjemy.

Na druhé straně se ale vůči sobě obě média ostře vymezovala: rozhlas byl mnohými podnikateli považován za nebezpečného konkurenta filmu; v některých zemích byl centrálně řízen a podporován státem jakožto hlavní nástroj výchovy lidu a šíření nejvyšších hodnot národní kultury, zatímco filmový průmysl byl establishmentem z větší části ponechán napospas trhu a odsunut do sféry populární zábavy. To byl také případ Československa, pro jehož kulturní politiku mělo nové médium v době sílících nacionalismů a geopolitického napětí zásadní význam: umožňovalo simulovat integraci různých národnostních a sociálních skupin (zvláštní programové sekce pro Němce, rolníky, ženy, děti atd.), symbolicky upevnit hranice se sousedním Německem (r. 1931 mělo Československo nejvýkonnější vysílač v Evropě) a naopak navazovat výhodné mezinárodní kulturní kontakty (výměny pořadů a společné přímé přenosy). Národní filmový průmysl, který na začátku 30. let procházel zásadním přerodem a stejně jako rozhlas byl konfrontován s vlivem mocnější zahraniční konkurence, se naopak dočkal jen omezené podpory státu a jeho centralizace byla dokončena až po 2. světové válce. Vývoj českého rozhlasu byl přesto od začátku nejrozličnějšími způsoby spjat s filmem: první veřejný příjem vysílání se odehrál v pražském kině, první zvukové filmové záznamy v Praze naopak řídil technický ředitel Radiojournalu Eduard Svoboda, Československý rozhlas vyráběl vlastní filmy, mnoho českých herců, zpěváků a filmových tvůrců pravidelně pracovalo pro rozhlas. V rozhlasu a filmu se také paralelně rozvíjela silná amatérská hnutí, z nichž každé s sebou neslo určité společenské a politické koncepty komunikace a tvorby, a vedle sebe se tu formovaly nové dokumentaristické a publicistické žánry.

Monotematické číslo *Illuminace* si klade za cíl otevřít téma, které je dosud v českém i mezinárodním kontextu jen minimálně probírané a které v sobě skrývá potenciál pro zhodnocení nových historických pramenů a uplatnění nových metodologických postupů. Zároveň nabízí jedinečnou příležitost k dialogu mezi historiky a teoretiky rozhlasu a filmu. Vítány budou i příspěvky zaměřené pouze na rozhlas, případně na související problémy z dějin moderního umění, vědy, techniky, sociologie či filozofie.

Hospodářské dějiny filmu (economic history of film)*(uzávěrka 30. září 2006)*

Přestože v zahraničí patří téma hospodářských dějin v současnosti k jednomu z podstatných a intenzivně diskutovaných, v českém myšlení o filmu je stále spíše popelkou. Důvody jsou zřejmé, kromě jiného je to především 45leté období státního monopolu a také nedosažitelnost primárních pramenů, které handicapují téma na zdánlivě nezajímavé a extrémně náročné. Právě naprostá nezpracovanost hospodářských dějin českého filmu však zároveň činní tuto problematiku extrémně žádoucí a zajímavou.

Ekonomická historie je dnes aktuálnější než kdykoli dříve, protože světový filmový průmysl se od základu mění vlivem drastického snižování výnosů z kin a rychle rostoucího významu duševního vlastnictví, čili prodeje práv pro výrobu elektronických nosičů, pro televizní uvádění či výrobu merchandisingových produktů (hraček, triček, počítačových her, knih atd.): podle některých odhadů dnes výnosy z kin dosahují přibližně 18 % zisků amerického filmového průmyslu. To ovšem neznamená, že by se snižoval význam filmu jako ústředního produktu filmového průmyslu: film i přes tyto změny zůstává hlavním zdrojem jeho prestiže.

Kromě studia hospodářských dějin (českého) filmu se samozřejmě nabízí prostor pro zamyšlení nad filmovým průmyslem z pohledu teoretického, interdisciplinárního či syntetizujícího poznatky zahraničních badatelů. Metodologické a teoretické modely a podněty pro ekonomickou analýzu filmově-historických problémů mohou poskytnout například bohaté výsledky dialogů mezi ekonomy a historiky v západní Evropě a USA. Tento dialog ale zároveň odhalil řadu rozporů: ekonomie zaměřená na schematizaci reálných procesů a definice opakujících se cyklů a obecných zákonitostí inklinuje k jiným konceptům času než historie orientovaná na deskriptivní přístup, singulární události a kritiku pramenů. Monotematické číslo *Illuminace* nabízí příležitost k nastolení nových problémů, položení nových otázek o zavedených tématech (průmyslové pozadí „nových vln“ a nezávislých produkcí, ekonomická hodnota autorů a hvězd), k výzkumu dosud neprobádaných pramenů a k zapojení odborníků z oblasti ekonomie a hospodářských dějin do filmologické diskuse.

Několik příkladů témat, která se nabízejí ke zpracování:

- Teoretické modely pro ekonomickou historii a historickou ekonomii filmu; otázky interdisciplinárních vztahů mezi (filmovou) historií a (filmovou) ekonomikou; temporalita hospodářských procesů a cyklů v dějinách kinematografie; obecné otázky vztahů ekonomických, technologických, kulturních a politických dějin kinematografie.
- Specifické problémy základních ekonomických rovin kinematografického průmyslu, čili produkce, distribuce a uvádění: struktura kapitálu a investic, cenová politika, zdroje a bariéry růstu, struktura trhu, zahraniční obchod, vertikální a horizontální integrace, monopolizace a volná soutěž, dělba práce, nabídka pracovních sil a poptávka po práci, marketingové strategie, propagace, investice do výzkumu a vývoje, míra diferenciací produktu, vztahy mezi hardwarem a softwarem, nabídka konkurenčních forem zábavy, právní rámce podnikání atd.
- Dějiny státních intervencí: kontingent, kvóty, centralizace průmyslu, film ve službách válečného průmyslu, zestátnění a státní plánování, privatizace, státní subvence.
- Ekonomické vztahy mezi filmovými producenty, výrobcí technologie a přidruženým průmyslem, s důrazem na průniky národních zájmů a vlivu nadnárodních korporací (prodej, licence a patenty technologických systémů barvy, zvuku, širokoúhlé projekce atd.).

- Dynamika technické inovace: jak byly v dějinách (české) kinematografie na trh uváděny nové produkty a jak se investovalo do nových technologií ve sféře produkce a uvádění – zvukový film, barva, široké a úzké formáty, stereofonie, multiplexy atd.?
- Studiový systém a ekonomika „nezávislé“ produkce.
- Ekonomický význam filmových festivalů.
- Jak průmysl využívá žánry a s nimi spojené emoce?
- Kontexty přesunu hlavního zdroje zisků filmového průmyslu z exploatace v kinech do oblasti duševního vlastnictví (prodeje práv); „životní cyklus“ filmu přecházejícího z kinodistribuce do sekundárních okruhů exploatace.
- Příkladové studie: „Jak, kdy, kde a proč byl daný film vyroben, distribuován a uváděn?“ (slovy D. Gomeryho).
- Kolik kdy stál český film? Jaké přinášel v jednotlivých obdobích zisky?
- Význam českého filmového průmyslu v kontextu průmyslu a obchodu českých zemí.
- Význam českého filmového průmyslu v mezinárodním kontextu.
- Chování spotřebitele a formování poptávky: Jaké místo kdy měla návštěva kina ve spotřebitelském chování a výdajích jednotlivců a domácností, jak si divák vybírá filmové produkty?

Výběrová literatura k metodologii výzkumu hospodářských dějin (ekonomické historie) filmu:

- Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice*. New York: McGraw – Hill 1985.
- Charles R. Acland, *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture*. Durham – London: Duke University Press 2003.
- Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press 1985.
- Pierre-Jean Benghozi – Christian Delage (eds.), *Une histoire économique du cinéma français (1895–1995)*. Paris: L'Harmattan 1997.
- Laurent Creton, *Economie du cinéma: perspectives stratégiques*. Paris: Nathan 1995.
- Laurent Creton, *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin, collection „Cinéma et audiovisuel“ 1997.
- Laurent Creton (ed.), *Cinéma et (in)dépendance. Une économie politique*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle 1998.
- Laurent Creton (ed.), *Le cinéma et l'argent*. Paris: Nathan 2000.
- Laurent Creton, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement (1940–1959)*. Paris: CNRS Éditions, collection „Cinéma & Audiovisuel“ 2004.
- Éric Dubet, *Economie du cinéma européen: de l'interventionnisme à l'action entrepreneuriale*. Paris: L'Harmattan 2000.
- Joëlle Farchy, *Le cinéma déchainé. Mutation d'une industrie*. Paris: Presses du CNRS 1992.
- Douglas Gomery, *The Hollywood Studio System: A History*. London: BFI 2005.
- Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (eds.), *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren 2004.
- Anne Jäckel, *European Film Industries*. London: BFI 2003.
- Charles C. Moul, *A Concise Handbook of Movie Industry Economics*. New York: Cambridge University Press 2005.
- Toby Miller – Nitin Govil – John McMurria – Richard Maxwell – Ting Wang, *Global Hollywood 2*. London: BFI – University of California Press 2005.
- Philip M. Napoli, *Audience Economics: Media Institutions and the Audience Marketplace*. New York: Columbia University Press. 2003.
- John Sedgwick – Michael Pokorny (eds.), *An Economic History of Film*. London: Routledge 2005.
- Arthur de Vany, *Hollywood Economics. How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*. London: Routledge 2004.
- Harold J. Vogel, *Entertainment Industry Economics*. New York: Cambridge University Press 2004.
- Janet Wasko, *Hollywood in the Information Age: Beyond the Silver Screen*. Austin: University of Texas Press 1994.
- Justin Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press 1994.

1 / 2007

Současná česká kinematografie

(uzávěrka 31. prosince 2007)

Současný stav domácí kinematografie je téma, které na první pohled není potřeba v časopise typu *Illuminace* reflektovat, vždyť tuto úlohu plní denní tisk, populární filmové měsíčníky, filmově-kritické časopisy, ale také informační periodika jako *Filmový přehled* a *Filmová ročenka* nebo publikace Českého filmového centra. Rádi bychom se však na českou kinematografii současnosti podívali jiným pohledem, způsobem, který v populárních časopisech, ročenkách a katalozích nenacházíme. Namísto hodnotící perspektivy recenzí a kritik, faktografie statistik a účelovosti propagačních textů se pokusíme shromáždit studie, rozhovory a dokumenty mapující provoz českého průmyslu a filmové kultury v jejich komplexnosti (byť ne úplnosti), včetně opomíjených fenoménů. Základním východiskem tématu je uchope-ní kinematografie jako vrstevnaté struktury skládající se ze sfér produkce, distribuce, uvádě-ní a recepce a z přidružených oblastí (např. dalších médií spojených s filmem prostřednictvím tzv. horizontální integrace).

Takto pojaté téma současné české kinematografie v sobě skrývá řadu dílčích okruhů, které jsme se pro inspiraci pokusili nastínit v následujících bodech:

- Co je to současný film? Možnosti definici pojmu a metodologické otázky.
- Výroba českých filmů: vztah tradičních a nových technologií, zdroje a struktura financování českého filmu, české filmové producenství, zakázková výroba v České republice.
- Distribuce českého filmu v České republice a v zahraničí, PR a marketing; alternativní mo-dely distribuce „artových“ filmů (filmové kluby, projekty filmové výchovy, festivaly apod.).
- Exploatace a recepce českého filmu: kina v České republice na počátku 21. tisíciletí, ná-vštěvnost a možnosti návratnosti českých filmů; sociologický profil a kulturní praktiky dneš-ního českého diváka.
- Kinematografie a stát: vývoj vztahu českého státu ke kinematografii v posledních letech, zasazení do historického a mezinárodního kontextu.
- Institucionální zázemí dnešní české kinematografie: vývoj spolkového hnutí a jeho význam pro český film, významné subjekty českého filmového podnikání a jejich vliv a role.
- Legislativní rámec české kinematografie: zákon o kinematografii, zákon o fondu pro kinema-tografii, jejich novelizace, důsledky uplatňování autorského zákona v praxi, právní normy EU a jejich vliv na český film, legislativně zakotvené podpory českého filmu.
- Dokument, animovaný film, experimentální film, amatérská tvorba: postavení menšinových druhů filmu v české kinematografii.
- Vztah kinematografie a televize, vztah kinematografie a digitálních médií.
- Historické souvislosti současného stavu české kinematografie (v případě, že úzce souvisejí s věcným rámcem výše navrhovaných témat).

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:
IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRON
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Illuminace / Circle of Illuminace:
HELENA BENDO VÁ
MICHAL BREGANT
MÁRIA FERENČUHO VÁ
PETRA HANÁKOVÁ
MARTIN KAŇUCH
MIROSLAV MARCELLI
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK
PETER MICHALOVIČ
MIROSLAV PETŘÍČEK
LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL
KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:
Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988
fax ++420/2/2423 1948

Vydává: NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Marten, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v lednu 2006

Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 60,- Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišťuje /
Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko
180,- Kč + 40,- Kč poštovné

Adresa / Address:
A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
http: www.allpro.cz

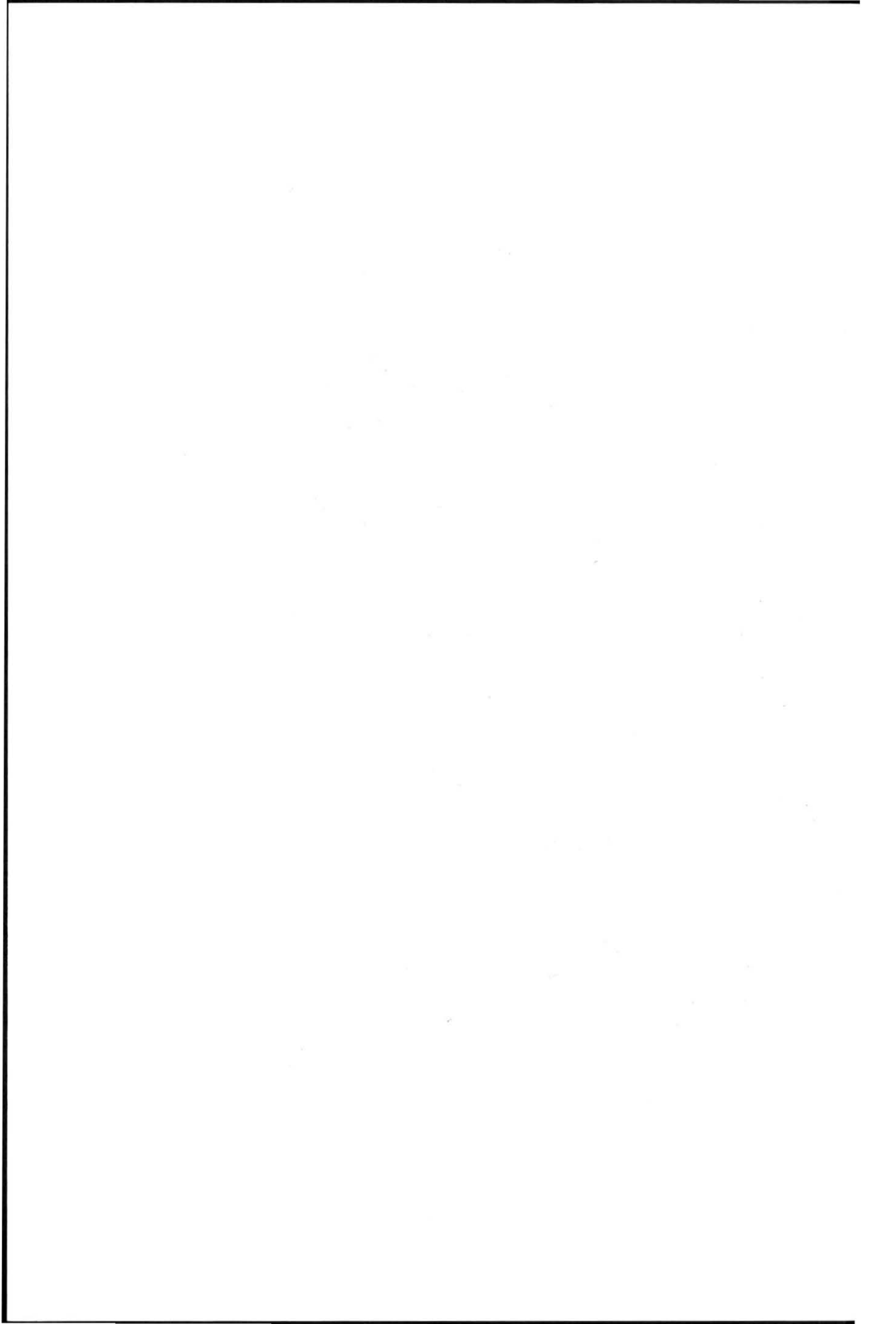
ISSN 0862-397X

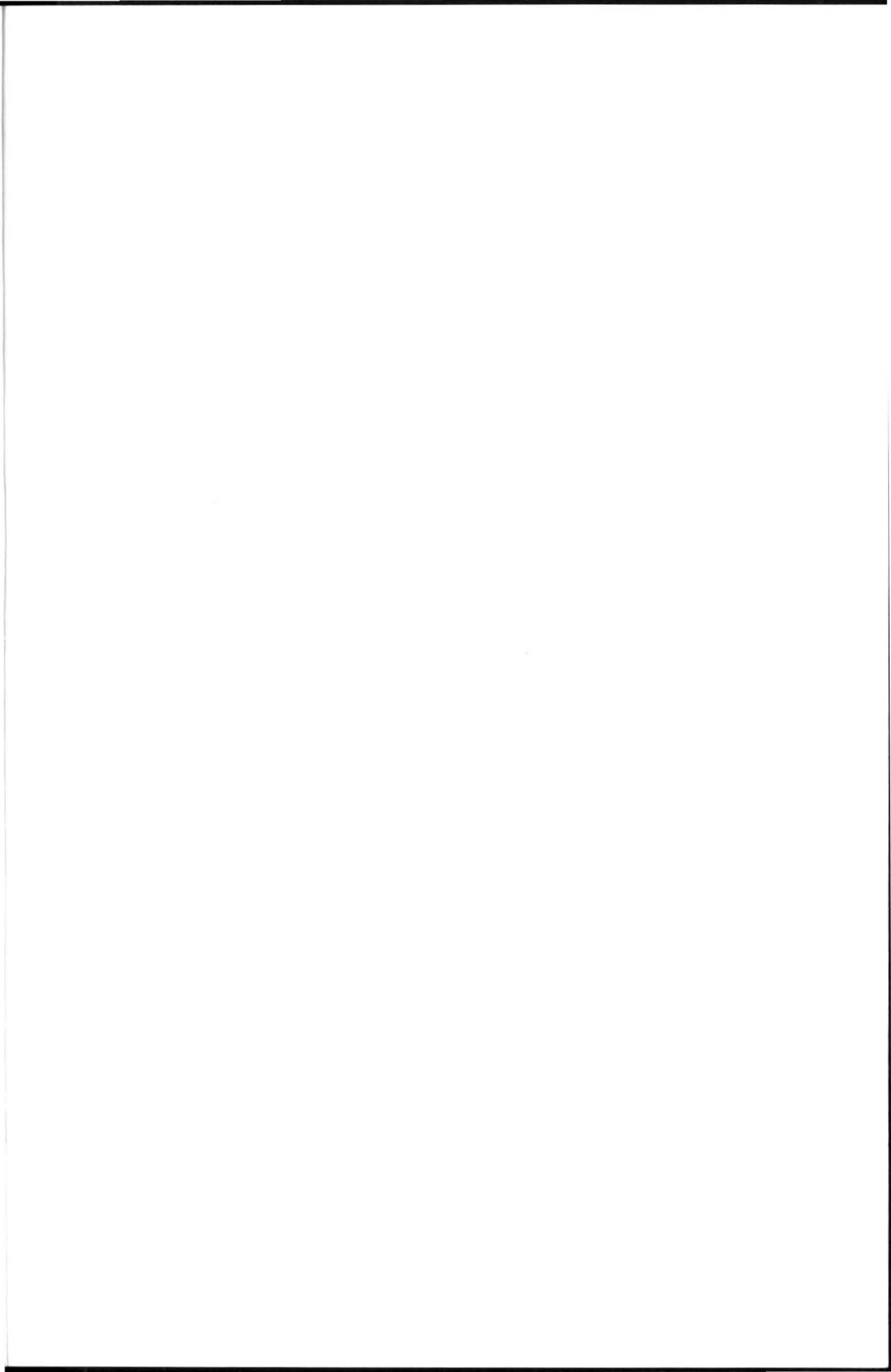
Annual subscription for Europe
Institutional: US\$ 46,- / € 49,- *Individual: US\$ 32,- / € 34,-*

Annual subscription for other countries
Institutional: US\$ 68,- *Individual: US\$ 44,-*

Illuminace is published four times a year
Prices include postage

Na obálce:
Emerson, Television and Radio for 1951...
Clearly America's Best Buy!
(Reklama z časopisu *Collier's*, 1951)





35029/2005/4



10098271 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.