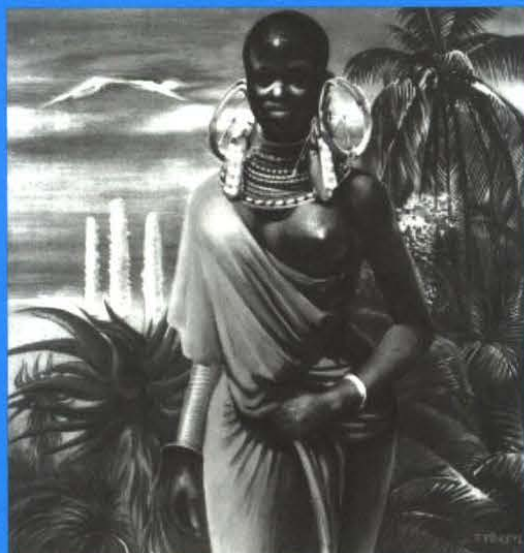


1

2008

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



FILM J. HANZELKY A M. ZIKMUNDA

AFRIKA

I. ČAST - Z MAROKA NA KILIMANDŽARO

35029/2008/1

1

2008

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 20 2008 Číslo / No.1 (69)

TÉMA:

HISTORIE FILMOVÉ RECEPCE

hostující editor čísla: Pavel Skopal

101323

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10101323 *Národní filmový archiv*

OBSAH

Články

Ivan Klimeš: Divadlo a kino. Úvod ke studii Jiřího Hilmera 5

Jiří Hilmera: Promítání ve Stavovském divadle (1907–1918) 7

Články k tématu

Editorial 13

Mark Jancovich: Kulturní geografie filmové konzumpce 15

Joseph Garncarz: Německo se globalizuje.

Kritika teze o dominantním postavení Hollywoodu na světových trzích 37

Peter Krämer: O (nad)časovosti satiry. Recepce filmu Diktátor

v západním Německu v období 1952–1973 51

Kevin Johnson: Čí je to Heimat? Estetika národnosti a politika místa

v jazykových verzích filmu Jana (1935/36) 69

Pavel Skopal: Na cestu kolem světa, nebo na výlet do Krče?

Recepce filmových cestopisů Hanzelky a Zikmunda v 50. letech 85

Lucie Česálková: Kino na vícero použití. Koncepce a reflexe kinokaváren

jako tzv. kombinovaného typu provozu 127

Rozhovor

Pavel Skopal – Petr Szczepanik: Města, kina a diváci. O dějinách recepce, lokálním výzkumu a multikinech. Rozhovor s Markem Jancovichem 147

Edice a materiály

Dušan Janák – Olga Buchtíková: Sociologie města a filmu.

Inocenc Arnošt Bláha a jeho role ve výzkumu Brna po druhé světové válce 161

Olga Buchtíková: Dotazníky Sociologického výzkumu města Brna (1947) 179

Ad Fontes

Tomáš Lachman: Sdružení kinomajitelů Biografia a.s. v Praze (1919/ 1920–1930) 195

Tomáš Lachman: Kinematografické družstvo v Praze s.r.o. (1917–1929) 198

Obzor

Eva Strusková: Zvukový dokument v práci Národního filmového archivu 200

Pavel Mücke: Mezi metodou a oborem. Orální historie a bádání o soudobých dějinách 204

Projekty

Philippe Meers – Daniël Biltereyst – Lies Van de Vijver: Lived Experiences of the “Enlightened City” (1925–1975). A Large Scale Oral History Project on Cinema-going in Flanders (Belgium) 208

Petr Koura: Swingová mládež a okupační moc v protektorátu Čechy a Morava 215

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 219

CONTENTS

Articles

- Ivan Klimeš:** Theatre and Cinema. Introduction to a Study by Jiří Hilmera 5
Jiří Hilmera: Screenings in the Estates Theatre (1907–1918) 7

Theme Articles

Editorial 13

- Mark Jancovich:** Cultural Geographies of Film Consumption 15
Joseph Garnearz: Germany Goes Global: Challenging the Theory
of Hollywood's Dominance on International Markets 37
Peter Krämer: The (Un)Timeliness of Satire: The Reception
of the The Great Dictator in West Germany, 1952–1973 51
Kevin Johnson: Whose Heimat Is It? National Aesthetics and the Politics
of Place in the Language Versions of Jana (1935/36) 69
Pavel Skopal: Travelling round the World, or an Excursion to Krč? 85
The Reception of Film Travelogues by Hanzelka and Zikmund during the 1950s
Lucie Česálková: Multi-Purpose Cinema. Conceptions and Reflections
of Cinema Cafés as a so-called Combined Type of Venture 127

Interview

- Pavel Skopal – Petr Szczepanik:** Towns, Cinemas and Viewers:
On the History of Reception, Local Research and Multiplex Cinemas.
An Interview with Mark Jancovich 147

Documents

- Dušan Janák – Olga Buchtíková:** Urban and Film Sociology.
Inocenc Arnošt Bláha and His Role in the Survey of Brno after Second World War 161
Olga Buchtíková: Questionnaires Compiled by the Brno Sociological Research Team (1947) 179

Ad Fontes

- Tomáš Lachman:** Sdružení kinomajitelů Biografia a.s. v Praze (/1919/ 1920–1930) 195
Tomáš Lachman: Kinematografické družstvo v Praze s.r.o. (1917–1929) 198

Horizon

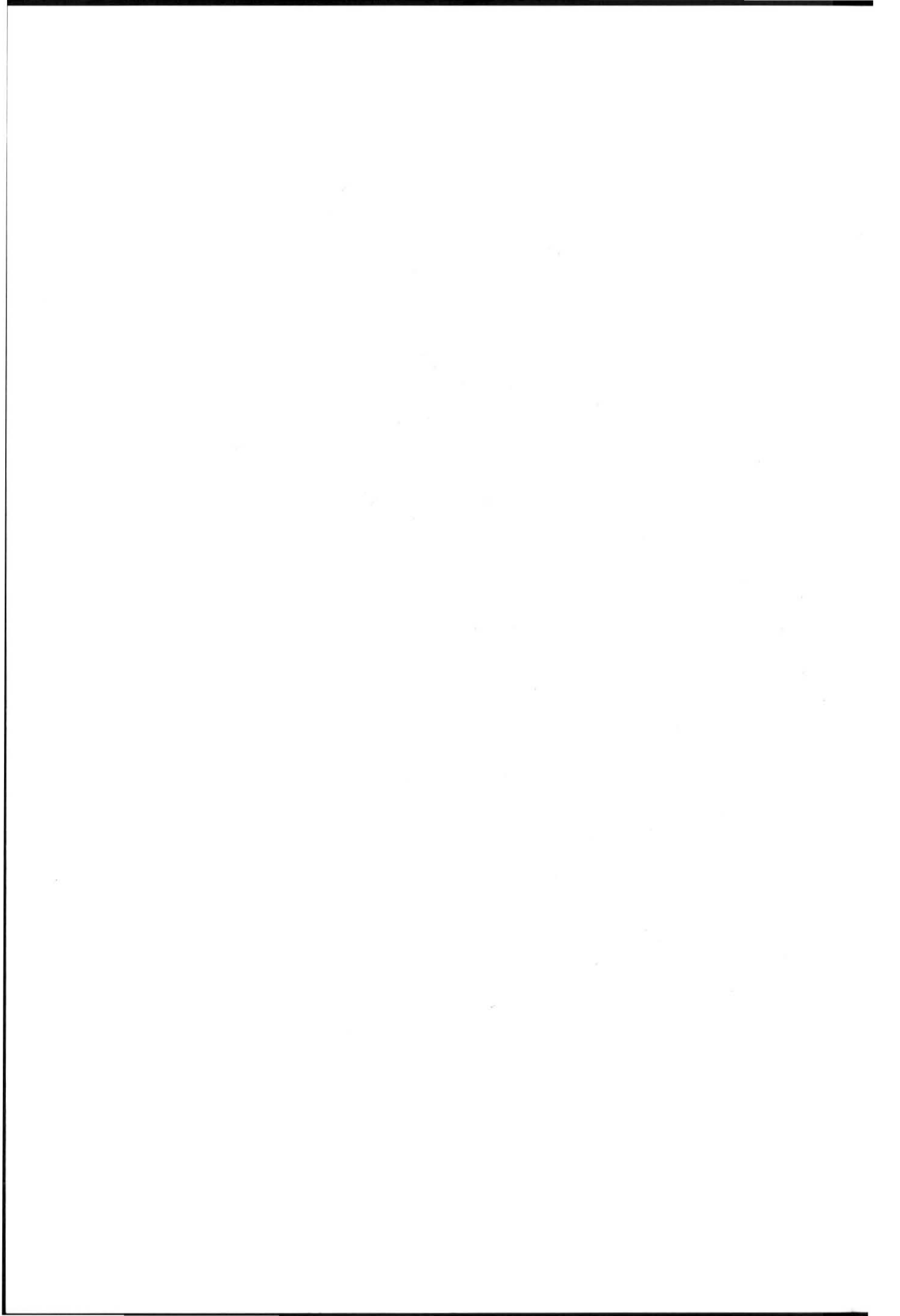
- Eva Strusková:** The Sound Document in Work Carried Out by the National Film Archive 200
Pavel Mücke: Between Method and Field of Study. Oral History
and Research on Contemporary History 204

Projects

- Philippe Meers – Daniël Biltereyst – Lies Van de Vijver:** Lived Experiences of the
“Enlightened City” (1925–1975). A Large Scale Oral History Project
on Cinema-going in Flanders (Belgium) 208
Petr Koura: The Swing Youth and the Occupation Power
in the Protectorate of Bohemia and Moravia 215

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 219



Články

Divadlo a kino

Úvod ke studii Jiřího Hilmerý

Třebaže měly a mají divadlo a kino jako instituce zábavní a umělecké kultury k sobě vždy blízko, provázejí je po celou dobu jejich soužití rozmanité různice. Ty nejdramatičtější z nich se odehrávaly zcela na počátku, kdy se kino jako nový typ zábavního podniku v kulturním životě moderního velkoměsta teprve čerstvě etablovalo. Divadelní kruhy je v evropských metropolích vnímaly s mimořádnou dávkou nevraživosti jako skutečně konkurenční podnik a nevynechaly jediné příležitosti, jak na ně zaútočit. Jejich hlas se navíc vléval do soutoku dalších kritických reakcí, ať už ze strany školských a lidovýchovných kruhů, kruhů církevních, či z ostatních, nedivadelních sfér podnikatelských, které se cítily být působením kina poškozovány, což se týkalo kupříkladu nakladatelů nebo třeba kupodivu i hostinských.

Láce, snadná dostupnost a bohatá, permanentně proměnlivá programová nabídka kina dělala divadelním ředitelům vrásky na čele. Hledali tedy cestu, jak ten strašlivý boom kin zarazit. V Rakousku se o to snažili jednak peticemi na ministerstvo vnitra, jednak intenzivním lobováním při přípravách první celostátní kinematografické legislativy. Když se k tomuto účelu ve Vídni v dubnu 1912 uskutečnila ústní anketa za účasti zainteresovaných stran všeho druhu, zastávali na ní právě divadelníci radikálně nepřátelské postoje. Vznegli kupříkladu požadavek, aby kinům bylo zapovězeno uvádět hrané filmy – od předvádění dramatických příběhů jsou tu prý divadla, kinům nechť zůstanou vyhrazeny toliko programy poučné. V Berlíně, Paříži a dalších evropských městech tomu bylo nejinak.

V roce 1913 se do Vídně donesla zpráva, že v Praze natáčí dánský režisér Stellan Rye film s Paulem Wegenerem PRAŽSKÝ STUDENT. Redaktor časopisu *Kinematographische Rundschau*, tiskového orgánu Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku, prohlásil za naprosto neuvěřitelné, že kostýmy pro tento film zapůjčilo ze svého fundusu pražské Národní divadlo, jev ve Vídni ani jinde zcela nemyslitelný. Praha se jevila jako kuriózní výjimka. Pravda je, že vztahy mezi kinem a divadlem zde tak vyhrcoené nebyly. Nejjednodušší vysvětlení pro to je, že pražští divadelníci zkrátka nepociťovali konkurenci kina tak bolestivě. Proto také pro ně asi bylo představitelnější podstoupit kulturní fúzi a realizovat ve svých divadelních prostorách i filmová představení. To vídeňští divadelní ředitelé si cestu k této obchodní strategii díky svým rezolutním postojům vydatně zkomplikovali – když se k ní v roce 1913 první z nich odhodlali, museli čelit na půdě své cechovní organizace ostré kritice z řad členstva, jež tento názorový

obrat z principiálních důvodů odmítalo. Pečlivě budovaný obraz kina jako úhlavního nepřítele divadla měl pak ještě dlouhou setrvačnost – některá divadla kladla překážky členům svých hereckých ansámbků vystupovat ve filmech.

Stavovské divadlo nebylo se svými kinematografickými aktivitami v Praze jediné, jen stojí na začátku této praxe, nepočítáme-li samozřejmě „divadla rozmanitostí“ neboli varieté. Karlínské divadlo Varieté, které zařazovalo kinematografická čísla do svého programu již několik let, bylo mimochodem v tomto ohledu do té míry aktivní, že využívalo svých konexí na magistrátu k tomu, aby žadatelé o kinolicenci v Praze neuspěli. Oddalovalo tak počátek éry stálých kin v Praze. Zablokovanou situaci prolomil Viktor Ponrepo, který své kino v domě U modré štiky v Karlově ulici otevřel v září 1907 a zahájil tak proces budování sítě kin v české metropoli. Filmová představení v pražských divadlech tvořila jen doplněk kinematografické nabídky, ale setkáme se s nimi ještě ve třicátých letech.

I v a n K l i m e š

PROMÍTÁNÍ VE STAVOVSKÉM DIVADLE (1907–1918)

Jiří Hilmera

Loňského roku na podzim jsme si připomněli sté výročí vzniku prvního stálého kina v Praze – známého Ponrepova Divadla živých fotografií v domě U modré štiky v Karlově ulici proti Klementinu. Už předtím ovšem proběhla řada příležitostných promítání v improvizovaných podmínkách – v Praze i jinde u nás. Jedna událost z jara onoho roku 1907 však přece jen zaslouží zvláštní pozornost, a to jak pro výjimečnost lokality, tak proto, že na ni později navázal pravidelný sled kinematografických představení. Dne 20. března 1907 se totiž konaly ve Stavovském divadle (tehdejším Německém zemském) „Elektro-fototechnické projekční hry – Vědecké produkce pro žáky a rodiny“, sestavené O. Ergmannem, „elektro-fototechnikem“. ¹⁾ Pod titulem KŘÍŽEM KRÁŽEM PŘES ZEMĚ I MOŘE byly předvedeny záběry ze Švýcarska, Německa, Rakouska, Itálie nebo Egypta, výbuch Vesuvu a pamětihodnosti Říma. Další oddíl připomenul životy a tvorbu slavných básníků a komponistů – mj. ve výjevech ze Schillerových dramat *Wilhelm Tell* a *Maria Stuart*. Následovaly DIVY HVĚZDNÉHO NEBE, pohled na zemi a lidi pod půlnočním sluncem, ukázky mikroskopických preparátů i detailní záběry hmyzu, a vše uzavřelo HUMORISTICKÉ POTPOURI. ²⁾

Pak nastala pětiletá přestávka, ale 25. září 1912 začala ve Stavovském divadle pravidelná řada filmových představení. Hrál se od podzimu do jara vždy ve středu, a to od dvou hodin či půl třetí, od půl páté a půl osmé. Cyklus nesl titul „Lidové světelné hry – Vědecká filmová představení“ (Volkstümliche Lichtspiele – Wissenschaftliche kinematographische Vorstellungen).

-
- 1) Text článku se opírá o údaje z cedulí, uložených v divadelním oddělení Národního muzea v Praze.
2) Názvy jednotlivých složek kinematografických představení (zvláště nonfikčních) byly na citovaných divadelních cedulích psány často s malým počátečním písmenem a měly paušální formu, což odpovídalo dobové praxi: tytéž filmy bývaly uváděny pod různými tituly a stávaly se součástí různých kombinací. Z hlediska obchodního i z hlediska diváků tyto tituly přesto názvový charakter měly, a proto – i z praktických důvodů – volíme gramatickou a grafickou úpravu běžnou pro značení standardních filmových názvů (pozn. red.).

Promítaly se zase naučné filmy s přírodovědnou, zeměpisnou i kulturně historickou tematikou – tak zahajovací představení připomnělo narozeniny básníka Theodora Körnera řadou obrazů z jeho mládí, studentských let a sňatku, ukázalo ho jako dramatického autora i bojovníka za svobodu. Některé snímky z přírody byly i barevné – tj. políčko po políčku ručně kolorované (JARNÍ KVĚTY, SÝKORKY). Hodně pozornosti se věnovalo moři a životu v něm, teoreticky zaměřené byly snímky TVORBA KRYSTALŮ nebo VODA A JEJÍ SKUPENSTVÍ. – Zeměpisné snímky ukázaly jihofrancouzské propasti, pobřeží Nového Zélandu nebo Niagarské vodopády, dobrodružný pohled nabízela reportáž o Scottově výpravě na Novou Zemi s lovem tuleňů a tučňáků mezi ledovci, podobně jako lov sobů v Norsku. – Předvedena byla práce hrnčírů na Borneu, afrických lovců slonoviny, hledačů drahokamů a zlata na Madagaskaru, arabské slavnosti v Alžírsku. Některé snímky odrážely ovšem také vztah Evropanů a evropských mocností k dalekým krajům a jejich obyvatelům: POKROKY CIVILIZACE V NĚMECKÉ VÝCHODNÍ AFRICE nebo BOJ S INDIÁNY.

Pozornost se věnovala technice a průmyslu: ZKAPALŇOVÁNÍ VZDUCHU; POŽÁRY A JEJICH ZVLÁDÁNÍ; DONĚCKÉ ŽELEZÁRNY; VÝROBA PSACÍHO STROJE; a zase dramaticky – KATASTROFA AMERICKÉ VZDUCHOLODI V ARCONU. – Z vojenské oblasti se opakovaně referovalo o událostech současné balkánské války, ale ve zpětném pohledu se připomněla i německo-francouzská válka z let 1870–1871. Diváci viděli spuštění prvního rakouského dreadnoughtu (těžké obrněné lodi) na vodu, manévry francouzského dělostřelectva nebo ženistů při stavbě pontonového mostu, činnost amerického námořnictva (včetně zábavy a sportu na palubě). – Idylické byly ovšem snímky o kulturních a přírodních památkách: francouzské zámky a krajiny, krásy naší vlasti, hrady v Čechách; a zejména potom záznam z holdování dětí císaři. – Z oblasti sportu se na pokračování promítaly záběry z letních olympijských her ve Stockholmu, automobilové závody v Dieppe, zimní sporty ve Švýcarsku i činnost chlapecké organizace „Pfadfinder“, což byla německá obdoba skautského hnutí.

Hrané filmy se obracely do historie: Proběhl pětidílný cyklus o Karlu Velikém, z napoleonské doby čerpaly náměty snímky NAPOLEONOVA STRÁŽ, trojdílná KRÁLOVNA LOUISA a NAPOLEONŮV ÚSTUP Z RUSKA. Pořady zakončovaly pohádky (např. PALEČEK, ZÁZRAČNÁ RYBKA aj.) nebo humoresky, v nichž např. herec André Deed vytvořil komickou postavu jménem Lehmann (NEŠTASTNÝ PODMOŘSKÝ VÝZKUMNÍK, KRÁL BOXU); KOUZELNÝ BAZAR se ohlašoval jako veselý trikový film.

Programová skladba sezony 1913/14 byla obdobná jako předchozího roku, některé tituly se i opakovaly. Mezi cestopisnými znamenala novinku CESTA KOLEM SVĚTA V 50 DNECH, kterou „kinematograficky předvedl“ a slovem doprovodil výzkumný cestovatel nadporučík Reinelt a která v promítnutých dílech vedla z Marseille přes Aden a Kalkatu do Šanghaje. Mezi snímky památek byla architektura zámku Hluboké oživena záběry z podzimního honu v přilehlém revíru. V přírodní tematice byl novinkou LES, CO V NĚM ŽIJE A CO SE Z NĚHO STANE. Vedle opakovaných tří dílů KRÁLOVNY LOUISY vidělo obecenstvo nově ŽIVOT JANY Z ARKU. Nová byla lékařská tematika – jeden ze dvou snímků byl věnován výzkumu tuberkulózy.

Sezona 1914/15 začala už po vypuknutí první světové války, a tak je přirozené, že programy souvisle uváděly snímky z válčišť. Nové přitom bylo, že kromě filmových

reportáží se zařazovaly i (zčásti kolorovanými) diapozitivy provázené přednášky na vybraná témata – „Moderní podmořské zbraně“, popisy bojišť v Belgii, Francii a Východním Prusku. – Není přitom nezajímavé všimnout si, jak – či nakolik – na vzniklou válečnou situaci reagovala pražská německá divadla svým repertoárem. V Novém německém divadle (s nímž mělo Stavovské divadlo společnou správu a sloužilo mu vlastně jako druhotná scéna) se v září 1914 konal dvakrát po sobě „Vlastenecký večer“, v němž mezi řadou dalších čísel měly vyloženě bojovný charakter jen sbory na slova Theodora Körnera. Celý večer přitom uváděla Weberova „Jásavá ouvertura“, která ovšem vrcholí v autentické verzi (pro danou situaci paradoxně) širokou citací písně „Rule, Britannia“ – že by se pro tu příležitost coda radikálně zkrátila? V prosinci se pak konaly dva večery ve prospěch pražské pobočky válečného podpůrného úřadu. Vyloženě propagandistický charakter tu měl jen prolog, v němž vystupovaly alegorické postavy Austrie a Germanie a který vrcholil živým obrazem, oslavujícím císaře. Pak tu konečně proběhlo několik večerů, v nichž Schillerův *Valdštýnův tábor* doplňovala baletní pantomima „Rakouské pochody“ s hudbou Josefa Bayera; to ovšem byla obě již dříve zavedená repertoární čísla – nakolik měla a skutečně v nové situaci vyzněla aktualizovaně, to můžeme jen hádat. Jinak však: divadla po celou dobu především hleděla, aby svému obecenstvu poskytovala dobré umění i dobrou zábavu. Až zase koncem února 1916 (shodou okolností ve dnech rozpoutávající se zničující verdunské bitvy) uzavřela zájezdová skupina mnichovského herce Konrada Drehera své pražské hostování večerem „čtyř válečných jednoaktovek“ – dílem oslavujících německé bojovníky, ale i ironizujících hospodské „válčení“ nebo citově líčících vojenskou Vánoce v poli ve scéně Ludwiga Thomy s hudbou Engelberta Humperdincka.

Náročné záměry (nevíme, s jakým výsledkem) sledovaly v „Lidových světelných hrách“ některé hrané filmy. Objevil se výňatek z *Loupežníků* Friedricha Schillera, o Schillerův text se patrně opíralo i OSVOBOZENÍ ŠVÝCARSKA A POVĚST O WILHELMU TELLOVI s Karlem Kienlechnerem v titulní roli a Fritzem Feherem jako Geßlerem – tohoto herce vidělo pražské divadelní obcenstvo o dva roky později jako Ferdinanda při hostování v *Úkladech a lásce*. Byly provedeny LEGENDA O SVATÉ ALŽBĚTĚ, PÁD TROJE, BLUDNÁ CESTA ŘECKÉHO HRDINY ODYSSEA PŘI JEHO NÁVRATU NA ITHAKU, ROBINSON CRUSOE nebo KOLUMBUS, ANEB OBJEVENÍ AMERIKY.

Vedle DOBRODRUŽNÉ CESTY DO INDIE PŘES DIVOKÝ KURDISTAN shlédli diváci idylickou PRAHU V ZIMĚ nebo PLAVBU PO DUNAJI Z PASOVA, poučili se o výrobě mýdla, přibýly nové grotesky o přehorlivých i mstivých sluzích, mezi pohádkami byla známá PERNÍKOVÁ CHALOUPKA („Hänsel und Gretl“).

Také v další sezoně 1915/16 pokračovaly diapozitivy provázené přednášky o válečných událostech. Tak nadporučík Hans Kauders líčil svých dvanáct měsíců v ruském zajetí – a jestliže byt jen značná část z předvedené stovky diapozitivů pocházela autenticky z této doby, muselo to být docela fešácké zajetí. O znovudobytí Haliče hovořil poručík Rudolf Gnevkow-Blume z válečného tiskového stanu vrchního armádního velitelství, a svá slova doprovodil mnoha diapozitivy podle kreseb tamtéž přiděleného umělce Hugona von Bouvard. Jakýsi pan Georg Ergmann zplodil pořad „Tak vítězíme“, který slovy doprovodil vídeňský školní direktor Oskar Staudingl. Byl to „velký patriotický filmový obraz ve čtyřech oddílech: RUDOLF VON HABSBURG – ANDREAS HOFER

[připomeňme: vídeňskou diplomacií zrazený hrdina protinapoleonského odporu] – VELKÁ DOBA 1813 – NAŠI HRDINOVÉ V POLI.

Značně trapným způsobem byla „Lidovým světelným hrám“ určená doba vyplněna 8. března 1916: Nejprve tu byla provedena „velká patriotická činohra DÍK VÁLEČNÉ VDOVY“, v níž účinkovali Její Excellence hraběnka Coudenhove-Taaffe, Její Jasnost kněžna Anna Berta von Lobkowitz (obojí citáty), polní maršál von Lukas a další dámy a pánové z pražské společnosti. Ve druhé části programu promluvil již známý por. Gnevkow-Blume o válce v Itálii v přednášce, provázené diapozitivy podle kreseb umělců, přidělených k válečnému tiskovému stanu. – Připomeňme však: Vlastní repertoár divadel se nadále řídil svým dávno v míru zavedeným pořádkem.

Přednáška s diapozitivy pokryla také oblast historie – univerzitní profesor Ottokar Weber promluvil o době Marie Theresie se zvláštním zřetelem k výtvarným památkám Vídně, Schönbrunnu, Innsbrucku, Salzburku a Prahy. Vedle tří cestopisných filmů měl profesor Georg Müller z vídeňského osvětového spolku Kosmos dvě diapozitivy provázené přednášky – o Tyrolsku a Dolomitech a o nových rakouských železnicích v Alpách. Z dalších oborů byly krátké filmy věnovány spavé nemoci, bavlnářskému průmyslu a zpracování diamantů, idylickou náladu Vídně navozoval snímek JOHANN STRAUSS NA KRÁSNÉM MODRÉM DUNAJI. Nechyběly obvyklé závěrečné grotesky, ale za celou sezonu nezaznamenáváme vážný hraný film.

Tak tomu bylo také v následujících sezonách, kdy i kratší naučné filmy ustupovaly větším odborným přednáškám s diapozitivy nebo obdobně koncipovaným literárním pořadům. Vystoupil opět vídeňský profesor Müller s přednáškami o Sedmihradsku, Bosně a Hercegovině i dobývání severního a jižního pólu. Jiné cestopisné přednášky volily svá témata v souvislosti s válečnými událostmi. V medicínském sektoru přednášel Dr. Robert Marschner z pražské vojenské nemocnice příznačně o péči o invalidy. Diváci viděli znovu krásy Schönbrunnu na pětadevadesáti „skvostně kolorovaných“ diapozitivech. Paní Charlotte Riffat-Bey z Konstantinopole vyprávěla odpoledne dětem s průvodem diapozitivů turecké pohádky, večer se pak dospělí diváci poučili slovem i obrazem o životě v harému. Autor knih pro mládež Franz Robert Hannesen, pro dětské obecenstvo „Strýček Franz“, měl svá diapozitivy provázená vystoupení na jaře 1917 a znovu na začátku další zimní sezony. Berlínský Dr. Alfred Koeppen oživil svou přednášku „Wilhelm Busch, mistr humoru a satiry“ nejen diapozitivy, ale za doprovodu loutny i přednesem písní na Buschova slova. – Válečná témata se ovšem stále vracela, a celý šestiletý sled „Lidových světelných her“ uzavřela 27. května 1918 přednáška fregatního kapitána Negera o plavbách a akcích pomocného křižníku „Wolf“.

* * *

Myšlenka a realizace „světelných her“ ve Stavovském divadle se jeví ve zpětném hodnocení jako akce značně rozporná. Už po technické stránce: převyšovaný interiér staré budovy byl pro filmové promítání nevhodný, a celá myšlenka stále problematičtější v době, kdy v pražském centru i na předměstích rychle vznikaly kvalitní promítací sály. Viděli jsme také, že organizátorům her se nepodařilo udržet původní dramaturgickou

konceptu. Ortodoxní divadelníci spatřovali také v propůjčování divadelního sálu ke kinematografickým účelům cosi deklasujícího – a čeští činitelé použili i tohoto argumentu ve sporech o připojení Stavovského divadla k českému Národnímu. Tomu čelil ředitel německého divadla Leopold Kramer poukazem, že vzhledem k důležitosti Stavovského divadla pro chod pražského německého divadelnictví odmítli žádost osvětového spolku Urania o obnovu naučných filmových představení ve Stavovském (které bylo za Kramerova ředitelování od roku 1918 využíváno skutečně výrazně bohatěji než v předchozích třech desetiletích).

Je ovšem na místě chápat snahy německé menšiny v Praze mít zde mezi množstvím obecně přístupných kin také vlastní biograf. Tyto snahy se naplnily záhy v listopadu 1921 otevřením kina Sanssouci (později Kapitol) v tehdejším Německém studentském domově (dnešní Opletalova ulice č. 38/1663) podle plánů Ferdinanda Rudolfa. R. 1923 adaptoval stavitel Antonín Möse na biograf původní zahradní sál v osvětovém domě Urania Německého řemeslnického sdružení ve Smečkách č. 22/592 a v letech 1932–1933 si Urania postavila v Klimentské ul. č. 4/1205 podle projektu významného architekta Josefa Záscheho nový dům, vybavený i moderně řešeným kinosálem.

PhDr. Jiří Hilmera, CSc. (1925)

Vystudoval dějiny umění a hudební vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1945–1950).

Zabýval se architekturou baroka, později zejména scénografií a divadelní architekturou.

Před odchodem do důchodu pracoval v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze.

(Adresa: hilmera@seznam.cz)

SUMMARY

SCREENINGS IN THE ESTATES THEATRE (1907–1918)

Jiří Hilmera

Last autumn we commemorated the 100th anniversary of the first permanent cinema in Prague – the famous Ponrepo Theatre of “living photographs,” located in the house known as the Blue Pike (U modré štiky) in Karlova street opposite the Clementinum. Before that time, of course, there had been a number of occasional screenings under improvised conditions – in Prague and elsewhere in the country. One event which took place in the spring of the same year, 1907, does deserve particular attention, however, both for its exceptional location, and for the fact that it was subsequently followed by a regular series of cinematographic performances.

On 20 March 1907 the Estates Theatre in Prague (Stavovské divadlo, at that time the Royal Provincial German Theatre) hosted an event known as “Electro-phototechnical projection plays – Scientific productions for pupils and families.” It was here that, for the first time in Prague in a “traditional” theatre, shots were shown of Switzerland, Germany, Austria, Italy or Egypt, the eruption of Vesuvius and the sights of Rome, among others.

This text describes in detail other similar events organised in this theatre during the years 1907 to 1918. In retrospect, the idea and production of “light plays” at the Estates Theatre appear contradictory to a large extent, even for the technical aspects alone: the superelevated interior of the old building was unsuitable for film projections, and the idea itself became increasingly problematic at a time when high-quality screening halls rapidly started appearing in the centre of Prague and in the city’s suburbs. The organisers of these “light plays” were unable to maintain the original dramaturgical conception. Moreover, orthodox theatre-goers and stage professionals saw something degrading in the idea of using a theatre for cinematographic purposes – and Czech officials also put forward this argument in disputes about joining the Estates Theatre to the Czech National Theatre.

Translated by Karolina Hughes

HISTORIE FILMOVÉ RECEPCE

Při přípravě tohoto tematického bloku jsme si stanovili několik úkolů a každý z autorů předkládaných textů přispěl k naplnění více než jen jednoho z nich. Naším záměrem bylo:

1. Představit alespoň některé z důležitých metodologických přístupů k výzkumu filmového diváctví, a to jak v podobě rozsáhlejších studií, tak i pomocí zpráv o probíhajících výzkumech či činnosti akademických nebo archivních pracovišť. Text Petra Krámera sleduje pomocí diskursivní analýzy v diachronní perspektivě proměnu reakce západoněmeckého tisku na Chaplinův film DIKTÁTOR. Obdobně Kevin Johnson analyzuje kromě filmů samotných především kritické ohlasy na dvě jazykové verze filmu JANA z poloviny třicátých let. Mark Jancovich ve výzkumu diváctví v britském Nottinghamu spojuje diskursivní analýzu, orální historii a dotazníkový výzkum současných diváků – dokládá tak tendenci k užitečnému sbližování dominantně diskursivního přístupu recepčních studií na jedné straně a empirické tradice *audience studies* na straně druhé. Kromě toho využívá pro lokální historii i znalosti z oblasti kulturní geografie – metodologii jím vedeného výzkumu i obecnější reflexi přístupu recepčních studií je věnován také rozhovor s Markem Jancovichem. Empirický výzkum publika metodou orální historie či dotazníkového výzkumu je – věřím, že oprávněně vzhledem k jejich roli ve výzkumu recepce – zastoupen i v několika dalších příspěvcích. Lucie Česálková zkoumala prostřednictvím dotazníků i rozhovorů a na pozadí pečlivé rekonstrukce projektu a realizace kinokavárny v Pardubicích, jakým způsobem vnímali a užívali tento prostor návštěvníci v osmdesátých letech a na počátku devadesátých let. Eva Strusková představuje program orální historie, který dlouhodobě realizuje Národní filmový archiv, a trojice belgických badatelů – Philippe Meers, Daniël Biltereyst a Lies Van de Vijver – ukazuje, jaké výsledky může přinést rozsáhlý výzkum založený na této metodě. Dále pak Pavel Skopal spojuje analýzu filmového textu a kritického i propagačního diskursu s historicko-materialistickým přístupem využívajícím dochované stopy recepce: dopisy diváků filmů Hanzelky a Zikmunda a zprávy vedoucích kin o reakcích diváků.

2. Nabídnout studii, která představí podnětný koncept pro historický výzkum recepce a ukáže, jak může zaměření pozornosti na diváka poskytnout nový pohled na dosavadní pojetí nějakého problému. Proto jsme vybrali text Josepha Garncarze, který se zaměřuje na fenomén popularity filmů a touto optikou provádí revizionistické přehodnocení tradiční teze o dlouhodobé dominanci Hollywoodu na světových trzích.

3. Iniciovat badatelskou aktivitu v tuzemském prostředí a vytvořit prostor pro produktivní setkávání přístupů, projektů a výzkumných zájmů různých oborů. Troufáme si tvrdit, že bez vytvoření specifického publikačního rámce v podobě tohoto tematického bloku by většina původních textů nevznikla buďto vůbec, nebo v jiné podobě. Nutno přiznat, že plán využít dějiny recepce jako prostor protínání výzkumných zájmů více

disciplín se nepodařilo naplnit podle představ – téměř všichni přispěvatelé jsou filmoví historici. Čestnou výjimkou je představení Bláhova výzkumu poválečného Brna pohledem sociologa Dušana Janáka, který tak v úvodu k edici doplňuje filmově-historický přístup Olgy Buchtíkové k sociologickým výzkumům filmu v Československu. Dále pak Pavel Mücke z Centra orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AVČR představil možnosti metody orální historie a naznačil její mezioborový potenciál.

4. Popsat některé archivní zdroje a ukázat jejich potenciál pro výzkum toho, jak diváci v určité době a konkrétní kulturní, politické či sociální situaci rozuměli filmům, které sledovali. Zde si zaslouží pozornost především edice připravená Olgou Buchtíkovou a Dušanem Janákem. Představuje Bláhův sociologický výzkum města Brna z roku 1947 a přináší i zasvěcený úvod, věnovaný jak osobnosti I. A. Bláhy, tak širšímu kontextu předchozích sociologických výzkumů publika. Eva Strusková popisuje historii vzniku cenného souboru rozhovorů s více než 460 osobnostmi vesměs z filmové praxe. Pavel Skopal využil pro výzkum unikátní archiv cestovatelů Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda, kde jsou uloženy jinde nedochované nebo nepřístupné prameny.

5. Vytvořit určité propojení textů – ať už skrze metodologii, téma, společný badatelský problém či sdílené zaměření na určitou geografickou nebo kulturní oblast –, které zvýší hodnotu jednotlivých studií pro čtenáře a vytvoří stimulující prostředí pro další promyšlené nastolených otázek. Texty Marka Jancoviche a Lucie Česálkové spojuje zájem o to, jakou roli hraje pro diváky aktivita chození do kina a prostor sledování filmu a nakolik se samotný tento prostor stává objektem konzumpce. Čtenář tak může srovnat výsledky obdobně orientovaných výzkumů, které se ale vztahují k radikálně odlišným geografickým i kulturním prostorům (luxusní kina, ošuntělé „blecháry“ či moderní multiplexy v Británii u Jancoviche, kinokavárna na malém městě v socialistickém a poté porevolučním Československu u Česálkové). Texty Garncarze, Krämera a Johnsona se týkají interkulturní recepce, v prvních dvou případech recepce hollywoodské produkce v Německu, na něž navazuje Johnsonova studie o realizaci dvou jazykových verzí téhož námětu pro dva odlišné kulturní prostory – Německo a Československo – v exponovaném období poloviny třicátých let. Text Pavla Skopala o recepci cestopisných filmů *AFRIKA* a *Z ARGENTINY DO MEXIKA* v Československu padesátých let je v tomto ohledu poněkud soliterní, ale tím více je zřejmá specifická recepční situace diváků ve stalinistickém období.

Nakolik se nám podařilo náš záměr naplnit, posoudí sami čtenáři. Chci upřímně poděkovat všem autorům, kteří přispěli svými texty a projevili jak velký badatelský zápal a erudici, tak také velkou trpělivost při přípravě tohoto čísla.

PSk

*Články k tématu***KULTURNÍ GEOGRAFIE
FILMOVÉ KONZUMPCE**

Mark Jancovich

**1. Kino jako předmět spotřeby:
technologie, modernita a spektákl hojnosti***1.1 Kino jako předmět prodeje*

Jak se kina v Nottinghamu postupem času vyvíjela co do velikosti i honosnosti, stávaly se z jednotlivých podniků postupně spotřební předměty, stejně jako z filmů, jež se v nich promítaly, a tato situace se zcela jasně odrážela v dobových propagačních materiálech kin.¹⁾ Mnohá kina samozřejmě inzerovala filmy, jež uváděla, zároveň ovšem vždy výrazně upozornila na sebe sama jakožto důležitou atrakci, s tím, že v řadě případů se právě kino označovalo přímo za atrakci *hlavní*. Ačkoliv se do kinosálů situovaných v centrech měst soustřeďovaly téměř výlučně premiérové filmy, jež se pak na předměstích promítaly třeba až za rok, je příznačné, že v dobové propagaci se na toto zvýhodnění nijak nepoukazuje. Reklamy se soustředily daleko více na diferenciaci kin podle jejich pojetí kompletní programové skladby. Většina kin v dané době [ve 30. letech – pozn. red.] uváděla dvojprogramy, promítala však i kreslené filmy, týdeníky, filmové upoutávky a někdy i seriály. Tak například Ritz se v reklamě soustředil hlavně na komplexní programovou nabídku, přičemž jeho politika spočívala v pravidelné prezentaci detailního přehledu celého programu – v důsledku této politiky pak jeho program působil daleko obsažněji než nabídka konkurence, navíc ovšem zasahoval i širší a rozmanitější okruh potenciálního publika. Jak zdůraznil Thomas Doherty, jedním z klíčových cílů celé programové nabídky bylo to, aby její jednotlivé složky oslovily různé kategorie diváků, takže se tu pak našlo „něco pro

1) Samozřejmě je třeba mít na zřeteli, že ne všechna kina na sebe upozorňovala reklamou v tisku a že laciné „blechárny“ („flea pits“) inzerovaly jen zřídka. Okruh publika, o který mělo to které kino zájem, byl rozhodující nejen pro to, zda dané kino bude vůbec inzerovat, či nikoli, nýbrž i pro to, ve kterých místních novinách své reklamní materiály v kladném případě uveřejní.

každého“.²⁾ Následující příklad z reklamy kina Ritz z roku 1937 je v tomto ohledu typický: „Sydney Howard ve filmu CHICK, dále Eddie Quillan a Chic Sale v THE GENTLEMAN FROM LOUISIANA, rozhlasový varhaník Jack Heyler a kreslený film ze série ‚Silly Symphonies‘ THREE BLIND MOUSEKETEERS.“³⁾

Navíc v průběhu dalších let dekády začalo čím dál víc kin propagovat i své týdeníky, jež se po nástupu zvukového filmu staly běžnou součástí programu kin. Nepochybně to částečně souviselo s rostoucím znepokojením nad mezinárodní situací a krizemi, jež doprovázely vývoj směřující ke druhé světové válce,⁴⁾ šlo však i o to, že tyto týdeníky přispívaly k vytváření dojmu důležité události a podívané. V roce 1936 například zemřel (britský) král a kromě toho, že o jeho pohřbu informoval místní tisk, nabízelo kino Hippodrome „mimořádné záběry z královského pohřbu“,⁵⁾ což ovšem biograf New Empress trumfoval oznámením, že dává „oficiální film z královského pohřbu“.⁶⁾ Některá kina ve svých reklamních upoutávkách upozorňovala i na týdeníkové záběry ze sportovních akcí.

V uvedených ohledech sice reklamní materiály kladly důraz na uváděné filmy, kromě toho však propagace vyzdvihovala i další přednosti týkající se biografů jako takových a některé reklamy se o program vůbec nezmiňovaly. Tyto další charakteristiky lze shrnout do rámce tří hlavních výchozích oblastí propagace, jimiž bylo technické vybavení, vnitřní zařízení a umístění daného kina. Jedním ze stěžejních technických kritérií byla v tomto období samozřejmě přítomnost zvukové aparatury, i když se některé biografy, jak už bylo řečeno, zcela záměrně inzerovaly výslovně jako „němé kino“ („The Silent House“). Jiné němé biografy se zase pokoušely přilákat zákazníky pomocí alternativních metod; tak tomu bylo třeba v případě kina Victoria Picture House, které kladlo důraz na to, že součástí jeho programu je „skvostná hudební mezihra ve viktoriánském podání“.⁷⁾

Propagace předností zvukového filmu ovšem neměla jednotnou formu, kina přítomnosti zvukové složky využívala v poukazech na svou odlišnost nejen od němých kinosálů, nýbrž i od jiných zvukem vybavených kin. První reklamy pochopitelně prostě jen inzerovaly zavedení zvuku jakožto novinky, takže kino Hippodrome ohlašovalo program, kde „všechno mluví, zpívá, tančí“ („all talking, all singing, all dancing“)⁸⁾ a biograf Elite inzeroval snímek CAREERS AND LOVE'S TEST jako „bezezbytku mluvící a bezezbytku dramatické představení“ („all talking, all drama“).⁹⁾ S postupem dalšího prosazování

2) Thomas Doherty, *This is We Came In: The Audible Screen and the Voluble Audience of Early Sound Cinema*. In: Melvyn S t o k e s – Richard M a l t b y (eds.), *American Movie Audiences*. London: BFI 1999, s. 143–163.

3) *Nottingham Daily Guardian* (dále jen NDG), 3. dubna 1937.

4) Filmové záznamy důležitých událostí přitahovaly pozornost od samých počátků kinematografie a už na začátku 20. let reklama na kino Long Row Picture House oznamovala, že součástí programu jsou „nejnovější zprávy v obrazech“.

5) *Nottingham Evening News* (dále jen NEN), 31. ledna 1936.

6) NEN, 1. února 1936.

7) NEN, 1. července 1930.

8) NDG, 7. ledna 1930.

9) NDG, 1. března 1930. Pozn. red.: V dobovém českém tisku se „all talking“ překládalo jako „stoprocentně mluvící“ (příp. „mluvící“) nebo „celomluvící“.

zvukového filmu ovšem vstoupilo do hry i vylepšování zvukové techniky. Kino Tudor se například propagovalo jako „biograf s nepřekonatelným zvukovým systémem“,¹⁰⁾ zatímco kino New Empress hlásalo, že je „biograf s dokonalým zvukem“.¹¹⁾

Dalším prostředkem diferenciací v oblasti reklamy bylo i zařízení toho kterého kina. Propagační materiály biografu Elite z počátku třicátých let pravidelně informovaly o restauracích a kavárnách tohoto kina a dokonce upozorňovaly i na různá konkrétní menu. Jedna reklama v *Nottingham Daily Guardian* dokonce propagovala obchodní obědy,¹²⁾ čímž zároveň upozorňovala na to, že kino Elite je lákavé pro klientelu úspěšných diváků z vyšších vrstev. Tyto reklamy však přitom nebyly cílené výlučně na tuto kategorii obyvatel, ale i na ty, jimž imponoval duch výlučnosti a okázalosti doprovázející přítomnost takové klientely. Biograf Elite se tak sám označoval za „nej-elegantnější veřejnou budovu ve městě“, nabízející „francouzské menu v autentickém francouzském stylu“, a také tvrdil, že „neexistuje žádný rozdíl mezi našimi představeními a tím, jak to vypadá v londýnských kinech“.¹³⁾ Zařízení a výzdoba se tak stávaly měřítky úrovně, ale i měřítky nefalšovaného velkoměstského, tedy nikoli jen provinčního kulturního zážitku.

Záhy po svém otevření v roce 1933 převzal po biografu Elite roli nejprestižnějšího nottinghamského kina Ritz, přičemž i on pak kladl patřičný důraz na kvalitu své restaurace a výzdoby. Ritz však měl kromě toho ještě jednu atrakci navíc, jíž se odlišoval od ostatních biografů v Nottinghamu – totiž monumentální varhany, na něž hrál všeobecně uznávaný hudebník Jack Heyler. Ten byl v prostředí místních biografů dokonce takovou veličinou, že se jeho jméno uvádí v souvislosti se světem filmu dodnes. Videosnímek z nedávné doby zabývající se historií nottinghamských kinosálů se o něm jednak zmiňuje ve svém komentáři, ale navíc využívá jeho jméno i jako upoutávku na obalu.¹⁴⁾ Jak ovšem jasně vyplývá z následujícího reklamního textu, byl Heyler prvořadým tahákem již ve své době: „Jack Heyler u manuálu zázračných varhan bia Ritz. Přijďte si poslechnout nejnovější a nejúžasnější doplněk varhan v Ritzu.“¹⁵⁾ Jeho význam výmluvně dokládají i upoutávky udávající nejen časy začátků jednotlivých filmů, ale i časy jeho vystoupení. Další doklady jeho významu pak obsahuje prostor vyhrazený Heylerovi v nottinghamském městském archivu. S prudkým nárůstem vybavenosti anglických domácností rozhlasovými přijímači – z jednoho procenta v roce 1922 na 71 procent v roce 1939¹⁶⁾ – začal být Heyler propagován i jako „rozhlasový varhaník“, tedy umělec, který nebyl pouze lokální celebritou, ale kterého uvádělo i celostátní rozhlasové vysílání.¹⁷⁾ Jinými slovy, byl považován za celonárodně známou. „Nikdy nebyl nějakou superhvězdou, ale pro Nottingham a širší okruh posluchačů

10) *Nottingham Evening Post* (dále jen NEP), 25. února 1932.

11) *NEN*, 5. července 1930.

12) *NDG*, 2. března 1931.

13) *Nottingham Journal* (dále jen NJ), 2. prosince 1926.

14) *Nottingham at the Cinema*, Viewpoint Video 1999.

15) *NEN*, 2. dubna 1934.

16) Ross M c K i b b i n, *Classes and Culture, England 1918–1951*. Oxford: Oxford University Press 1988, s. 457.

17) *NDG*, 1. dubna 1937.

rozhlasu byl pojmem“, a navíc se „svými častými pořady pro BBC vysílanými přímo z biografu“ zasloužil o propagaci Nottinghamu jako takového.¹⁸⁾

Vnitřní zařízení, výzdoba a architektonické řešení upozorňovaly na to, že se dané kino řadí do luxusní kategorie. Jak jsme již zmínili, platilo to zejména pro nová předměstská kina, pro jejichž propagaci jsou charakteristické následující výroky: „Na ničem se nešetřilo ve snaze o zabezpečení naprostého komfortu“;¹⁹⁾ „luxusní biograf [...] s umělecky zpracovanou zelenozlatou vnitřní výzdobou i mobiliářem“;²⁰⁾ či „návštěvník nepochybně ocení dojem připomínající luxus moderního zaoceánského parníku“.²¹⁾ Poslední z těchto citátů poukazuje i k tomu, jak se z pojmů luxus a modernost v daném období stávala bezmála synonyma, přičemž řada z těchto kin si činila nárok na to, že jdou „v každém směru nejvíce s dobou“.²²⁾

Od poloviny třicátých let například některá kina začala zařazovat do svých reklam telefonní číslo s výzvou k rezervaci vstupenek po telefonu. Jelikož ovšem měl tehdy k dispozici telefon jen málokdo, nešlo vedení takového kina patrně ani tak o avizování výhod, které měl tento technický výdobytek poskytovat, jako spíše o poukaz na jeho spojitost se životním stylem bohatých vyšších vrstev, který mohl být pro jiné metou. Totéž platí pro řadu kin, jež ve svých inzerátech nabízela možnost parkování. Majitelé aut sice tvořili v Británii třicátých let jednoznačně menšinu, ale předměstské biografy přesto inzerovaly vlastní parkoviště.²³⁾ Parkovací prostory těchto kin byly podle dnešních měřítek směšné – pro kino s kapacitou sálu 1 000 až 1 500 sedadel bylo běžné parkoviště pro 200 vozů –, biografy se však přesto snažily vyniknout nad konkurencí i co do nabídky parkování. Astoria tak například svým návštěvníkům slibovala „prostorové autoparkoviště osvětlené reflektory“.²⁴⁾

V poněkud skromnější rovině zaujímaly významné místo v inzerci kinosálů i jiné způsoby dopravy. Mnohé předměstské biografy zařazovaly do inzerce zmínku o přístřešcích pro jízdní kola, což se jistě setkávalo se značnou odezvou – v polovině třicátých let se každoročně prodávalo 1,5 milionu bicyklů.²⁵⁾ V upoutávkách se uváděly i podrobné informace o číslech autobusů a jejich výchozích zastávkách v centru města. Nepřímo se tím naznačovalo, že se najdou lidé, kteří jsou ochotni absolvovat kvůli návštěvě těchto kin poměrně velký kus cesty, někdy i s přestupem. Poloha a možnosti dopravy nebyly do té míry v popředí propagace kin situovaných v městském centru, jež byla dostatečně zavedená a mohla počítat s tím, že většina obyvatel města už ví,

18) *NEP*, 16. října 2000.

19) K otevření kina Savoy; *NDG*, 8. listopadu 1935.

20) K otevření kina Aspley; *NDG*, 1. prosince 1932.

21) K otevření kina Capital; *NJ*, 17. října 1936.

22) K otevření kina Savoy; *NDG*, 8. listopadu 1935.

23) Podle našich výpočtů vlastnila automobil asi dvě procenta z celkového počtu obyvatel, přičemž nepočítáme osoby, které dosud nedosáhly věkové hranice opravňující je k řízení. V roce 1930 bylo ve Velké Británii registrováno 1 050 000 automobilů, zatímco populace dosáhla počtu 46 040 000 (sčítání lidu z roku 1931). Jestliže průměrná rodina měla v té době přibližně čtyři členy, pak to znamená, že auto vlastnilo 9 procent rodin, samozřejmě za předpokladu, že každá rodina měla pouze jeden automobil, což se nezdá být pravděpodobné.

24) *NEN*, 28. listopadu 1936.

25) *R. M c K i b b i n*, c. d., s. 379.

kde jsou a jak se k nim dostat. Biograf New Empress ovšem umístil v novinách inzerát ve velkém rámečku mimo hlavní přehled kin, v němž oznamoval svou polohu „poblíž nové tržnice a ústředního autobusového nádraží“.²⁶⁾ Cílem tu však bylo přitáhnout pozornost k poloze biografu v rámci nového územního uspořádání městského centra vzniklého v důsledku přestavby tržního náměstí a jejího dopadu na podobu oblasti, v níž se kino nacházelo.

1.2 Zprostředkování modernity: kina a místní tisk

Řada z uvedených problémů se odrážela i v novinových článcích referujících v tomto období o otevírání nových kin. Jak jsme již konstatovali, tyto zprávy se soustředily zejména na modernost nových budov a výrazný duch optimismu a víru v „pokrok“, které měla tato kina reprezentovat. Zpráva o otevření biografu Ritz se například výslovně zmiňuje o „neobyčejně šťastně voleném projevu“, v němž řečník „poukázal na to, v jak skvělé době žijeme, a promluvil o pozoruhodných důsledcích, jež vyplynuly z prvního letu podniknutého před třiceti lety americkým vynálezcem Orvillem Wrightem“. Jinými slovy zmíněný proslov, a posléze i jeho hodnocení v novinách, uvedly otevření kina do přímé souvislosti s pokrokem lidstva.²⁷⁾ Obdobně i zpráva uveřejněná v *Nottingham Evening Post* u příležitosti otevření kina Astoria v Lenton Abbey v roce 1936 uvádí jako hlavní lákadlo tohoto biografu spíše než filmy, které se tu budou promítat, jeho údajnou modernost. Článek se zmiňuje o „celé řadě nových prvků“ kina, o něž pak opírá tvrzení, že „se jedná o nejmodernější [biograf] v zemi“, přičemž zdůrazňuje, že kino ke svému prospěchu využilo možností, jež skýtají nejnovější technologie a technické prostředky: „Je vůbec prvním biografem v zemi, v jehož vnitřní výzdobě dochází k uplatnění reliéfní nástěnné fotografie“, zatímco konstantní teplotu tu zajišťovalo využití „kotlů napájených roboty“. Takový výklad ztotožňuje modernitu s pozitivně prezentovaným pokrokem, který má vytvářet prostředí, jež je komfortní, bezpečné a snadno regulovatelné. Odsávací větráky „odčerpávají vydýchaný vzduch“ a automaticky fungující záložní baterie zajišťovaly nepřerušovanou dodávku elektřiny i v případě výpadku v síti.²⁸⁾

Takto pozitivní prezentace modernity se opakuje ne-li ve všech, pak určitě ve většině tehdejších zpráv o otevírání nových kin, s občasnými přesahy do oblastí architektury, designu a techniky. Zpráva o otevření kina Savoy v roce 1935 tak například uvádí, že se tato událost stala dokladem toho, „jak vskutku krásná může být moderní architektura“,²⁹⁾ zatímco autor článku o otevření biografu Curzon v Carringtonu se hlavně věnuje nadšenému vítání příchodu modernosti do tohoto města. Popisuje tu „moderní dynamicky působící biograf“ jakožto „vynikající ukázkou pokroku“, mezi jejíž přednosti patří „moderní vnitřní zařízení“ a „nejvyspělejší technická výbava“. V kině jsou „nejnovější hygienická bezhlučná sedadla“, dokonce i jeho zdivo je „nejmodernějšího

26) *NEN*, 5. července 1930.

27) *NJ*, 5. prosince 1933.

28) *NEP*, 8. června 1936.

29) *NDG*, 11. listopadu 1935.

typu“.³⁰⁾ A v podobném duchu památeční vydání programu vydaného při příležitosti otevření kina Ritz věnuje zvláštní pozornost využití elektřiny a zdůrazňuje, že biograf „funguje téměř výlučně díky působení této tajemné síly“, jež pohání veškeré prvky „nezbytné pro efektivní provoz kina“.³¹⁾ Veškerá tato chvála modernosti tedy směřovala hlavně k její předpokládané schopnosti nastolovat stav pořádku, harmonie a rovnováhy, což byl také klíčový výchozí argument v popisech architektury a designu těchto biografů. Při stavbě kavárny kina Ritz se tak údajně „zvažoval každý detail s ohledem na to, aby vyzařoval atmosféru harmonie a odpočinku“,³²⁾ zatímco autor textu k otevření kina Aspley v roce 1932 si všímal jeho „důstojné a elegantní konstrukce“³³⁾ a kino Roxy si vysloužilo pochvalu za „jednoduché, prosté linie, jež se harmonicky snoubí s okolím budovy“.³⁴⁾

Soustavně se také kladl důraz na smysl pro vyváženost. Tak se například autoři několika textů o předměstských biografech snaží rozptýlit možné obavy a zdůrazňují, že tato modernost a aerodynamický design nezacházejí „příliš daleko“. Odtud i konstatování, že biograf Dale ve Sneintonu byl zbudován „v souladu s nejmodernějšími liniemi“, přitom však „nedošlo k uplatnění futuristického stylu“. Bylo tu dosaženo souladu mezi domácíkou útulností a moderností, takže „se podařilo vytvořit útulný dojem, a to bez omezení architektonické složky“.³⁵⁾ Podobně bylo kino Plaza v Trent Bridge sice navrženo v „kontinentálním modernistickém slohu“, působí však přitom „dojmem hřejivé útulnosti“.³⁶⁾ Tato předměstská kina tak měla vyvažovat nároky na modernost ubezpečením, že jsou zároveň v souladu jak se stávající nízkopodlažní zástavbou, tak s prostředím vyznávajícím kult domácí pohody, do něhož byly zasazeny. Míra jejich úspěšnosti v tomto ohledu byla také velice signifikantní. Mnohé ze zmíněných článků označovaly tyto biografy za cenné příspěvky k vytváření ducha lokálního patriotismu v místních komunitách. O kinu Ritz se tu dokonce psalo jako o jednom ze stěžejních přínosů do historie města.³⁷⁾ S trochu větší dávkou skromnosti noviny uvedly, že kino Curzon „vylepšuje vzhled bezprostředního okolí“.³⁸⁾ zatímco s kinem Majestic údajně „[nottinghamské předměstí] Mapperley dostalo jednu ze svých nejkvalitnějších budov“.³⁹⁾ Tyto novinové články tak vesměs vyjadřují výrazný názor, že každé předměstí by mělo mít vlastní svébytnost a že biografy jsou organickým prvkem procesu tvorby takové svébytnosti.

30) *NDG*, 1. srpna 1935.

31) Upomínkový program slavnostního otevření kina Ritz.

32) Tamtéž.

33) *NJ*, 17. října 1936.

34) *NDG*, 12. prosince 1937.

35) *NDG*, 27. prosince 1932.

36) *NEP*, 13. května 1932.

37) Upomínkový program zahajuje dvoustránkový přehled dějin Nottinghamu usilující o doložení národního i mezinárodního významu města, s následujícím dodatkem: „Dnes, 4. prosince 1933, otevírá své brány kino Ritz [...], provázeno nadějami svých sponzorů, že odevzdají tomuto městu budovu, a spolu s ní i zábavní program, hodné slavných tradic města Nottinghamu.“ (Upomínkový program k otevření kina Ritz.) V biografu je zde spatřováno naplnění historického vývoje Nottinghamu a důležitý příspěvek k jeho statusu moderního a progresivního města.

38) *NDG*, 1. srpna 1935.

39) *NJ*, 12. června 1929.

Tato snaha o pečlivou vyváženost modernosti a domácí útulnosti je evidentní v článcích o předměstských kinech, zato v městských centrech se cenil co nejmodernější vzhled. Kino Ritz sice patřičně zdůrazňovalo nabízené pohodlí: svítidla zde vytvářela „komfortní osvětlení“ a hlediště skýtalo „přesně tolik světla, abyste se cítili pohodlně“. Stejně tak měla kavárna „spoustu místa k pohodlnému stolování“ a používala „vyhřívací infrazářivé panely k udržení rovnoměrné teploty s cílem zvýšení komfortu návštěvníků“.⁴⁰⁾ V den svého otevření, 4. prosince 1933, nicméně dostal Ritz celostránkový prostor pro redakční materiál a reklamní texty v nejserióznějším nottinghamském listu *Nottingham Daily Guardian*, obsahově zaměřeném na podnikatele a vysokoškolsky vzdělané profesionály, přičemž článek se věnoval téměř výlučně problematice síly, oceli a destrukce. Píše se v něm zcela jednoznačně, že „je obtížné sehnat na výhodném místě v centru starobylého obchodního a průmyslového města, jako je Nottingham, stavební parcelu pro vybudování kina schopného pojmout 2500 diváků a že to bylo možné jedině za cenu nelítostné demolice dosavadní zástavby.“⁴¹⁾ Zmíněná „nelítostná demolice“ tu ovšem není prezentována negativně, nýbrž jako zásah nezbytný pro vznik moderní progresivní stavby. Navíc tento redakční článek doprovázejí reklamní texty nejrozličnějších dodavatelů podílejících se na projektu, mezi nimi i firmy Hawley Brothers, jež prováděla demoliční práce a která tu pyšně oznamuje, že „přemístila 150 000 krychlových stop zeminy“.⁴²⁾ Redakční článek se dále soustředí na strukturu budovy a na technické dovednosti, jejichž uplatnění si budování kina vyžádalo. Mezitím autor nešetří odkazy na využití oceli: dozvíme se tak, že skelet budovy je kompletně zhotoven z oceli, že hlediště i pódium jsou bezesbýtku usazeny v ocelovém rámu a že v průběhu celé stavby se spotřebovalo 650 tun oceli. O několik dní později uveřejnil také *Nottingham Journal* krátký článek zabývající se výhradně ocelovou konstrukcí kina Ritz, jež byla údajně dílem stavitelů Sidneyského mostu,⁴³⁾ což autor pokládal za „postačující doklad pevnosti stavby ve všech jejích částech“.⁴⁴⁾ Rozsah projektu se tak stal klíčovým prvkem jeho propagace, přičemž svým dopadem přesáhl i do dalších oblastí. Dokládá to například výrok, že „se nebral žádný zřetel na otázky nákladů, ale bylo vyvinuto veškeré možné úsilí pro zabezpečení dokonalé reprodukce“, a to jak co do kvality zvuku, tak i obrazu.⁴⁵⁾ Nejčastější poukazy k velikosti projektu se však patrně soustřeďují kolem varhan od firmy Conacher: podle *Nottingham Daily Guardian* byly „jedněmi z největších kinovarhan v zemi“, ⁴⁶⁾ a *Nottingham Journal* dokonce napsal, že jsou „druhé největší v Evropě“.⁴⁷⁾ V nedávné době se pisatel dopisu do redakce *Nottingham Evening Post* u příležitosti ukončení provozu kina v roce 2000 svěřil, že „vzpomíná na svůj tehdejší úžas nad šíří samotného pódia v Ritzu a nad výškou proscénia“.⁴⁸⁾

40) Upomínkový program k otevření kina Ritz.

41) *NDG*, 4. prosince 1933.

42) Tamtéž.

43) Sydney Harbour Bridge, otevřený 1932 (pozn. red.).

44) *NJ*, 6. prosince 1933.

45) Upomínkový program k otevření kina Ritz.

46) *NDG*, 4. prosince 1933.

47) *NJ*, 5. prosince 1933.

48) David Rippon, dopis redakci *NEP*, 4. listopadu 2000.

Vzdor pozornosti, již autoři uvedených článků věnovali luxusu a výjimečnosti, prezentovala se zároveň ona velkolepost a okázalost biografů soustavně jako cosi anti-elitářského. Řada biografů se hlásila k životnímu stylu založenému na zahálčivém vychutnávání přepychu, při tom se však tvářila i jako místa, kde si takového života mohou alespoň chvíli užívat všichni. Rita Doveová například vzpomíná, že v době, kdy pracovala v Ritzu, museli jeho uvaděči u vchodu „stále, ať se dělo cokoli, nosit bílé rukavice“, a že „Barbara Masonová, která obvykle vítala diváky ve foyer kina [...] na sobě měla vždycky černou večerní róbu“.⁴⁹⁾ List *Nottingham Daily Guardian* zase psal: „Cosí jako premiéra v opeře, tak by se nejspíš dalo charakterizovat včerejší slavnostní otevření nottinghamského superkina Ritz na Angel Row.“⁵⁰⁾ Nehledě na to, že se kino snažilo navodit zdání spojitosti se světem vyšších kruhů, však hudba, jež se v něm provozovala, jasně prozrazovala, o jaké publikum mu jde. Na zahajovací slavnosti se představil velký orchestr, který „vedl výběr populárních skladeb“, a program pozdějších varhanních produkcí Jacka Heylera sestával z eklektické směsky různých stylů, kde „nikdy nechyběla desetiminutovka jazzových a klasických skladeb, valčík a něco lehčího nakonec“.⁵¹⁾ Navíc tato kina sice zdůrazňovala nabízený přepych, při tom ovšem také výslovně upozorňovala, že ceny jejich vstupného jsou „mimořádně příznivé“.⁵²⁾ Jinými slovy to implikovalo, že luxus je tu dostupný všem návštěvníkům bez ohledu na třídní příslušnost. Všem tak například muselo vyhovovat prostředí, kde „se ujala praxe provozu bez spropitného“⁵³⁾ a kde „každý ze sektorů kinosálu nyní nabízí pohodlné sezení“.⁵⁴⁾ Jak jsme viděli, byla to také doba, kdy z řady biografů zmizely lavice, aby se tak smazala třídní diferenciacie, kterou symbolizovaly, bez ohledu na to, že společenské třídy zůstávaly i nadále diferencovány v závislosti na geografické poloze kin i na zasedacím pořádku uvnitř. V důsledku toho pak tyto biografy reprezentovaly jistý druh modernosti, jež poskytovala všem bez rozdílu pocit bezpečí, pohodlí a přepychu. Kina, jako bylo Aspley, nabízela opulentní spektakl, ovšem za „nízkou cenu“,⁵⁵⁾ tedy jakýsi příslib světa, v němž pokrok odstraní třídní rozdíly a povede ke všeobecnému blahobytu – k životu bez nouze.

Bylo samozřejmě paradoxní, že dojem přepychu se tu často navozoval prostřednictvím poskytovaných služeb. Tato zařízení tak sice hlásala své antielitářské zaměření, přitom však nabízela zákazníkům příležitost okusit, jaké to je nechat se obskakovat služebnictvem, příležitost stát se uživateli služeb, a nikoli služebníky.⁵⁶⁾ Tak se tyto biografy prezentovaly jako prostředí, kde se „sny stávají skutečností“, přičemž autor reportáže z otevření kina Ritz pro *Nottingham Journal* dokonce zašel tak daleko, že označil

49) Rita Dove, dopis redakci *NEP*, 30. října 2000.

50) *NDG*, 5. prosince 1933.

51) *NEP*, 27. ledna 2001.

52) Upomínkový program k otevření kina Ritz.

53) *NEP*, 8. června 1936.

54) *NDG*, 8. listopadu 1927.

55) *NDG*, 1. prosince 1932.

56) Upomínkový program k otevření kina Ritz věnuje zvláštní oddíl službám poskytovaným v biografu a uvádí, že veškeré připomínky a návrhy „ze strany návštěvníků týkající se libovolných cest vedoucích k ještě úplnějšímu uspokojení jejich nároků na pohodlí a příjemné prostředí budou ředitelstvím přijaty s potěšením a budou-li uznány za realizovatelné, dojde k jejich uvedení do praxe“.

samotné vybudování tohoto biografu za realizaci neskutečné fantazie: „Před několika lety přišel jeden nottinghamský občan, pan S. W. Gibbons, s vizí, s představou o vybudování superbiografu. Tehdy si všichni mysleli, že se mu to nikdy nepodaří. Obtíže s tím spojené byly příliš velké [...] Avšak to, co bylo ještě před 25 týdny snem, se dnes stalo skutečností.“⁵⁷⁾ Biografy nebyly jen místy určenými k promítání filmů; byly samy o sobě oslavovány jakožto velkolepé výkladní skříně konzumu, takže ročenka časopisu *The Kinematograph* pro rok 1932 mohla referovat o „pokroku dosaženém v této zemi v oblasti, pro niž se vžilo označení ‚architektura požitku‘,“⁵⁸⁾ [...]

2. Negociace o nostalgii – modernita, paměť a významy přisuzované místům

Jak už jsme si všimli,⁵⁹⁾ nesouvisel vzestup televize pouze s proměnami významů připisovaných rodinnému domovu, měnily se totiž i významy městských center. Jakkoli však tyto proměny dozajista působily, že se městské centrum stávalo pro některé lidi nepřitažlivým, pro jiné díky nim na přitažlivosti získávalo. Jak zdůraznila Joanne Hollowsová, právě v těchto chátrajících oblastech městských center došlo v průběhu šedesátých let ke konjunktuře kultovních filmů. Image těchto míst „sloužil mužským fanouškům kultovního filmu k dotvrzení pocitu vlastní heroické mužnosti“ a jejich opozice vůči údajně femininnímu světu domácí konzumpce spojovanému s prostředím domova a s televizí.⁶⁰⁾ Nadto, jak zdůrazňuje Daniel Miller a jeho spolupracovníci, jsou postoje k místům „souvztažné s pozorovanými změnami v místní sociální a kulturní struktuře“.⁶¹⁾ Při výzkumu nákupního centra Wood Green například zjistili, že údajná „ztráta ‚pocitu lokální soudržnosti‘ mnohdy souvisela s rasově danými faktory změn v dané oblasti, způsobenými přílivem obyvatel z řad příslušníků etnických menšin, s nímž se výstavba nákupního centra časově shodovala“.⁶²⁾ V této kapitole se proto budeme zabývat tím, jak proměna významů přisuzovaných kinům souvisela i „s pozorovanými změnami v místní sociální a kulturní struktuře“, a to prostřednictvím analýzy nostalgie po biogramech projevující se v populární paměti (*popular memory*) i ve veřejném diskursu.

57) *NJ*, 5. prosince 1933.

58) Z pojednání o návštěvě S. L. Rothafela v Anglii. Rothafel, nebo také Roxy, byl tehdy „šéfem ‚Radio City‘, navrhovaného obrovského zábavního centra v New Yorku“. *The Kinematograph Year Book*, 1932, s. 209.

59) Odkaz na předchozí kapitoly 4. části knihy; tato část nese název „Cinema Closures, Post-War Affluence and the Changing Meanings of Cinema and Television“, s. 131–166 (pozn. red.).

60) Joanne Hollows, *The Masculinity of Cult*. In: M. Jancovich et al. (eds.), *Defining Cult Movies: the Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester: Manchester University Press, 2003, s. 35–53.

61) Daniel Miller – Peter Jackson – Nigel Thrift – Beverly Holbrook – Michael Rowlands, *Shopping, Place and Identity*. London: BFI 1998, s. 49.

62) Tamtéž, s. 50.

2.1 Reakce na rušení kin – modernost a tradice v ohlasech místního tisku

Viděli jsme, že ve třicátých letech místní noviny často věnovaly značný prostor zpravodajství o otevírání kin, přičemž někdy se takovou událostí zabývaly až v celostránkovém rozsahu, což poukazuje na význam, který tato místa kdysi měla pro upevnění pocitu vlastní identity toho kterého města. Značného prostoru v tisku se ovšem dočkalo i zavírání řady kin, kdy se ve většině případů rozsah zpravodajství pohyboval mezi půlstránkou a celou stranou, přičemž, jak naznačuje emotivní ladění těchto zpráv, takový rozsah nebyl jen důsledkem potřeby místních médií maximalizovat význam všech lokálních událostí. Silný tón občanské hrdosti, jenž byl kdysi výrazným rysem zpravodajství z otevírání kin, nyní ve většině zpráv o zavírání kin vystřídal stejně silný tón lítosti.

Všimli jsme si, že ve dvacátých a třicátých letech se zprávy o otevírání kin nesly v silně optimistickém duchu víry v budoucnost a důvěry v „pokrok“, za jehož ztělesnění byly tyto biografie vydávány. Naproti tomu zpravodajství o jejich zavírání už prezentovalo velice odlišný postoj vůči modernitě jako takové i vůči dotyčným kinům. Jakkoli tedy nadále platila slova o jejich provázanosti s pojmy lokálního patriotismu a místní svébytnosti, byly nyní tyto biografie označovány spíše za zosobnění tradice než modernosti a jejich rušení se prezentovalo jako tragická destrukce této tradice způsobená modernitou, jež se nyní již zdaleka nejevila jako blahodárná.

Jinými slovy jsou tyto novinové reportáže výrazem dialektiky modernity, již tak skvěle podává Marshall Berman ve vstupní části své knihy *All That is Solid Melts Into Air*: „Být moderní znamená nacházet se v prostředí, jež nám skýtá příslib dobrodružství, moci, radosti, růstu, transformace nás samotných i našeho světa, [ale] zároveň hrozí zničením všeho, co máme, všeho, co známe, všeho, čím jsme.“⁶³⁾

V důsledku toho už tato kina v době, kdy docházelo k jejich zavírání, nebyla pokládána za symboly modernity, jež je nositelkou harmonie a řádu, nýbrž za symboly skomírajícího tradičního způsobu života. Jevily se tedy sice stejně sympaticky jako kdysi, jenže modernita teď byla prezentována jako destruktivní síla zosobňovaná hernami binga, sklady a supermarkety, které se stěhovaly do budov zrušených kin.

Emotivní tón, který nalezneme ve všech těchto článcích, zaznívá obzvlášť silně v reportáži *Nottingham Evening Post* z 26. října 1960. Článek se nejprve zabývá zrušením kina Apollo na Berridge Road, pak ovšem pokračuje žalozpěvem nad všemi biografy ve městě, k jejichž zavření v poslední době došlo nebo jim hrozí: „Apollo je dalším jménem na smutném seznamu kin, z nichž se stávají obchody s nábytkem, sklady mražených potravin či jiné skladovací prostory, nebo jejichž ponuré a zpustlé budovy čekají na zbourání, aby uvolnily místo parkovištím a benzínovým pumpám.“⁶⁴⁾ Tento elegický tón prostupuje celým textem s hojným využitím vypjatého lexika – slov jako „smutný“, „ponurý“, „zpuštělý“, „zkáza“. V části nadepsané „Seznam obětí“

63) Marshall B e r m a n, *All That is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso 1983, s. 15.

64) *NEP*, 26. října 1960.

vyjmenovává list další kina, jež v poslední době zanikla nebo jim zánik hrozí. Totéž téma se vrací opakovaně, jen s rozdílnou mírou emotivního zaujetí, ve všech článcích o rušení kin. Tak například článek o biografu Windsor z roku 1963 je nadepsán „Smrt dalšího kina“, ⁶⁵⁾ a zpráva *Nottingham Evening News* líčící zrušení kina Commodore (dříve Aspley) nešetří zmínkami o „nebezpečí“, jež hrozí dalším kinům. ⁶⁶⁾

Došlo tu tedy k významné proměně v hodnocení biografů. Článek o demolici kina Astoria například už tento biograf neprezentuje jako „nejmodernější v zemi“, jak uváděly noviny při jeho otevření v roce 1936. V roce 1994 kino naopak zosobňovalo tradici, úpadek a lidovou paměť. Jeden z tehdejších článků v *Nottingham Evening Post* se s pohnutím rozepisuje o „nostalgických filmových fanoušcích“, načež zpovídá místní obyvatele, kteří vzpomínají na staré „blechárny“, návštěvy kina s partou kamarádů a mazlení na dvojsedadlech v zadní části sálu. ⁶⁷⁾ Tentýž článek připomíná i historii kina Astoria, k jehož zavření došlo v roce 1975, a navozuje tak výsledný pocit nostalgie za zlatými časy kina spojený s pocitem odporu vůči podbízivosti a nevkusů moderního způsobu života. Astoria mívala předtím „působivý a velmi atraktivní interiér“, „žebrovité rohy navozující dojem egyptského vlivu“, a „sytě červený neónový nápis“, ⁶⁸⁾ v roce 1970 však musela zavřít kvůli renovaci, jejímž účelem bylo „přilákat návštěvníky, jejichž počet teď začal klesat“. ⁶⁹⁾ Přestože však došlo v následujícím roce k jejímu znovuotevření, po němž nabízela „luxus pohodlných křesel“, rekonstrukce nikterak nezpomalila úpadek kina, jehož budova se po definitivním ukončení provozu v roce 1975 proměnila v hernu bingo a následně v kulečnickový sál. Plány na její přestavbu v průjezdní provozovnu McDonald's a vzorkovnu automobilových součástek ztroskotaly, takže nakonec došlo k její demolici. „Další osud parcely [byl] nejasný [...] neobjevila se žádná žádost o stavební povolení.“ ⁷⁰⁾

Nikde v uvedeném článku se nenaznačuje, že by snad bingo či kulečník byly rovnocennými náhradami za biograf nebo že by se dalo očekávat, že zaujmou jeho místo v srdcích lidí. Kino se tu prezentuje nejen jako budova, nýbrž i jako ztělesnění jisté kultury a jistého životního stylu. Konkrétní vzpomínky na dětství a na milenecké hry také naznačují, jaký význam měl kdysi biograf coby dějiště těchto rituálů spojených s dospíváním. Na demolici kina Astoria tedy nelze pohlížet jenom jako na zbourání nějaké budovy, nýbrž i jako na destrukci kusu minulosti města obsažené v kolektivních i individuálních prožitcích jeho obyvatel.

Vzniká tak oprávněný dojem, že význam biografu spočíval v jeho sociální a komunitní funkci, a to v téže (ne-li vyšší) míře jako v dramaturgii filmového programu, který se v něm promítal. Jak už jsme si všimli, městským kinům bylo připisováno daleko víc významů a funkcí, než by příslušelo pouhým prostorům určeným k promítání filmů. Zvláště jasně se to projevuje v novinových zprávách z období padesátých a šedesátých let, přičemž to lze zřetelně vyčíst například z článku o zavření kina Metropole na

65) *NEP*, 9. března 1963.

66) *NEN*, 11. července 1963.

67) *NEP*, 2. února 1994.

68) *Beeston Gazette*, 20. května 1980.

69) *NEP*, 2. února 1994.

70) Tamtéž.

Mansfield Road, s výslovnou zmínkou o „velmi úspěšném dětském filmovém klubu“, který tam vznikl v roce 1948 a „jehož členové pořádali celou řadu akcí, od soutěží karnevalových masek až po kaštanové bitvy“.⁷¹⁾ Na destrukci biografů se tudíž pohlíželo jako na projev úpadku místní pospolitosti, úpadku, za jehož pravděpodobnou příčinu se pokládal nástup automobilu jakožto ztělesnění modernity. Modernost připisovaná biografům ve třicátých letech se pak někdy prezentovala jako příjemně starosvětská, a tedy pozitivní, přičemž se kladla do spojitosti s odlišnou etapou v historii automobilu. Zmíněný článek listu *Nottingham Evening Post* o zrušení kina Astoria se například ve zmínce o parkovišti kina, jemuž se kdysi ve zpravodajství z jeho otevření přisuzoval mimořádný význam, soustředí na rozdílný význam automobilu ve třicátých letech a dnes. Parkoviště tehdy sloužilo „oněm nemnoha lidem, kteří tenkrát měli auto, zatímco dnes na tomto místě, nedaleko rušné šestiproudé silnice A52 na Derby, panuje zcela jiná situace“.⁷²⁾

Početnost novinových článků o zavírání kin a jejich emocionální zabarvení jako by dokládaly, že tato místa měla a mají výjimečně hluboký význam. Pro jeho posouzení jsme zmíněné články porovnali s tím, jak se tisk věnoval nejen bezprostřednímu předchůdci biografu v oblasti masové zábavy (tedy music hallu), ale také nejbližšímu následovníku (herně binga). O zániku heren binga se referuje velice odlišně od líčení úpadku kin. Předně se o tomto tématu psalo jen minimálně. Jeden obecněji zaměřený článek z roku 1961 se sice zabýval „bingovým šílenstvím, jež představuje největší sociální revoluci od nástupu televize“,⁷³⁾ přitom však o množství heren referuje formou objektivního, emočně neutrálního rozboru popularity této hry. Tentýž objektivní emočně neutrální tón zněl i v líčení zániku heren binga. Následující citát je typickým příkladem: „Řetězec čtyř klubů binga – včetně dvou v nottinghamské oblasti – ukončil činnost z důvodu poklesu návštěvnosti.“⁷⁴⁾ Jediná emotivně laděná zpráva o zavření herny binga se vztahuje k herně Adelphi (dřívějšímu kinu Adelphi); objevila se v listu *Hucknall Dispatch* a píše se v ní toto: „Slzy se zaleskly v očích některých návštěvníků posledního hracího dne v populární herně binga Adelphi.“⁷⁵⁾ I zde se ovšem většina prostoru věnuje osobním vzpomínkám na kino Adelphi, zrušené o čtyřiatřicet let dřív. Článek *Nottingham Evening Post* o následné demolici budovy Adelphi v témže roce se rovněž soustředí takřka výlučně na historii kina Adelphi, přičemž rokům, kdy budova sloužila jako herna binga, věnuje sotva pár řádek.

I tiskové zpravodajství týkající se music hallů mělo omezený rozsah – zaznamenáváme pouhé tři referáty o otevření či modernizaci jejich budov. Tento nedostatek materiálů ve srovnání s přístupem k biografům naznačuje, že kina měla pro život Nottinghamu větší význam. Zprávy o otevření music hallů podobně jako v případě biografů uváděly, že příslušné budovy jsou „v každém ohledu moderní“,⁷⁶⁾ a stejně tak kladly důraz na jejich výzdobu a luxus: například v Hippodromu čekala návštěvníky „mramorová

71) *NEP*, 20. října 1973.

72) *NEP*, 2. února 1994.

73) *NEP*, 29. května 1961.

74) *NEP*, 16. ledna 1961.

75) *Hucknall Dispatch*, 28. února 1997.

76) *City Sketches* 1899.

mozaika“, „elegantně zařízené foyer“ a „jedna z nejlepších divadelních galerií v této zemi“. ⁷⁷⁾ Z těchto popisů nicméně vyzařuje daleko slabší přesvědčení o dotyčných budovách coby symbolech modernity, než tomu bylo v souvislosti s biografiy. Rozhodně tu chybí články, z nichž by vyplývalo, že by music hally mohly fungovat jako symboly města srovnatelné s biografem Elite v době jeho otevření, ⁷⁸⁾ nebo jako „znamení národní obrody“, za něž bylo označeno otevření kina Curzon. ⁷⁹⁾ Zvlášť pozoruhodným závěrem plynoucím z těchto komparací je to, že jsme při nich narazili jen na málo zpráv o rušení music hallů. Řada z nich se na počátku století přeměnila v biografy, aniž by se přitom objevily jakékoli nostalgické články, jež by takové přestavby prezentovaly jako znamení kulturního úpadku, což ovšem ostře kontrastuje s tím, jak se o čtyřicet let později psalo o přeměně biografů na herny binga.

Význam těchto biografů byl tak velký, že se dokonce diskutovalo o tom, zda by neměla odpovědnost za jejich provoz převzít městská rada. Tak například jeden článek z roku 1959 o krátce předtím zrušeném kině Tudor v nottinghamském předměstí West Bridgfordu se zabýval peticí podepsanou 945 místními občany, jež požadovala, aby městská rada zamítla žádost o demolici budovy a uvolnění parcely pro výstavbu řady obchodů a kancelářských prostor. Místní obyvatelé však zároveň požadovali, aby se rada ujala provozování kina jakožto městu prospěšné instituce, tedy v zásadě asi podle téhož vzorce, který platil pro její odpovědnost za jiné formy rekreační činnosti, jako třeba plavecké bazény a knihovny. Společenský význam kina byl dále zdůrazňován i s poukazem k jeho působení na seniory: V dopisech a peticích se důrazně upozorňovalo na stanovisko starších občanů. Výbor vyjádřil porozumění pro obecný názor, podle něhož je politováníhodné, že kino nemůže nadále fungovat. Zvláštní sympatie přitom jeho členové cítí vůči starším občanům. Zároveň ovšem pisatel zdůraznil, že předkladatelé petice „nebyli s to dokázat, že by městská rada byla schopná nadále kino provozovat jakýmkoli ekonomicky výhodnějším způsobem než soukromý podnik“ a že „by nebyla zapotřebí výrazná subvence“. ⁸⁰⁾

2.2 Vzpomínky na návštěvy kina a jejich významy

Způsob, jakým výše uvedený článek zaměřil pozornost na seniory, je nicméně příznačný. Jestliže zmíněné proměny významů připisovaných kinu souvisely „s proměnami pozorovanými v rámci sociálního a kulturního ustrojení dané lokality“, je stěžejí překvapivé, že takto zásadní roli v charakteru rozdílných postojů vůči kinům hraje příslušnost k věkové skupině. Námi dotazovaní příslušníci generace teenagerů tak vesměs oceňovali nejnovější způsoby konzumce filmů, představované například nottinghamským multiplexem Showcase. ⁸¹⁾ Další navíc soudili, že nové technologie typu DVD

77) *NEN*, 3. dubna 1908.

78) *NDG*, 23. srpna 1921.

79) *NEP*, 2. srpna 1935.

80) „Council Sorry, But They Can't Run Tudor.“ *NEP*, 4. listopadu 1959.

81) Viz např. Tarnjit, 16, student (RMQ); Dalbir, 14, student (RMQ); Subaigh, 11, student (RMQ); Suroop, 10, student (RMQ); Harprit, 18, student (RMQ); Harjot, 10, student (RMQ); Bikrumjit, 14, student (RMQ), a studenti maturitní třídy oboru angličtina, 14 až 15 let, Minister School, Southwell (KE17).

či internetu nakonec povedou k úplnému zániku kin, přičemž tento vývoj hodnotili pozitivně, jako pokrok.⁸²⁾ Oproti tomu starší lidé obvykle pocífovali vůči tomuto vývoji nejvýraznější odstup. Většina z nich se o multiplexu vyjadřovala s maximálním odporem a dávala přednost starším kinům, například Savoyi a Odeonu (dřívější Ritz).⁸³⁾ Nicméně i tyto biografie se lišily různým vztahem k pokroku. Někteří ze seniorů, jimž se zamlouval spíš Odeon, se netajili tím, že do kina přestali chodit po jeho přestavbě na dvousálový provoz v roce 1965. V jejich očích tato událost proměnila prostředí, k němuž měli určitý vztah, v místo zosobňující vývoj, z něhož se cítili být vyloučení a s nímž nesouhlasili.

Zdá se tedy, že zatímco mladá generace vcelku pokládala pokrok za kreativní a pozitivní, generace starší v něm spatřovala spíše cosi destruktivního a negativního, jakýsi úpadek. Při analýze vzpomínek na minulost je tudíž zapotřebí opatrnosti, neboť se tu nikdy nejedná o prosté vybavování si něčeho, co kdysi bývalo. Naopak, jak si všímá Lynn Spigelová, „populární paměť (popular memory) je historií z hlediska současnosti; je způsobem historického vědomí, jenž odkazuje k problémům a potřebám současného života. Populární paměť je určitou formou vyprávění příběhů, jejímž prostřednictvím lidé dodávají smysl svým vlastním životům a své kultuře.“⁸⁴⁾ Vzpomínky jsou tedy vždy rekonstrukcemi, které vypovídají nejen o minulosti, ale stejně tak i o vnímání současnosti. Ovšem právě to je zdrojem jejich hodnoty a významu – nevypovídají pouze o minulosti, nýbrž také minulost využívají ke komentování přítomnosti.

V důsledku toho sice většina našich starších respondentů označovala biograf za zosobnění jakéhosi zlatého věku, oproti němuž se současnost jevila jako stav úpadku či pokleslosti, ovšem jejich rekonstrukce pozitivních rysů onoho zlatého věku se lišily. Většina z nich tak například dávala jasně najevo, že různá kina zaujímal rozličná místa ve společenské hierarchii a byla spjata s rozdílnými typy sociálních interakcí, ale zároveň upřednostňovali specifické aspekty návštěvy kina, jejichž rejstřík byl podmíněn jejich vlastními konkrétními pocity frustrace a rozčarování současnými poměry.

Většina respondentů sice zpočátku tvrdila, že do konkrétních biografů nechodili kvůli pověsti lokalit, v nichž stály, nýbrž prostě proto, že chtěli vidět určitý film, ovšem na dotazy o jednotlivých kinech si tito lidé téměř okamžitě vybavovali svůj týdenní rozvrh, v jehož rámci měli různé biografie zařazené do souvislosti s konkrétními společenskými návyky. Tak například do některého z místních kin chodili v úterý s rodinou, do jiného zašli ve středu s partou kamarádů téhož pohlaví, protože tu byla šance potkat se a zafirtovat si se skupinkami příslušníků opačného pohlaví, do dalšího místního kina chodívali v pátek s nejlepším přítelem a konečně v sobotu večer, kdy mívali schůzku s partnerem opačného pohlaví, navštívili kino v centru

Pozn. red.: V této a v následujících poznámkách pod čarou jsou uvedeny kódy identifikující záznamy rozhovorů, resp. dotazníky, jak byly pořízeny výzkumným týmem pod vedením M. Jancoviche.

82) Viz např. Andrews, 14, student (KE27); Stefan, 25, nezaměstnaný učitel (KE19); Delma, 40, učitelka (KEQ).

83) Viz kapitola 13.

84) Lynn Spigel, *From the Dark Ages to the Golden Age: Women's Memories and Television Reruns*. *Screen* 36, 1995, č. 1, s. 16–33, cit. s. 21.

města.⁸⁵⁾ Jednotlivá kina se tedy v jejich očích lišila co do vhodnosti či nevhodnosti k určitým konkrétním společenským účelům. Existovaly podniky, kam se člověk mohl vypravit s rodinou, a jiné, kam obvykle chodil s kamarády. Naproti tomu biograf Ritz se téměř bezvýhradně těšil pověsti místa, kam se chodilo na rande.

Kino sice bylo místem, kde se odehrávaly všechny z uvedených typů sociálních interakcí, přitom si ho ale většina respondentů spojovala s jejich konkrétními formami, a to v závislosti na povaze svých vlastních pocitů ztráty. Mnozí tak například v dřívějších kinech viděli zosobnění doby, v níž vládl kolektivní duch. Jeden z respondentů si třeba vybavil kino Bonington, kam chodíval v dětství, a tvrdil, že v tom biografu se všichni diváci znali. Vzpomněl si také na jednoho z místních, jakéhosi Johnnyho, který měl v kině rezervované zvláštní místo, protože byl tělesně postižený.⁸⁶⁾ Tento příběh vypovídá o mezilidské vřelosti a kolektivním duchu, o situaci, kdy se lidé nejen znali, ale také se o sebe vzájemně starali.⁸⁷⁾

Pro jiné byl ovšem tento image kolektivního ducha daleko méně důležitý než chápání návštěvy biografu jako rodinné události. Mnozí ze starších respondentů, kteří označili za své oblíbené kino Savoy, o něm také často hovořili jako o „rodinném biografu“.⁸⁸⁾ Je zajímavé, že tato fráze v sobě slučuje dva rozdílné významy. Jednak totiž tito respondenti kino Savoy nezřídka velebili coby poslední biograf provozovaný jednou rodinou, přičemž každý člen rodiny v něm má jasně vymezenou roli – pokladník, obsluha okénka pro slevy, uvaděč a podobně. K tomuto významu zmíněné fráze se ovšem zároveň přidružuje i pojetí kina jakožto místa, kde si mohla rodina připadat jako doma. Většina respondentů paradoxně také uváděla, že když už jdou do kina dnes, berou obvykle vnoučata do Odeonu nebo do multiplexu Showcase.⁸⁹⁾ Pojem „rodiny“ je tu nicméně velice důležitý a reprezentuje představy lidské sounáležitosti a vřelosti, které mnozí tito lidé ve svém současném životě postrádali. Řada z nich ovdověla a žila o samotě a s dětmi či vnoučaty se vídala jen relativně zřídka. Mnozí také poukazovali na rozdíl mezi rodinou v době, kdy byli mladší, a dnešní rodinou, přičemž onu rodinu z vlastní minulosti pokládali za příklad vzájemné blízkosti a soudržnosti, oproti dnešní rodině, kterou považovali za netečnou a z níž se cítili být vyčlenění.

85) John vzpomíná, že chodil do některých kin s rodinou, do jiných s kamarády a do dalších zase se svou „slečnou“ (polovina 60. let, důchodce, RK1). Kath vzpomíná, že před svatbou chodila do kina čtyřikrát až pětkrát týdně, přičemž ovšem měla pevně určené večery – pondělí, čtvrtek a sobotu (70 let, důchodkyně, RSQ). Podobné zvyklosti panovaly i mezi členkami spolku Bakersfield and Sneinton Co-op Women's Guild (KE20).

86) John a Julia, pol. 60. let, důchodci (RS1).

87) Článek o zrušení biografu Grand uvádí případ ženy, která celý život sedávala v kině na stejném místě a již biograf po uzavření její sedadlo věnoval. *Guardian Journal* (dále jen *GJ*), 22. května 1956.

88) John s Julií (RS1) uvedli jako důležitý fakt, že kino Savoy bylo rodinným podnikem, čímž se lišilo od jiných biografů a dodávalo mu na přívětivosti. Podle obou je v Savoyi zaměstnanci poznávali a zdravili, na rozdíl od biografů v centru města a multiplexu Showcase, kde se dalo vycítit, že tamní personál je tam jen proto, aby od nich vzal peníze, aniž se na ně při tom kdy podíval. Michael (58 let, pedagog, KE9) si rovněž myslel, že zavírání kin je důsledkem destrukce místních komunit.

89) Tyto rozhovory proběhly před zrušením kina Odeon v roce 2000. Betty (69 let, úřednice v důchodu, KE11) například vzala vnuka do kina na film *HVĚZDNÉ VÁLKY*, a také většina členek spolku Bakersfield and Sneinton Co-op Women's Guild chodila do těchto kin s vnoučaty (KE20).

U jiných se zase nejkrásnější vzpomínky na kino pojily s chozením do biografu s kamarády. Řadě z těchto lidí se stýskalo po blízkém přátelství, jež si v duchu spojovali s mládím, což souvisí s celkovým pocitem osamělosti často vyvolaným smrtí přátel nebo nepohyblivostí, která postihla je samotné či někoho blízkého. Jedna respondentka například tvrdila, že až do doby před několika lety chodila stále pravidelně do kina s kamarádkou, musela ale přestat po výrazném zhoršení kamarádčina zdravotního stavu a jejím umístění do ústavu.⁹⁰⁾

Jedna z nejběžnějších vzpomínek je samozřejmě spojená s kinem jako místem námluv, milostných vztahů a pokusů v sexuální oblasti.⁹¹⁾ Značný počet lidí totiž na kino vzpomínal buď jako na místo svého sexuálního probouzení,⁹²⁾ nebo jako na dějiště sexuálního ohrožení a obtěžování.⁹³⁾ Opakovaně se připomínaly zážitky z kina Moulin Rouge, které podle vyprávění řady žen okupovali „staří prasáci“. Většina žen sice tvrdila, že tohle bylo jediné kino, kam nechodily, jiné ženy jej ovšem zjevně navštěvovaly⁹⁴⁾ – i když jedna z respondentek udala, že si s sebou pokaždé brávala jehlici do klobouku na odhánění „osahávačů“.⁹⁵⁾ Totéž kino evokovalo i příjemnější vzpomínky na milostné a sexuální zážitky. V některých tyto biografy vyvolávaly vzpomínky na už nežijící partnery a navracely tak představy o jejich vztazích zpět do zidealizované podoby jejich raných fází. Jiným však tato kina nepřipomínala nějaké konkrétní milostné vztahy, nýbrž spíš určité životní období plné vzruchu a pohybu, dobu, která tvořila protiklad k patrné absenci těchto prvků v jejich současném životě. U jiných zase vyvolávaly tyto biografy zjevně idealizované představy o sobě samých. Ono období námluv bylo v jejich vzpomínkách časem, kdy byli přitažliví pro opačné pohlaví, zatímco dnes už se tak necítili, přičemž tu ovšem mohlo hrát roli i to, že se tehdy jednalo o životní úsek, kdy se jejich projevy sexuality jevily jako méně nepatřičné a nevhodné. Otázka

90) Iris, 72 let, učitelka v důchodu (61). Jedna z respondentek vzpomíná na kino jako místo, kam jste si mohli domluvit schůzku s přítelkyněmi (členka spolku „Something Different for Women Club“, věková kategorie 60 – 75 let). Jiná respondentka uvedla, že kino v ní vyvolává vzpomínky na bezpečí a přátelství, jež v dnešní společnosti postrádá (Barbara, 40 let, ředitelka školy, KEQ).

91) Členky Bestwood Park Women's Club uváděly, že při pomyšlení na biograf se jim vracejí vzpomínky na námluvy (věkové rozpětí od 40 – 75 let, KE31), což zcela prokazatelně platilo i pro řadu členek spolku Bakersfield and Sneinton Co-op Women's Guild (KE20).

92) Jedna respondentka například tvrdila, že její nejtrvalejší vzpomínka spojená s chozením do kina souvisí s „prvními projevy sexuálního citění (a to za účasti reálného partnera, nikoli prostřednictvím obrazu na plátně!)“. Anonymní respondentka, zdravotnická poradkyně, 36 let (KEQ). V tomto případě jde o výjimečně otevřené vyjádření, ovšem i z většiny dalších líčených týkajících se námluv naprosto jasně vyplývá, že pro řadu lidí byl biograf dějištěm sexuálního experimentování a dobrodružství, jež mohlo případně přerůst až v sexuální ohrožení.

93) Jak už jsme si všimli, jsou případy osahávání žen běžnou vzpomínkou (viz např. paní Robeyová, asi 60 let, důchodkyně, RM10), přičemž se vyskytly i nepříjemné vzpomínky na exhibicionisty (National Council of Women, Nottingham Branch, KE36). Nejodpudivější zážitek jsme však zaregistrovali u ženy, která tvrdí, že její nejživější vzpomínka na kino souvisí s „představením JURSKÉHO PARKU, při němž muž na vedlejším sedadle masturboval!“ (Anonymní respondentka, uklízečka, 30, KEQ).

94) Jak jsme viděli, jedna z žen se tam dokonce zasnoubila (Clifton Women's Wednesday Club, věkové rozpětí 60 – 80 let, KE25).

95) Členka „Something Different for Women Club“. Viz také Bestwood Park Women's Club (věkové rozpětí 40 – 75 let, KE31); Joan (členka spolku Chrysalis sdružujícího ženy postižené ztrátou blízkých osob); Kath, 70 let, bez udání povolání (RMQ).

ovšem je, kolik z nich na toto období vzpomínalo tak intenzivně díky dojmu, že ve svém současném životě už nemají možnost dávat takové pocity najevo.

Platí-li, že se vzpomínky lidí na kino liší, je zároveň pravda i to, že jednotlivé biografy získávají ve vzpomínkách různých osob odlišné významy. Zatímco řada respondentek prohlašovala, že do kina Moulin Rouge chodili „staří prasáci“, jiní se na totéž kino dívali zcela jinak. Právě to, co tento biograf mnohým zošklivovalo a přispívalo u nich k jeho špatné pověsti, ho zároveň v očích jiných ozvláštňovalo v kladném smyslu. Jeden respondent například otevřeně kladl rovnítko mezi kontinentální evropskou kulturu a kvalitu, a chválil změny, k nimž docházelo v Nottinghamu a jež město podle jeho názoru přibližovalo k Evropě a zejména k Bruselu. Zcela nepokrytě také hovořil o tom, že jeho oblíbeným kinem bylo právě Moulin Rouge, na něž vzpomínal jako na místo, kam chodil na dobré zahraniční filmy.⁹⁶⁾ Přesně to, díky čemu bylo tohle kino pro někoho špinavé a zaplivané, je pro jiného činilo výjimečným. Jak se prokázalo v řadě odborných prací, zaměřoval se marketing evropských uměleckých filmů nezřídka na jejich sexuální obsah, jenž měl často jaksi souviset s jejich zaměřením na dospělého diváka a s jejich závažností. Zároveň ale právě tento rys vedl k tomu, že byly spojovány s „obscénností a zvráceností“.⁹⁷⁾ Ve třetí části této knihy⁹⁸⁾ jsme si také všimli, že právě tento obsahový aspekt oceňoval Manvell a další autoři do té míry, že se stal podnětem jejich odporu proti uplatňování cenzury, přinejmenším vůči určitým skupinám diváků.⁹⁹⁾ Podobně rozdílné hodnocení se projevovalo u různých částí populace ve vztahu ke kinu Savoy. Zatímco nemálo starších respondentů uvádělo Savoy jako své oblíbené kino, neboť ho pokládali za staromódní tradiční biograf, jiní v něm viděli rejdiště pro studenty a cítili vůči němu odstup.

Dokonce i jedna a táž charakteristika mohla v rozdílných sociálních kontextech získat výrazně odlišné významy. Mnozí starší respondenti si tak stěžovali na hluk panující v dnešních kinech.¹⁰⁰⁾ Tyto stížnosti se někdy týkaly hlasitosti filmu, jindy hlučnosti obecně, ve většině případů však docházelo k souběhu těchto dvou faktorů. Často při tom ovšem docházelo k přesahům a proměnám významu, přisuzovaného hluku. Někteří jej pokládali za jeden z příznaků vulgárnosti a neomalenosti současné doby, již stavěli do protikladu k uměřenější a důstojnější době minulé, přičemž někdo dokonce tvrdil, že chodí do kina raději odpoledne, kdy je tam větší klid.¹⁰¹⁾ Jiní považovali hluk

96) Ken, 67 let, učitel matematiky v důchodu (KE29).

97) Viz Barbara W i l i n s k y, *Sure Seaters: The Emergence of the Art House Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, s. 37; Eric S c h a e f e r, *Art and Exploitation: Reconfiguring Foreign Films for American Tastes, 1930–1960*. Referát přednesený na New England American Studies Association Conference, Providence, Rhode Island, Brown University, 7. května 1994; E. S c h a e f e r, *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919–1959*. Durham: Duke University Press 1999.

98) „A Progressive City and Its Cinemas: Technology, Modernity and the Spectacle of Abundance“, s. 83–130 (pozn. red.).

99) Roger M a n v e l l, *Film*. Harmondsworth: Penguin 1944.

100) Sheila například uvádí, že podle ní je kino „často moc hlasité“ a že ji z toho „nakonec často bolí hlava“ (60 let, pedagožka, RM19).

101) Mnozí označovali centrum města za „nebezpečné“, zvláště v nočních hodinách (John a Joan, kol. 60 let, důchodci, RK1). Vyjadřovali obavy nejen z přepadení (Robert, 64 let, bez udání povolání,

za průvodní znak sdíleného prožitku, o němž se domnívali, že ze současného života vymizel. Byl pro ně příznakem aktivního potěšení a skupinové interakce.¹⁰²⁾ Někteří dokonce ve svých komentářích oscilovali mezi oběma uvedenými argumenty: na hluk si sice stěžovali, zároveň ho však pokládali i za zásadní přínos k vytvoření pocitu společného prožitku a s ním spojené atmosféry,¹⁰³⁾ za faktor, jenž návštěvu kina odlišuje od sledování televize a činí ji hodnotnější.

2.3 Diferencované činnosti – významy přisuzované návštěvě kina a sledování televize

Jak jsme viděli v 10. kapitole této knihy,¹⁰⁴⁾ nástup televize s sebou nepřinesl ani tak bezprostřední ohrožení existence kina, jako spíš nabídku odlišného typu zážitku. Tento zážitek pochopitelně představoval alternativu k biografům, přitom ovšem nikterak nepřesáhl dopad, který by vyvolal jakýkoli jiný typ oddechové aktivity. Robert Silvey ve své historické práci o výzkumech publika prováděných stanicí BBC proto specifikuje – s poukazem na výrok Wilbura Schramma, že „po nástupu televize dojde k vytěsnění *funkčně podobných* aktivit, zatímco aktivity funkčně odlišné zůstanou nedotčené“¹⁰⁵⁾ – význam termínu „funkce“ takto:

Primární funkce každodenní návštěvy místní hospody může být pro někoho společenská a pro jiného může souviset čistě s potřebou uhasit žízeň. Někdo může zahradničit v první řadě kvůli zlepšení tělesné kondice, jiný především kvůli prestiži vydobyté pěstováním ukázkových dýní. Sledování televize plní odlišné funkce u různých jedinců, ale i u téže osoby v různých časových úsecích. Jedno dítě může být nalepené na obrazovku v důsledku potřeby ukojit hlad po náhražkovitém vzrušení, jiné zase proto, že si uvědomuje svou neschopnost prosadit se při hře se svými vrstevníky.¹⁰⁶⁾

RS13), nýbrž i z toho, že je tam mohou porazit mladí lidé, kteří podle nich v noci opanují střed města (Anthony, 57 let, pedagog, RM16). Jejich obavy pramenily částečně z toho, že mladí lidé se obvykle pohybují v početných skupinách a velmi rychle, měli však strach i proto, že starší lidé mají křehké kosti a uvědomují si, že pádem si nejen mohou způsobit zlomeninu, nýbrž také že podobné poranění může mít za následek úplnou ztrátu soběstačnosti – po takových pádech už řada starších lidí nikdy nezíská bezezbytku zpět bývalou pohyblivost (Betty, 69 let, úřednice v důchodu, KE11).

102) George například vzpomíná: „Jejda, z toho by jeden umřel – to bylo: ‚Dávej bacha, za tebou!‘, ‚Tam se koukni!‘, ‚No tak, do něj, do něj!‘ No jo, řvalo se tam pořád.“ Pro něho je ovšem tahle vzpomínka spíš příjemná, nijak to neodsuzuje (80 let, bez udání povolání, RS15). Obdobně vzpomíná jiný respondent, že v kině Boulevard „o přestávkách všichni zpívali – taková radostná atmosféra tam byla,“ a další vzpomíná, jak u biografu Leno až na ulici „slyšeli, jak ta mládež vevnitř huláká a ječí“ (oba ze spolku invalidů Thursday Disabled Club, jehož 12 – 14 členů s jednou výjimkou spadalo do věkové kategorie od 71 do 90 let, RM13).

103) Jasně se to projevilo například v odpovědích účastnic schůze nottinghamské místní organizace National Council of Women, jejíž členky se věkově pohybovaly v rozpětí od 41 do 78 let (KE36).

104) „From Cinemagoing to Television Viewing: The Developing Meanings of a New Medium“, s. 154–166 (pozn. red.).

105) Profesor Wilbur Schramm, cit. in: Robert S i l v e y, *Who's Listening: The Story of BBC Audience Research*. London: Allen and Unwin 1974, s. 156.

106) Tamtéž, s. 157.

Televize tak sice mohla vysílat podobné typy zábavních programů, její lokalizace do domácího prostředí však znamenala, že plnila úplně jinou funkci než kino. Jak jsme již viděli, přinášel večer v kině cosi víc než jen zábavnou podívanou, přičemž různé biografy plnily ve vztahu ke svým divákům rozdílné funkce. Z toho také v zásadě vyplynul fakt, že televize a kino nebyly ani tak konkurenty, jako spíš poskytovateli alternativních zážitků, plnícími odlišné funkce.

Silvey tak sice tvrdí, že „zvyk rodinných výprav do kina, který měl za cíl primárně zábavu, plnil podobnou funkci jako sledování [televize] a – jak může potvrdit každý z distribučních řetězců – zaznamenal od nástupu televize rapidní úpadek“, zároveň však připouští, že se liší i funkce těchto dvou rozdílných aktivit, a to v závislosti na jejich lokálním kontextu: „Je příznačné, že daleko větší odolnost vůči rozmachu televizního diváctví prokázali adolescentní filmoví diváci, pro něž funkce biografu spočívala v nabídce útočiště před rodinou nebo přímo v příležitosti ke sdílení intimních dotyků v temném vyhrátém prostředí.“¹⁰⁷ Jinak řečeno televize nenabízela tentýž druh potěšení jako kino přemístěné do útulného prostředí vlastního domova; poskytovala naopak zcela odlišný typ zážitku, a to právě proto, že ji měl člověk doma.

Když jsme se tedy našich respondentů tázali, zda a proč se na filmy dívají radši v televizi, nebo v kině, zjistili jsme, že hodnocení návštěvy kina a sledování televize probíhá zcela odlišně. Mnozí tvrdili, že dávají přednost kinu kvůli „velkému plátnu“. Šlo u nich tedy o preferenci zážitku z velké podívané, jakou televize nedokáže zprostředkovat, zároveň však jejich postoj souvisel i s daleko obecnějším pojetím rozdílu mezi televizí a kinem. Jak ti, kteří dávali přednost kinu, tak ti, kteří volili televizi, svou volbu zdůvodňovali poukazem na to, že kino diváka „pohlcuje“.¹⁰⁸ Požitek z kina se tu uváděl do souvislosti s pohledem na biograf jako cosi „poutavějšího než televize“, ¹⁰⁹ cosi, co od diváka vyžaduje pozornost a ovládá ji. Ti z respondentů, kteří dávali přednost kinu před televizí, tak jako důvod uváděli, že je biograf „ničím nerozptyluje“¹¹⁰ a že divákovi umožňuje „odpoutat se od všeho ostatního“.¹¹¹ Morley zjistil, že soustředěné sledování je v domácím prostředí často příznačné pro mužské diváky, a to proto, že jejich vztah k domovu je jiný než u žen.¹¹² V našem případě však touha po intenzivním a koncentrovaném prožitku nebyla doménou mužských respondentů. Často ji vyjadřovaly i respondentky, pro něž se výprava do kina rovnala „volnému večeru“, jistému pocitu výjimečné události, která je vytrhávála z prostředí domova, kde si nezřídka připadaly zavalené řadou rozmanitých požadavků a neschopné užívat si a necítit se při tom provinile.¹¹³ Kino se tak stávalo jakýmsi chráněným a přívětivým

107) Tamtéž.

108) Catherine, 25 let, studentka (RMQ).

109) Tamtéž.

110) Brian, 46 let, sociální kurátor (KE16).

111) Melanie, 34 let, pracovnice informační služby (RM7).

112) Viz kapitola 1, ale také David M o r l e y, *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. London: Comedia 1986.

113) Jo například uvedla, že sledování filmů v televizi je mrhání časem a že ona osobně se cítí provinile, když se nevěnuje různým nutným pracím v domácnosti (22 let, recepční, KE1).

prostorem izolovaným od vnějšího světa.¹¹⁴⁾ Jeden z respondentů uvedl, že má „v kině pocit jako v peřince“.¹¹⁵⁾

Zmíněný pocit provinilosti však vysvětluje i zcela opačnou reakci. Řada respondentů tak například udávala, že dávají přednost televizi právě proto, že u ní zároveň mohou dělat něco jiného.¹¹⁶⁾ Televize podle nich jejich pozornost nevyžaduje, ani ji neovládá – naopak, poskytuje jim „svobodu“ a pocit, že jsou „svými pány“; televize člověka neizoluje od okolního světa – naopak, lze ji kombinovat s jinými činnostmi; spíše než zážitek z podívané a pocit mimořádné události nabízí televize potěšení z „domácké útulnosti“ a požitek z drobných každodenních radostí. Respondenti opakovaně zdůvodňovali preferenci televize jejím propojením s „útulností“ a domácí „pohodou“.¹¹⁷⁾ Pro někoho tak sice bylo kino peřinkou, do níž se mohl zachumlat před okolním světem, mnoho jiných však pokládalo domov za srovnatelné prostředí, za vyhřáté a pohodlné místo, kde se mohli v bezpečí a nerušeně „stočit do klubíčka“.¹¹⁸⁾ Řada respondentů také označovala sledování televize za „intimní“ prožitek.¹¹⁹⁾

Výraz „intimní“ je v této souvislosti obzvlášť zajímavý; objevoval se nezřídka, a to v souvislosti s domácím prostředím i s kinem. Jednak se některé biografy údajně odlišovaly od jiných právě tím, že jim byla přisuzována „intimnost“. Někteří respondenti tak například stavěli biografy Odeon a Savoy do protikladu k multiplexu Showcase, přičemž tvrdili, že první dva jsou „intimní“.¹²⁰⁾ „Intimita“ v těchto výročí odkazovala nejen k respondentovu pocitu pospolitosti a vnitřního propojení s ostatními diváky, nýbrž zároveň v jiném smyslu sloužila i jako odlišující označení protikladu údajně „neosobnosti“ multiplexu Showcase.¹²¹⁾ „Neosobností“ Showcase se nerozuměl toliko nedostatek kolektivního ducha či spoluúčasti; chápala se i jako protiklad „osobního charakteru“ takových biografů, jako byly Savoy či Odeon. V tomto smyslu navozoval právě „osobní charakter“ těchto kin dojem specifické identity a originality, který byl odlišný od jaksi masově prefabrikovaného dojmu vyvolávaného návštěvou multiplexu Showcase.

Zatímco respondenti dávající přednost sledování televize tvrdili, že televize nevyžaduje žádné úsilí, pro ty, kteří měli raději kino, bylo právě vynaložení úsilí klíčem k uspokojivému zážitku. Mnozí měli své rituály a považovali „sváteční oblečení“ za součást zážitku z návštěvy kina,¹²²⁾ zatímco sledování televize respondenti často označovali za

114) Margaret například uvedla, že radši chodí do kina, než aby se na filmy dívala v televizi nebo na videu, protože v kině na to má „vyhrazený čas“, kdy ji „nic nepokouší k tomu, aby se zabývala něčím jiným, kupříkladu domácími pracemi“ (45 let, bez udání povolání, KEQ).

115) Simon, 23 let, advokátní koncipient (KE18).

116) Stuart, 32 let, student (KEQ).

117) Spolky Whitegate Mothers and Toddlers Group (KE13) a Bestwood Park Women's Club (věkové rozpětí 40 – 75 let, KE31).

118) Stephanie, bez udání věku, bez udání povolání (RMQ).

119) Rowena, 56 let, v domácnosti (RMQ).

120) Barbara, 40 let, ředitelka školy (KEQ). Jedna respondentka dokonce uvedla, že „miluje“ kino Savoy (Helen, 40 let, plánovačka, RM18).

121) Catherine, 25 let, studentka (RMQ).

122) Judith, 39 let, sociální kurátorka (RM3).

příležitost k „lenošení“. ¹²³⁾ Jinými slovy bylo součástí příjemného zážitku z výpravy do kina zmobilizování těla jakožto zdroje potěšení a vědomí vlastní identity, zatímco blahodárnost televize spočívala podle mnohých v šanci uvolnit si tělo od upjatosti a nutnosti ovládat je. Důležité přitom ovšem nebylo toliko ono úsilí spojené s přípravami. Mnozí zdůrazňovali, že stejně důležité bylo i úsilí související s výpravou mimo domov, přičemž tvrdili, že součástí dobrodružství, jež představovala návštěva kina, je už samotná cesta. ¹²⁴⁾ Několik respondentů přímo uvedlo, že často cestovali přes celý Nottingham jen proto, aby objevili nějaké nové kino. ¹²⁵⁾ K podobným zjištěním se dospělo i v USA, kde Janna Jonesová popsala, jak návštěvníci kina Tampa výslovně označovali obtížnou dostupnost tohoto biografu za jeden z hlavních důvodů, proč si kino užijí víc než ti, kteří chodí do dostupnějších a pohodlnějších multiplexů. ¹²⁶⁾

Závěr

Dá se tedy říci, konzumpce filmů v televizi a v kině se vzájemně liší rozdílností jejich lokací. Významy přisuzované sledování televize jsou dány jeho zasazením do domácího prostředí, zatímco významy dávané návštěvě kina jsou vymezeny právě mírou osvobození od prostředí domova. Při pohledu z opačného úhlu pak jsou významy chování do kina dány jeho svázaností s veřejným prostorem, a naopak významy sledování televize lze definovat ve smyslu hledání útočiště před požadavky kladenými veřejným prostorem.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Mark Jancovich – Lucy Faire – Sarah Stubbings, *Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London: British Film Institute 2003, s. 114–120, 167–180.

Citované filmy:

Hvězdné války: Epizoda I – Skrytá hrozba (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace; George Lucas, 1999), *Chick* (Michael Hankinson, 1936), *Jurský park* (Jurassic Park; Steven Spielberg, 1993), *The Gentleman from Louisiana* (Irving Pichel, 1936), *Three Blind Mice* (David Hand, 1936).

123) Phillip, 32 let, tesař (RM2).

124) Marc, 25 let, student (KE15).

125) Betty, 69 let, důchodkyně (KE14).

126) Janna Jones, Finding a Place at the Downtown Picture Palace: The Tampa Theatre, Florida. In: Mark Shail – Tony Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell 2001, s. 122–133.

N Ě M E C K O S E G L O B A L I Z U J E

*Kritika teze o dominantním postavení
Hollywoodu na světových trzích¹⁾*

Joseph Garncarz

1.

Mezinárodní rolí Hollywoodu se zabývají rozmanité teorie, z nichž jednu vypracovali např. Colin Hoskins s Rolfem Mirusem, jinou Steven S. Wildman se Stephenem E. Siwekem.²⁾ Všem těmto teoriím je ovšem společný jeden zásadní omyl – snaží se totiž o výklad jevu, jehož existenci toliko **předpokládají**, konkrétně pak toho, že hollywoodské filmy od desátých let 20. století ovládají světové trhy. Rád bych nyní doložil, že přinejmenším v případě Německa je tato koncepce nepodložená – u německého publika si totiž hollywoodské filmy získaly trvalou popularitu až v 80. letech. Po revizi zmíněné teorie, v jejímž podání je Hollywood nejúspěšnějším hráčem na světovém trhu, lze zformulovat teorii středního dosahu (*middle range theory*), která bude nejen lépe odpovídat empirickým danostem, nýbrž zahrne i dynamický aspekt a bude mít explanační hodnotu pro stanovení míry oblíbenosti filmů na exportních trzích.

Chceme-li vytyčit novou teorii týkající se popularity hollywoodských filmů na světových trzích, musíme napřed revidovat stávající výzkum, a to jak v konceptuální, tak v empirické rovině. Za prvé tu vyslovím námitku v tom smyslu, že zhusta přijímaná hypotéza o globální dominanci amerických filmů je vybudována na základě výzkumného modelu, v němž se zaměřuje nabídka s poptávkou, čímž dochází k vyloučení klíčové role samotného publika. Za druhé přistoupím k rekonstrukci a interpretaci procesu změny popularity hollywoodských filmů v Německu, a to na základě pečlivě

1) Dosud nepublikovaný text, původně přednesený jako příspěvek na mezinárodní konferenci „Média v období přeměny – globalizace a konvergence“ – „Media in Transition: Globalization and Convergence“, Massachusetts Institute of Technology, Boston, 10.–12. května 2002.

2) Colin H o s k i n s – R o l f M i r u s, Reasons for the US Dominance of the International Trade in Television Programs. *Media, Culture and Society*, 10, 1988, s. 499–515; Steven S. W i l d m a n – Stephen E. S i w e k, *International Trade in Films and Television Programs*. Cambridge: Ballinger 1988.

nashromážděných dat vyjadřujících poptávku německých diváků. Za třetí podám vysvětlení růstu popularity amerických filmů v Německu, a to s přihlédnutím nejen k podílu ekonomických a politických elit na globálním trhu, nýbrž rovněž, a to dokonce primárně, k proměnám vkusu německého publika. Konečně pak hodlám, vycházející při tom z německého příkladu, předložit novou teorii o tom, jak Hollywood získal své dominantní postavení na světových trzích.

2.

Výzkumný model, jímž se řídí práce dospívající k tezi o celosvětové dominanci amerických filmů, není nikde objasněn. Kristin Thompsonová ani Thomas Guback takovýto výklad nepodávají.³⁾ Teprve jeho explikace ukazuje, nakolik je problematický. Mým stěžejním argumentem je to, že stávající koncepce limitují empirický výzkum od samého počátku, a to tak, že výsledky, jež vyhovují stanovenému rámci daného výzkumu, se generují takřka automaticky.

Koncept výkladu o způsobech ovládnutí světového trhu vychází výlučně ze zkoumání roviny elit, tj. ekonomických a politických vůdců. Ve „vzorcích globálního pohybu filmů“ jsou primární faktory politické a ekonomické povahy; kulturní faktory jsou chápány pouze jako druhořadé.⁴⁾ Thompsonová zdůrazňuje ekonomické aktivity, podle Gubacka se stalo zárukou mezinárodní úspěšnosti hollywoodských filmů koordinované úsilí vlády USA a amerického filmového průmyslu. Při zkoumání vztahu mezi vývozcem a dovozcem se přiznává důležitá role jedině velké exportérské zemi, zatímco o malém importérovi se uvažuje toliko jako o jakési černé skřínce, nebo se mu nanejvýš přiznává nějaká defenzivní aktivita.⁵⁾ Jedinými hráči na poli aktivní hospodářské politiky tak jsou americké elity. Filmový průmysl evropských zemí či jejich vlády nenají nárok na postavení aktivních činitelů, nýbrž jsou pouhými ochránci omezujícími dovoz amerických filmů pomocí protekcionistických opatření (např. ochranných cel a importních kvót).

Tyto koncepce globálního oběhu filmů skoro bezezbytku ignorují vliv publika, ale i vliv kinematografií menších importérských zemí. Pokud se publikum **vůbec** bere v úvahu, pak jedině ve smyslu funkce filmové nabídky, nebo jako poddajný objekt politických zájmů: publikum se dívá na to, co odpovídá zájmům špiček amerického filmového průmyslu. Ekonomický zákon, na nějž se toto pojetí odvolává, říká, že „poptávka se řídí nabídkou“. Přitom je naprosto zjevné, že americký filmový průmysl vrhl na zahraniční trhy velkou zásobu filmů, jež nikdy nevzbudily zájem širšího okruhu publika (mohl to učinit například proto, že tyto filmy už náklady na svou výrobu

3) Thomas H. G u b a c k, *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*. Bloomington: Indiana University Press 1969; Kristin T h o m p s o n, *Exporting Entertainment*. London: BFI 1986.

4) Viz např. Taeyoung K a n g, *Films in International Circulation: Economic Aspects and Cultural Implications in a Cross-national Comparative Study*. Disertační práce. Austin: The University of Texas 1989.

5) Např. Janet S t a i g e r – Douglas G o m e r y, *The History of World Cinema: Models for Economic Analysis*. *Film Reader* 1979, č. 4, s. 35–44.

vrátily na domácím trhu, nebo ve snaze budovat si dobrou pověst, tj. za účelem získání tržní výhody ve střednědobém či dlouhodobém horizontu). Tyto diskursy tedy věnují soustavnější pozornost výlučně dominantnímu postavení filmového průmyslu na trhu, nikoli popularitě filmů.

V kontextu takového pojetí, jež přiznává nárok na aktivní úlohu pouze americkým ekonomickým a politickým elitám, se jasně ukazuje, že badatelé dosud používali dat pouze k měření filmové nabídky: americký filmový průmysl je pokládán za dominantní na nějakém zahraničním trhu, pokud nabídka amerických filmů (těch, které byly uvedeny nebo předloženy k cenzuře) představuje více než polovinu nebo alespoň největší díl úhrnné nabídky filmů všech zemí přítomných na daném trhu.⁶⁾

Na základě tohoto výzkumného modelu a s využitím daných zdrojů došel mezinárodní výzkum k pojetí, jež lze označit jako „standardní model“. Standardní model globální úspěšnosti amerického filmového průmyslu stanoví, že hollywoodské filmy jsou od poloviny desátých let 20. století v celosvětovém měřítku oblíbenější než národní filmové produkce příslušných zemí. Postuluje rovněž, že Německo je zvláštním případem, jelikož toto triumfální tažení amerických filmů se v Německu projevilo pozdě: americký filmový průmysl dosáhl dominantního postavení na tamním trhu až v polovině let dvacátých, a nadto ještě nadvládu amerických filmů přerušil nástup nacionálně socialistického režimu.

3.

Základní myšlenka mého konceptu je založena na modelu „figurace“ vzájemně závislých sociálních skupin či zemí, jak jej ve svém díle rozvinul Norbert Elias.⁷⁾ Výzkumný model, má-li být užitečný, musí předpokládat vzájemně podmíněné vztahy mezi elitami a publikem, a mezi exportérskou a importérskou zemí, aniž by při tom od počátku definoval povahu těchto vztahů. Nepočítá tedy předem s nějakým jednostranným procesem *per se*, přičemž ani nevylučuje možnost, že takový proces v zásadě může být jednostranný *de facto*. Rozumí se, že bez ohledu na případný směr posunu těžiště závislosti mezi prvky takového vztahu není žádný z těchto prvků myslitelný bez prvku druhého. I za předpokladu situace navozující závislost, v níž má jeden prvek nad daným procesem úplnou kontrolu a prvek druhý nemá kontrolu naprosto žádnou, jsou akce obou prvků výslednicí vzájemných závislostních vazeb uvnitř daného vztahu.

6) T. Elsaesser tvrdí, že: „V polovině 20. let činí americký podíl na německém trhu 40 %, a to vzdor německé nadprodukci. Konkrétní čísla jsou následující: 1923: 24,5 %; 1924: 33,2 %; 1925: 40,7 %; 1926: 44,5 % [...]“. Elsaesser dochází k závěru, že americký filmový průmysl měl na německém filmovém trhu až 40% podíl, a to na základě faktu, že podíl amerických filmů tvořil asi 40 % z celkového počtu titulů uváděných na trh; podíl amerických filmů ve vztahu k domácí produkci je tu chápán jako doklad velikosti poptávky, a tudíž i oblíbenosti amerických filmů. Viz Thomas Elsaesser, *Kunst und Krise: Die Ufa in den 20er Jahren*. In: Hans-Michael Bock – Michael Töteberg (eds), *Das Ufa-Buch*. Frankfurt n. M.: Zweitausendeins 1992, s. 100–130, cit. s. 103.

7) Norbert Elias, *Was ist Soziologie?* (München: Juventa 1970); *Die Gesellschaft der Individuen* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987); *Über die Begriffe der Figuration und der sozialen Prozesse: Einführende Bemerkungen* (Berlin: IS/TUB 1987); *Figuration*. In: Bernhard Schäfers (ed.), *Grundbegriffe der Soziologie* (Opladen: UTB 1986), s. 88–91.

V tomto konceptu vzájemné závislosti se musí počítat jako s empirickou proměnnou nejen s filmovým průmyslem, nýbrž i s publikem. Výsledky výzkumu týkajícího se amerických filmů na zahraničních trzích jsou bezprostředně závislé na tom, máme-li jasně formulovanou koncepci filmového publika, nebo nikoli. Vycházím z hypotézy, že dosavadní výzkum vedl k neadekvátním výsledkům, protože nesledoval empirický a historický koncept publika. Publikum je figurace lidí, konstituovaná způsobem recepce určitého filmu. Empirické publikum není stabilní proměnnou, neboť jeho preference jsou formovány kulturními tradicemi, takže se divákům v různých zemích či různých obdobích líbí různé filmy. Návštěvníci kin si vybírají filmy na základě hodnot: u pokladen se tak rozhodují pro filmy, jež jim podle jejich názoru slibují nejvyšší zábavní hodnotu. Filmy jsou zábavné tehdy, když odrážejí hodnotový systém sdílený příslušníky publika, protože divákům se líbí to, co jim poskytuje zásadní potvrzení jejich názorů a pocitů. V procesu divácké volby filmů u pokladny kina rozhodně není relevantní pouze propagace, nýbrž v první řadě sdělování informací o těchto hodnotách prostřednictvím „šeptandy“.⁸⁾ Pokud se nějaký film divákům líbil a pobavil je, pak ho doporučí dalším.

Je nezbytné zkoumat reálné publikum, národní kinematografie totiž může v podmínkách tržní ekonomiky existovat pouze za předpokladu, že si získá přízeň publika, k němuž se obrací. Publikum je možné konceptualizovat ne jako nějakou černou skříňku, ale jako určující sílu, která provádí výběr a na níž je daný filmový průmysl závislý. V tom případě je vhodné klást při posuzování klíčových ukazatelů ekonomické úspěšnosti a kulturního vlivu důraz spíše na popularitu filmů než na dominanci na trhu. Koncept popularity musí být definován empiricky, či přesněji empiricko-komparativně: nějaký film je populárnější než jiný, jestliže ho zhlédlo větší množství lidí. Jako zdroje informací potřebné pro odhad úspěšnosti určitého filmu lze použít statistické údaje o počtu prodaných vstupenek nebo údaje o návštěvnosti shromážděné anketní formou mezi provozovateli kin. Takovéto žebříčky vypovídají o reálné reakci publika na konkrétní filmovou nabídku.

4.

Jestliže založíme koncept publika empiricky a historicky, získáme adekvátnější modely role amerických filmů na zahraničních trzích coby ukazatele globalizačního procesu. Na základě německých žebříčků lze revidovat standardní model a nahradit ho modelem novým, který adekvátněji popíše změnu, ke které došlo v rovině národního původu populárních filmů v Německu. V rozporu s běžným očekáváním nepředstihly americké filmy co do oblíbenosti filmy německé již někdy v desátých letech 20. století. Ve skutečnosti se naopak ukazuje vyšší míra obliby německých filmů, jež trvala nepřetržitě až do počátku 60. let.⁹⁾ Z přehledu filmů oblíbených u německého publika

8) Reprezentativní průzkumy prováděné v druhé polovině 50. let a počátkem let 60. shodně konstatují, že rozhodujícím faktorem diváckého výběru filmů u pokladny kina není reklama, nýbrž ústní doporučení podložené názorem dotyčného diváka na ten který film. Viz Hermann B u s c h, *Der Absatz in der Filmwirtschaft unter dem Einfluß des Fernsehens*. Disertační práce. Mannheim 1962, s. 32.

9) Zabýval jsem se tímto tématem již v článku *Hollywood in Germany: The Role of American Films*

je zřejmé, že tu lze identifikovat tři etapy, přičemž pro každou je určující jedna země dodávající největší počet úspěšných filmů: v období od roku 1925 (první rok, pro který se podařilo shromáždit příslušné údaje) do roku 1963 neměly německé filmy co do popularity konkurenci – drtivá většina úspěšných snímků byly německé či rakouské produkce. Ve druhé etapě, od roku 1964 do roku 1979, dávalo německé publikum přednost filmům ze sousedních západoevropských zemí – proto jsem toto období nazval „evropskou etapou“. Od počátku sedmdesátých let ovšem získávají čím dál větší popularitu americké filmy. V průběhu třetí etapy, začínající rokem 1980, se americké filmy stávají stejně populární, jako byly německé filmy v první etapě.

Tato analýza velké transformace populární kinematografie v Německu se dá formulovat ještě mnohem precizněji s ohledem na dvojici aspektů. Za prvé se ve srovnání s filmy, jež byly úspěšné v německé televizi, ukazuje, že ona konkrétní forma transformace je specifická pro předvádění filmů v kinech. Americké filmy sice začaly být čím dál úspěšnější i v televizi, ale v osmdesátých letech byly v tomto médiu nejúspěšnější právě ty německé filmy, jež zaznamenávaly úspěch v kinech během 50. let. Za druhé lze porovnat vývoj na německém filmovém trhu s vývojem na trzích sousedních evropských zemí: ve velmocích evropské kontinentální filmové produkce, jakými jsou Francie a Itálie, byly filmy jejich národní produkce co do popularity vystřídány snímky americkými přibližně v tutéž dobu. V padesátých letech dávalo publikum v těchto zemích přednost filmům domácím. Počínaje léty osmdesátými až do dnešního dne ovšem už pocházejí prakticky veškeré trháky ve středoevropských kinech z hollywoodské produkce. V Německu však tento transformační proces započal dříve a byl výraznější. Navíc lze dokázat, že globalizační proces na evropských filmových trzích je zároveň procesem evropské integrace: v osmdesátých letech význačně vzrostl počet filmů, jež zaznamenaly stejný úspěch ve všech jmenovaných evropských zemích. Zatímco v letech padesátých bylo ještě umístění nějakého filmu v první desítce žebříčků ve všech třech zemích čímsi výjimečným, od let osmdesátých tvoří až 40 procent titulů v první desítce všech tří zemí tytéž hollywoodské filmy. Tento proces globální kulturní integrace je daleko víc než pouhou amerikanizací – lze jej interpretovat jako proces evropské integrace, v němž hraje Hollywood úlohu stěžejního nástroje.

5.

V rámci standardního modelu s jeho postulátem, že americký filmový průmysl si vydobyl celosvětovou dominanci již v desátých letech 20. století, se nabízejí dvě vysvětlení (z nichž pouze první je rozpracováno v odborné literatuře, zatímco druhé zůstává marginální). Jsou tyto výklady relevantní pro pochopení triumfálního nástupu americké kinematografie, pro který jsem tu stanovil v případě Německa daleko pozdější počátek, totiž sedmdesátá a osmdesátá léta? Nebo je nutné při empirickém a historickém definování publika tato vysvětlení uchopit pomocí jiného konceptu?

in Germany. In: David W. Ellwood – Rob Kroes (eds.), *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1994, s. 94–135. V přítomném textu vymezují tři fáze namísto původních dvou (evropská fáze je zařazena nově).

Obě z předkládaných vysvětlení spatřují důvody získání dominantního postavení v Evropě americkým filmovým průmyslem během desátých let 20. století v obecně platných sociálních faktorech, zejména v politických zásadách zaměřených na spoutání volné hry ekonomických sil a svobodné volby návštěvníků kin:

a) V pojetí kladoucím důraz na faktor nabídky platí, že ekonomická síla amerického filmového průmyslu a relativní slabost ostatních národních kinematografií vedla k celosvětové nadvládě amerického filmového průmyslu, jež trvala celá desetiletí. V důsledku určitých faktorů, například soustavné orientace na tržní úspěch a vytváření kartelů, je americký filmový průmysl pokládán z hlediska ekonomické struktury za dokonalejší než kinematografie evropské. Omezení obchodu během obou světových válek způsobila nucenou absenci amerických filmů na německém trhu. Po první světové válce „přirozeně“ izolovala německý importní trh inflace. Po uvolnění politických tlaků a celkové stabilizaci ekonomické situace se mohly síly působící na filmovém trhu vyvíjet svobodně – tehdy pro svou strukturní slabost německý filmový průmysl v souboji s americkým okamžitě podlehl.

Tento výklad vychází z koncepce, podle níž je držitelem veškeré moci filmový průmysl exportérské země a jediným činitelem kontrolujícím sféru jeho vlivu jsou politické či obecně ekonomické zásahy ze strany importérské země. Tento výklad není v souladu s fakty, jež odhalil můj výzkum, prováděný na základě více různých koncepcí a orientovaný na empiricky a historicky definované publikum. Pakliže byl americký filmový průmysl skutečně odjakživa strukturně nadřazený kinematografii německé, podává úspěšnost německých filmů a neúspěchy amerického importu v první etapě důkaz vyvracející hypotézu, že ekonomické výsledky dosahované německými a americkými filmy jsou výslednicí nerovnosti síly dotyčných národních kinematografií.

b) Druhé z uvedených pojetí prostě konstatuje, že americké filmy byly na mezinárodním poli vždy úspěšné proto, že byly „lepší“ než národní produkce evropských zemí. Ani tento přístup nebere v úvahu empiricky a historicky podloženou definici publika. Nepředkládá ani žádný důkaz o tom, že by soudobé německé publikum o amerických filmech soudilo, že jsou kvalitativně „lepší.“ Autoři této koncepce posuzují kvalitu subjektivně, projekcí současných měřítek do minulosti, aniž by při tom reflektovali svůj historický odstup. Barry Salt označuje filmy s dynamičtější tempem a přirozenějším hereckým projevem za „lepší“ a prostě předpokládá, že evropské publikum 20. let dvacátého století mělo stejný názor.¹⁰⁾

Jelikož však německé publikum mělo v té době raději německé filmy, museli si tehdejší diváci o německých filmech myslet, že jsou „lepší“ než americké (pokud tedy nejsme ochotni předpokládat, že se publikum v nějaké zemi soustavně přiklání k filmům, jež se mu nelíbí). Rozlišení charakteristických vlastností německých a amerických filmů z dvacátých let (teatrálnost oproti spontánnosti hereckého projevu, dějová rozvleklost oproti dynamičnosti) vychází z detailního zkoumání, a je tudíž poměrně přesné, změnil se však **status** těchto charakteristických atributů dotyčných národních kinematografií. Dnešní divácká generace pokládá hollywoodské filmy dvacátých let za „lepší“ než filmy německé, protože je sama méně teatrální a žije rychlejším tempem.

10) Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword 1983, s. 132.

Protože však v první etapě německé publikum skutečně dávalo přednost německým filmům, zjevně hodnotilo volný tok děje německých filmů a divadelní styl hereckého projevu německých herců výše než spád amerických filmů a přirozenost projevu amerických herců.¹¹⁾

6.

Jak dojít k nějakému vysvětlení oné proměny popularity filmů v Německu, jež by se vyhnulo opakování chyb z minulých výkladů? Řešení nastíněných problémů je prosté: vysoce rozvinuté podnikání v oblasti filmového exportu nemůže počítat s přílišnou úspěšností, dokud jeho cílové zahraniční publikum vyznává hodnoty, které jsou nekompatibilní s obsahem dodávaných filmů. Dokonce i strukturálně hůře vybavený domácí filmový průmysl tu bude úspěšnější, dokud bude produkovat filmy odpovídající kulturním preferencím publika. Je třeba počítat se souvztažností mezi filmovým průmyslem a jeho publikem, tedy mezi nabídkou a poptávkou. Obecně vzato lze vzít v úvahu dvě možné příčiny změn divácké úspěšnosti filmů: ke změně provenience filmů, jež byly v Německu populární, mohlo dojít buď v důsledku změny v nabídce filmů z různých zemí produkujících filmy, nebo v důsledky proměny preferencí německého publika.

1. hypotéza: změna nabídky

Kvantita nabídky diferencovaná podle zemí původu nenabízí žádné vysvětlení oné změny provenience oblíbených filmů. Obliba amerických filmů se v Německu významně měnila, přičemž ovšem docházelo jen k nevýznamné kvantitativní změně v jejich každoročním dovozu.¹²⁾ Má-li daná změna ve skladbě filmů oblíbených v Německu nějak souviset s filmovou nabídkou, zůstávají jako možné vysvětlení pouze rozdíly v jejich kvalitě.¹³⁾

Obecně vzato lze konstatovat, že filmová poptávka německých návštěvníků kin se od dvacátých let 20. století nezměnila přinejmenším v jednom ohledu: žebříčky oblíbenosti tu vykazují zjevnou tendenci ve prospěch populárních filmů vyznačujících se narativní integrací, žánrovou diferenciací, prezentací hereckých hvězd a nabídkou celovečerní zábavy cílené na masové publikum. Tento požadavek plnil německý filmový

11) Viz Juri T s i v i a n, Caligari in Rußland: Der deutsche Expressionismus und die sowjetische Filmkultur. *montage/av* 2, 1993, č. 2, s. 35–48. Autor zde tvrdí: „Od desátých let 20. století považovali Rusové americkou kinematografii za vulgární a hrubou. Vzhledem k jejich hektickému dějovému tempu a důrazu na akci a kaskadérské výkony se americké filmy nedaly přiřadit k žádné z kulturních tradic. Panovala obecná shoda v tom, že americká filmová tvorba má blíž ke sportu či cirkusu než k umění“ (s. 38).

12) Určitou explanační hodnotu má pouze vzrůst nabídky evropských filmů, k němuž došlo krátce před začátkem druhé etapy – předpokládá se, že příčinou byl nedostatek nových německých a amerických filmů.

13) Tino B a l i o, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise*. Berkeley: University of California Press 1995. Balio zde používá termín „produkční trendy“ (*production trends*). Domnívám se, že by bylo užitečné rozlišovat tu mezi „trendy v nabídce“ a „trendy v úspěšnosti“.

průmysl až do počátku 60. let: filmy se vyráběly nepřetržitě a v relativně stálém počtu, podle zásad dělby práce a organizační struktury založené na centrálním postavení producentů (*Produzentensystem*). Zatímco USA a evropské země pokračovaly v produkci populárních narativních filmů a v jejich dovozu do Německa, tento výrobní systém se v Německu v sedmdesátých letech zhroutil. Až na velice malý počet filmů, jako byly snímky *AŽ DO TRPKÉHO KONCE* (1975) či *ŽELEZNÝ KŘÍŽ* (1977), sestávala zbývajících část narativní produkce téměř výlučně z filmů vyznačujících se nízkými náklady, neúčastí hereckých hvězd, absencí technického i tvůrčího potenciálu, ze snímků, z nichž mnohé byly sexuálně zabarvené komedie a obvykle nedosáhly komerčního úspěchu. Většinu filmů natočených v tomto období lze přiřadit k novému německému filmu: tedy k *auteurské* kinematografii s malým kasovním úspěchem. Nový německý film se odklonil od filmové formy i modu produkce, jež byly ustaveny populární narativní kinematografií. Místo dřívější žánrové diferenciaci, orientace na herecké hvězdy a důrazu na zábavnost nyní filmy vyjadřovaly prožitky *auteurů*, byly stylisticky nekonvenční a věnovaly se kritickým tématům. Odklon od produkčního modu německé populární kinematografie se projevoval tím, že snaha o zisk, jež tvoří základ veškeré komerční filmové produkce, byla pokládána za jakýsi „překonaný fetiš“.¹⁴⁾ Tvůrci nového německého filmu (jejichž mluvčím se stal právník Alexander Kluge) s úspěchem usilovali o nastolení výrobních podmínek nezávislých na tržní ekonomice, přičemž jim za vzor posloužil systém německého divadla se svými dotacemi a rozhodujícím vlivem režisérů v umělecké oblasti. Nadto souviselo odmítání německé zábavní kinematografie také s tím, že nová generace filmařů se zhlížela v ideálech čerpajících spíše z literární než filmové tradice. Tito tvůrci se pokládali za autory, spisovatele, a usilovali o překračování hranic mezi funkcemi scenáristy, režiséra a producenta praktikováním jakéhosi řemeslného modu produkce.

Oproti ostatním evropským zemím je v Německu tento odklon od populární narativní kinematografie radikálnější, což je důsledek generačního konfliktu: filmoví tvůrci nového německého filmu se vesměs narodili v době Třetí říše. Hnací silou tohoto generačního konfliktu byla kritika role, kterou sehrála generace jejich rodičů za nacionálně socialistické éry. Tato nová generace hlásala převzetí odpovědnosti za vlastní jednání a činila své rodiče morálně odpovědnými za jejich podíl na minulosti, za jejich smysl pro povinnost a slepou podporu nacismu. Oni sami tudíž nesouhlasili téměř s ničím, co jejich rodiče předtím vytvořili. Tato nová generace filmových tvůrců ztotožnila německou populární kinematografii bezesbýtku s nacisty, neboť řada režisérů činných v padesátých letech předtím dosáhla úspěchů za Třetí říše, a bezvýjimečně ji odsoudili.¹⁵⁾

14) Alfred Andersch, Räte, Kommissionen und „Förderungs“ – Anstalten ersticken das Kino. *Konkret* 1977 (srpen), s. 36.

15) Edgar Reitz, Das Kino der Autoren lebt. In: Týž (ed.), *Liebe zum Kino*. Köln: Köln 78 1985, s. 117–124. Reitz zde píše: „Avšak totalitní systém nahrávající průměrnosti, specifické dědictví Třetí říše, dosud v německém filmu existoval v nezměněné formě. Myšlenka *auteurské* kinematografie uplatňovaná režiséry ‚nové vlny‘ nám dodávala naději na to, že se toto dědictví nacismu podaří odvrhnout. Přinejmenším tak můžeme pochopit životní styl naší generace ve smyslu produktivní síly“ (s. 117).

Příslušníci generace Němců narozených za třetí říše dokázali tento konflikt vyřešit ve svůj prospěch tak rychle a důsledně jen proto, že generace jejich rodičů jim v tom nekladla téměř žádný odpor. Režiséři populárních německých filmů, kteří se vesměs narodili v období vilémovského Německa (*Kaiserreich*), se na počátku sedmdesátých let 20. století stáhli na odpočinek. Žádná střední generace tu přitom nebyla, protože po vítězství nad nacistickým režimem v Německu až do roku 1966 neexistoval žádný vzdělávací systém v oblasti filmové tvorby.

Německé publikum tak volilo zahraniční filmy, ty totiž odpovídaly konvencím populární narativní kinematografie, jimiž se němečtí filmaři od sedmdesátých let již neřídili. Filmy o druhé světové válce jako například *PŘÍLIŠ VZDÁLENÝ MOST* (1977), dojáky jako *LOVE STORY* (1970/71) či filmy zaměřené na malé děti, například disneyovky, jaké Německo samo během padesátých a šedesátých let produkovalo ve velkých kvantech, přičemž byly u německého publika velice oblíbené, přicházely v sedmdesátých letech v čím dál větší míře z Hollywoodu. Hollywoodské filmy se tak staly u německého publika oblíbenější, protože jeho vkus se co do hodnocení filmů tohoto typu nijak zásadně nezměnil a němečtí filmaři už je netočili.

Toto vysvětlení ovšem není samo o sobě dostačující. Pokud by byly zahraniční filmy pouhou náhražkou za typy snímků, které se německému publiku líbily po celá desetiletí, jež mu však teď němečtí filmoví tvůrci neposkytovali, ještě by to nevysvětlovalo, proč v téhle soutěži zvítězily americké filmy a ne filmy z jiných zemí.

2. hypotéza: změna poptávky

V sedmdesátých letech ovšem docházelo nejen k tomu, že německá filmová produkce čím dál víc ztrácela kontakt se svým publikem – zároveň se měnily i preference publika, takže starší německé filmy byly teď pokládány za vyčpělé. Jestliže se publiku líbí filmy, jež potvrzují jeho vlastní názory a pocity, pak současně se změnou hodnot publika dojde i ke změně při výběru filmu u pokladen kin. Počátkem šedesátých let, tj. ještě před změnou skladby populárních filmů v Německu, došlo k hluboké proměně hodnotového systému u mládeže – a právě mládež tvořila od zavedení televize většinu návštěvníků kin.¹⁶⁾ Tato změna preferencí přiměla návštěvníky kin k příklonu k hollywoodským filmům, které vyjadřovaly tuto novou hodnotovou orientaci tak jako žádné jiné. Pokud pak se těmito normami řídily i filmy pocházející z jiných zemí, získaly si oblibu v Německu také ony, jak tomu bylo například u britské série o Jamesi Bondovi.

V Německu se zmíněná proměna týkala dvou kategorií hodnot: na jedné straně to byly hodnoty povinnosti a akceptace, na straně druhé pak hodnoty spojené se seberealizací. Obě tyto kategorie se přitom liší co do míry důležitosti, jež se u nich přisuzuje vzájemné závislosti mezi jednotlivci. Hodnoty povinnosti a akceptace nadřazují požadavky kolektivu (např. školy, církve, armády, státu) potřebám jednotlivce, patří tedy mezi ně například disciplína, poslušnost, smysl pro povinnost, loajalita, podřízenost

16) Viz Stephanie H e n s e l e r, *Soziologie des Kinopublikums*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1987, s. 33–38.

a sebeovládání. Hodnoty seberealizace naproti tomu nadřazují potřeby jednotlivce nad požadavky kolektivu, jehož je součástí, a patří mezi ně například soběstačnost, samoučelné potěšení a uspokojování emočních potřeb. Převažujícím trendem v onom procesu hodnotové proměny v Německu při tom byl odklon od omezujících hodnot povinnosti a akceptace směrem k hodnotám seberealizace, jež rozšiřovaly možnosti jednotlivce.¹⁷⁾

Americké filmy byly oblíbenější, protože se v nich zobrazovaly hodnoty seberealizačního typu, jež byly nyní blízké nové generaci diváků. Protagonisté mnohých hollywoodských filmů tu fungují jako hnací síly děje, přičemž mají vývoj událostí plně ve svých rukou: „Daná postava něco chce. Tato touha si určí nějaký cíl a další narativní vývoj bude s největší pravděpodobností zachycovat proces dosahování tohoto cíle.“¹⁸⁾ Vedle naplňování hodnoty soběstačnosti dochází v hollywoodských filmech i k realizaci hodnoty samoučelného potěšení: „Hollywoodské opojení samoučelným pohybem je zárukou toho, že téměř každý film obsahuje alespoň jednu sekvenci zobrazující akci či ukázkou fyzické zdatnosti coby manifestaci produkční hodnoty filmu, která přerušuje vyprávění a zpochybňuje jeho dominantní postavení.“¹⁹⁾ Nadto hollywoodské filmy výrazně stimulují emoce svého publika. Právě to začalo německé publikum od sedmdesátých let 20. století oceňovat víc než předtím.

Vlastnosti jako důraz na soběstačnost, samoučelné potěšení a emoční zapojení jsou vlastní zejména typu filmů, který ani nikdy předtím netvořil jádro německé filmové produkce a který v sedmdesátých letech a začátkem let osmdesátých přispěl k průniku amerických filmů do Německa – totiž dobrodružných a akčních snímků jako ČELISTI (1975), HVĚZDNÉ VÁLKY (1977) či SUPERMAN (1978), určených mladým mužským divákům. Filmy patřící do této skupiny přinášejí ukázky spektakulárních fyzických výkonů, obvykle v podání mužského hrdiny. Vyjadřují hodnoty, které byly preferovány víc než kdykoli předtím, tedy odhodlání brát řešení problémů cílevědomě do vlastních rukou a vlastními silami je úspěšně zdolávat. Kromě toho představují důležitou produkční hodnotu těchto filmů speciální efekty. Příběh těchto snímků lze nezděka shrnout do několika slov; jejich přitažlivost nespočívá výlučně v příběhu samém, nýbrž i v jejich vyhrocené akčnosti a speciálních efektech, které jsou s každým dalším filmem dokonalejší. Tyto filmy samozřejmě končí tím, že hrdina dosáhne svého cíle.

V průběhu uvedené proměny hodnot si očividně získaly u německého publika dříve nebývalou popularitu i starší hollywoodské filmy a herecké hvězdy. Americká hvězda první velikosti John Wayne, který reprezentuje hodnoty jako nezávislost a rázné sebevědomí a jehož westernové filmy nadto pravidelně obsahují samoučelné akční scény, se po dlouhá léta mýjel se zájmem německého publika. Teprve po změně hodnot v sedmdesátých letech se John Wayne stal velkou hvězdou i pro Německo – hercem, jehož si oblíbilo mladé publikum sledující jeho filmy v televizi.

17) Helmut K l a g e s, *Weltorientierung im Wandel: Rückblick, Gegenwartsanalyse, Prognosen*, Frankfurt a. M.: Campus 1984; *Wertedynamik: Über die Wandelbarkeit des Selbstverständlichen*, Zürich: Edition Interfrom 1988.

18) David B o r d w e l l – Kristin T h o m p s o n, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 1993, s. 82.

19) Richard M a l t b y, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Oxford: Blackwell 1995, s. 239.

Starší německé filmy, v nichž se vyzdvihovaly hodnoty jako povinnost a akceptace, při uvádění v televizi v sedmdesátých a osmdesátých letech u mladého publika soustavně ztrácely na popularitě. Oproti klasickým hollywoodským filmům dochází u německých filmů často k tomu, že protagonista tu není hnací silou dějové zápletky, nýbrž naopak je sám takřkajíc čímsi poháněn.²⁰⁾ Řada německých filmů – uveďme zde jen několik klasických titulů z doby Výmarské republiky: *KABINET DOKTORA CALIGARIHO* (1919), *POSLEDNÍ ŠTACE* (1924), *MADONNA SNĚŽNÝCH HOR* (1926), *PRAŽSKÝ STUDENT* (1926), *MODRÝ ANDĚL* (1930) – zobrazuje právě takové antihrdiny ovládané společenským postavením či nutkavými niternými impulsy. Tento fatalismus je tu příznačný dokonce pro celé žánrové oblasti, například pro tzv. *Kammerspiel* (filmy komorního dramatu), *Trümmerfilm* (bilancující filmy z prostředí trosek poválečného Německa) či *Heimatfilm* („lidové“ filmy prezentující

idealizovaný obraz venkova). V jednom z nejúspěšnějších snímků padesátých let, *ZELENÁ JE PLÁŇ* (1951), který posloužil za vzor mnoha poválečným německým filmům, pohánějí protagonistu různé síly (musí odejít z východního Německa do západního a nadto trpí nutkavým puzením k pytláctví). Protagonisté se trpně poddávají silám osudu. Ani nejpopulárnější zamilovaný film výmarské éry, *KONGRES TANČÍ* (1931), nemá šťastný konec: milostný příběh rukavičkářky Christl Weinzingrové (Lilian Harvey) k ruskému caru (Willy Fritsch) končí a milenka se musí podříditi pravidlům společenské hierarchie a obětovat jim svou lásku.

I když k proměně, kterou jsme tu popsali, částečně přispěla vědomá rozhodnutí jednotlivců, výsledný stav – totiž změnu provenience filmů slavicích úspěch v německých kinech – neplánovala žádná ze stran podílejících se na tomto procesu. Nebylo to cílem publika, ani amerického či německého filmového průmyslu. Americký filmový průmysl zajisté vždy usiloval o ovládnutí evropských filmových trhů. Tohoto cíle však nakonec mohl dosáhnout až vlivem faktorů, na něž neměl americký filmový průmysl žádný vliv, tj. po zániku německé populární filmové produkce a demografických i hodnotových proměnách německého publika.

7.

Ukázali jsme, jak bezprostředně závisejí výsledky úvah o globalizačním procesu v oblasti filmového průmyslu na tom, jaký výzkumný model uplatňujeme. Chceme-li o tomto globalizačním procesu získat adekvátní znalosti, musíme vycházet z empirického a historického pojetí publika, neboť právě diváci rozhodují o tom, které filmy budou úspěšnější než jiné, a to i když východiskem jejich rozhodnutí je vždy filmová nabídka vytvářená jednotlivými národními produkcemi. V rámci takového konceptu vzájemné závislosti různých sociálních skupin (elity filmového průmyslu, publikum) a zemí (importérských a exportérských) dospíváme k novému a adekvátnějšímu modelu globální role amerických filmů.

20) Viz Walter S c h m i e d i n g, *Kunst und Kasse: Der Ärger mit dem deutschen Film*. Hamburg: Rütten & Loening 1961, s. 79 ad.

Závěrem tak lze zformulovat obecnou teorii úspěšnosti zahraničních filmů na exportních trzích, a to na základě německého příkladu – jedná se o teorii středního dosahu, jež má explanační i prognostickou hodnotu pro problém popularity zahraničních filmů a jejich proměn.

Vycházejme při tom z následujících předpokladů: 1. Produkce i recepce filmů se odehrává v prostředí volného trhu. 2. Publikum v určité zemi se přiklání pouze k filmům odpovídajícím jeho vlastním kulturně-hodnotovým normám. 3. Ekonomická síla národní kinematografie je měřitelná pomocí určitých proměnných veličin, jako jsou například velikost domácího trhu, formování kartelů, soustavná tržní orientace atd.

Nerovnost dvou konkurenčních národních filmových průmyslů co do ekonomické síly je s ohledem na míru úspěšnosti jejich filmů na jakémkoli daném trhu druhořadým faktorem ve srovnání s mírou kulturní přijatelnosti dotyčných filmů pro cílové publikum. Kulturní blízkost výrobní a importérské země je nezbytným předpokladem popularity exportovaných filmů. Existuje-li kulturní blízkost mezi velkou exportující a malou importující zemí, může větší země dosáhnout konkurenčních výhod díky rozvinutější struktuře trhu (tj. soustavné orientaci na tržní úspěšnost, tvorbě kartelů, vládním protekcionistickým opatřením) a velikosti příslušného trhu, neboť čím početnější je publikum, tím vyšší investice (např. v podobě hereckých hvězd, tvůrčích pracovníků či speciálních efektů) lze vynakládat na výrobu filmů. Nejúspěšnější národní kinematografie tak bude ta, která produkuje filmy s nejvyšší mírou kulturní blízkosti s importérskými zeměmi, má k dispozici ekonomicky nejsilnější výrobní systém a má také největší domácí trh. Ekonomická síla filmového průmyslu roste ve stejné míře, v jaké roste publikum prostřednictvím procesu kulturní asimilace. Čím větší je globální míra kulturní akceptace amerických filmů, tím vyšší mohou být investice do jejich výroby. Za předpokladu kulturní kompatibility zahraničního publika s americkou populární filmovou kulturou je ekonomická síla amerického filmového průmyslu konkurenční výhodou, jež se posléze dále prohlubuje s postupujícím rozšiřováním trhu s americkými filmy za hranice domovské země. Spojenými státy vedený globalizační proces v oblasti filmového průmyslu tak získává na dynamice a dlouhodobosti.

P ř e l o ž i l I v a n V o m á č k a

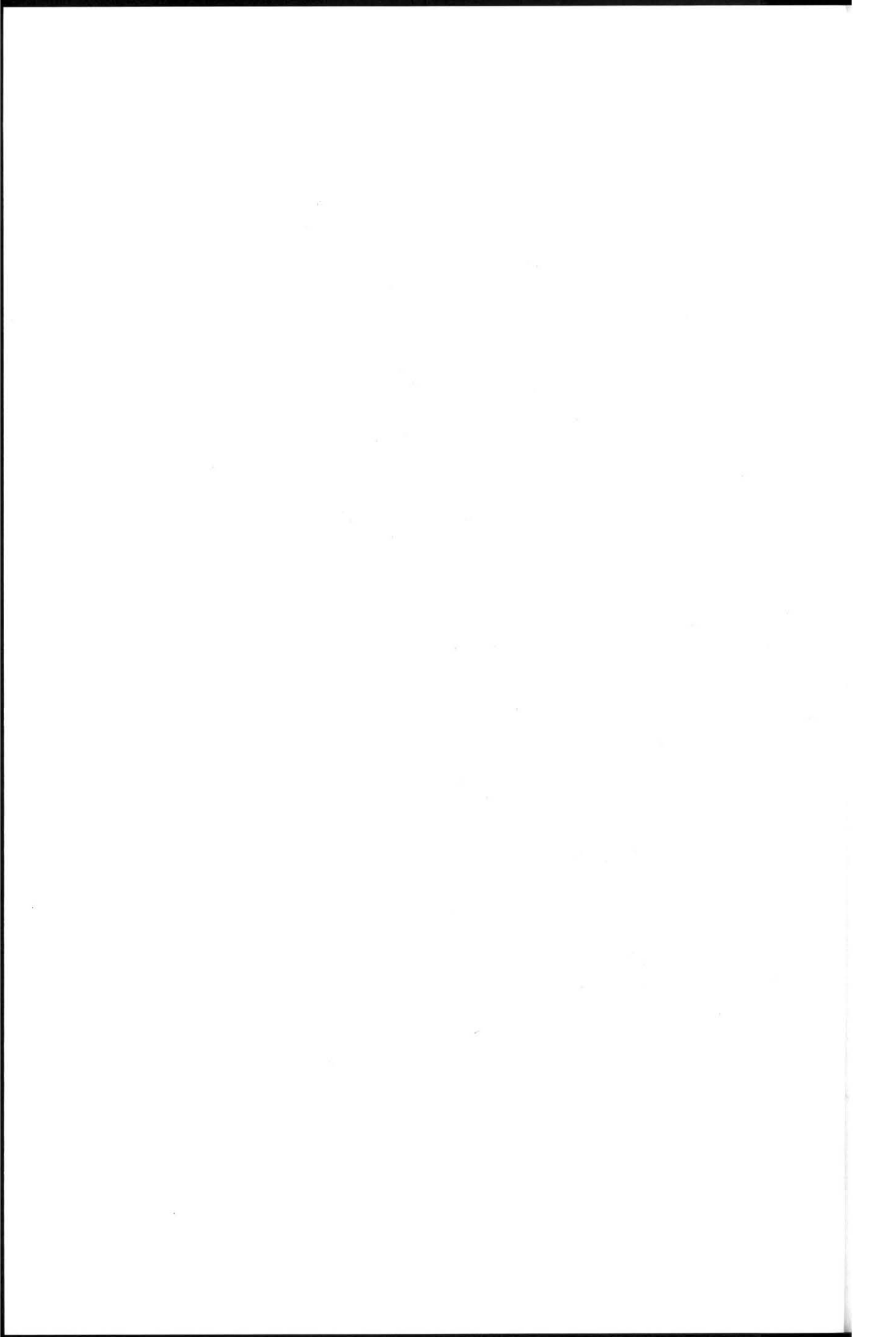
Přeloženo z anglického originálu: Joseph G a r n c a r z, *Germany Goes Global: Challenging the Theory of Hollywood's Dominance on International Markets* (2002)

Citované filmy:

Až do trpkého konce (Bis zur bitteren Neige; Gerd Oswald, 1975), *Čelisti* (Jaws; Steven Spielberg, 1975), *Hvězdné války* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Superman* (Richard Donner, 1978), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919), *Kongres tančí* (Der Kongress tanzt; Erik Charell, 1931), *Love Story* (Arthur Hiller, 1970–1971), *Madonna sněžných hor* (Der heilige Berg; Arnold Fanck, 1926), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Poslední štace* (Der letzte Mann; Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), *Pražský student* (Der Student von Prag; Henrik Galeen, 1926), *Příliš vzdálený most* (A Bridge Too Far; Richard Attenborough, 1977), *Zelená je pláň* (Grün ist die Heide; Hans Deppe, 1951), *Želený kříž* (Steiner – Das eiserne Kreuz / Cross of Iron; Sam Peckinpah, 1977).

Poznámka o autorovi:

Joseph Garncarz (*1957) je mezinárodně uznávaným historikem německého filmu, který mj. představil původní metodu pro historický výzkum filmových verzí, diváckých preferencí a filmových hvězd. Působí jako „Privatdozent“ na Ústavu pro divadelní, filmová a mediální studia Kolínské univerzity a jako hostující profesor na Vídeňské univerzitě. Jeho hlavním badatelským zájmem jsou dějiny evropského filmu, o nichž publikoval studie v řadě britských, amerických a německých časopisů a sborníků (*Film History, Cinema & Cie, Hitchcock Annual, KINtop, montage a/v* ad.). Svou dizertační práci o filmových verzích publikoval pod názvem *Filmfassungen* (1992). Napsal také dosud nevydanou habilitaci *Populäres Kino in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur, 1925–1990*. V roce 2008 vyjdou jeho dvě nové knihy: monografie o počátcích kinematografie v Německu před první světovou válkou (v němčině v nakladatelství Stroemfeld) a sborník prací *24 Frames: The Cinema of Germany* (Wallflower Press, London).



Články k tématu

O (NAD)ČASOVOSTI SATIRY

Recepce filmu *Diktátor*
v západním Německu v období 1952–1973¹⁾

Peter Krämer

Po uvedení filmu DIKTÁTOR (1940) do západoněmeckých kin v roce 1973 jej přední deník *Frankfurter Rundschau* přivítal jako „nejvýznamnější satirický film všech dob“ a nábožensky zaměřený list *Leben und Glauben* ho označil za „stejně aktuální jako v době jeho vzniku“. ²⁾ Kasovní úspěch filmu v německých kinech překonal veškerá očekávání. V době, kdy ve výročních žebříčcích deseti filmů s nejvyššími tržbami nefigurovaly téměř žádné obnovené premiéry a jen hrstka amerických snímků, se DIKTÁTOR umístil (v roce 1973) na devátém místě. ³⁾ Naproti tomu v padesátých letech se hodnocení tohoto filmu silně polarizovalo. V letech bezprostředně poválečných se sice DIKTÁTOR v západním Německu nepromítal, řada německých kritiků ho však přesto zhlédla. Vesměs posléze konstatovali, že se Chaplin ve svém ztvárnění diktátora podobného Hitlerovi vzdal klasického tuláckého převleku a že rezignoval i na tradiční pojetí filmového vyprávění, když svého hrdinu obrací v závěrečné řeči přímo na kameru, tedy směrem k filmovému publiku. Friedrich Luft ve svém komentáři z roku 1952 usoudil, že Chaplin v DIKTÁTOROVI zradil sám sebe; jiní kritici ovšem nacházeli zásadní kontinuitu v Chaplinově pokusu o zprostředkování „poselství bratrské lásky ve strohé, egoistické a nemilosrdné době“. ⁴⁾ Když byl film v roce 1958 konečně uveden do kin, nesetkal se s příliš velkým diváckým zájmem.

-
- 1) Poněkud zkrácenou verzi této studie v angličtině publikuje časopis *Film Studies* (jaro 2008).
 - 2) Wolfram S c h ü t t e, Bedeutendste Satire des Films. *Frankfurter Rundschau*, 9. 3. 1973; recenze filmu DIKTÁTOR in: *Leben und Glauben*, 30. 6. 1973. Stejně jako následující nepaginované odkazy jsou tyto články uloženy ve výstřížkové kartotéce Deutsches Filminstitut (DIF), Frankfurt n. Mohanem, Německo.
 - 3) Joseph G a r n c a r z, Hollywood in Germany: The Role of American Films in Germany, 1925–1990. In: David W. E l l w o o d – Rob K r o e s (eds.), *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press 1994, s. 130.
 - 4) Friedrich L u f t, Vom großen, schönen Schweigen. *Der Monat*, 1952, č. 44, s. 192; B. S o t o w y, Charlie Chaplin – der große Magier. *LFP am Wochenende*, 7. 6. 1952.

V tomto textu sleduji proměny v kritickém hodnocení i kasovním úspěchu DIKTÁTORA v západním Německu od padesátých do sedmdesátých let 20. století. První část se zabývá bouřlivou polemikou západoněmeckých kritiků, probíhající po celá padesátá léta, o důvodech odsouvaného uvedení DIKTÁTORA. Druhá část zkoumá odezvu západo-německé kritiky na film v době jeho uvedení do kin v roce 1958 a také důvody jeho tehdejšího nevalného kasovního úspěchu. Třetí oddíl pojednává o obrovském kritickém i komerčním úspěchu DIKTÁTORA v roce 1973, přičemž ho přisuzuje růstu obliby uměleckých ztvárnění nacistické minulosti Německa, vlivu úspěšných hollywoodských cyklů na totéž téma a změnám ve skladbě publika a ve veřejném mínění.

Opožděné uvedení Diktátora

„Kde je německý ‚Diktátor‘?“ tázal se poněkud provokativně titulek jedné německých novin v listopadu 1952.⁵⁾ Po objasnění, že otázka v nadpisu se nevztahuje k žádnému skutečnému Hitlerovu nástupci, sdělil autor článku, že dabované kopie DIKTÁTORA jsou připraveny k uvedení do západoněmeckých kin, že je však společnost United Artists zadržuje. Podle pisatele se „filmoví diváci už s největší pravděpodobností vnitřně připravili na přijetí“ tohoto filmu – což je poněkud krkolomné vyjádření názoru, že ho německé publikum chce vidět, přičemž se ovšem zároveň připouští i možnost, že o to třeba nijak zvlášť nestojí. Zmíněný článek předestírá řadu spekulací o tom, proč United Artists film nepouští do distribuce. Nejprádějším důvodem mělo být to, že „Američané se v dané chvíli chtějí vyhnout jakýmkoli diskusím o Chaplinovi, jelikož vědí, že jejich protichaplinovský postoj se v Německu nesetká s velkým porozuměním“. Autor tím měl na mysli rozhodnutí, k němuž o několik týdnů předtím dospěl nejvyšší státní návladní Spojených států, a to zrušit Chaplinovi během jeho evropské cesty povolení k návratu do USA, a tím mu prakticky zakázat pobyt ve Spojených státech.⁶⁾ V následující části článek naznačil, že západoněmecká vláda, jež patrně vyvinula tlak jak na společnost United Artists, tak na německé distributory, se chce vyhnout vzniku jakékoli „vážnější kontroverze ve vztahu k této šířivé protihitlerovské satíře“, a to zejména v pravicových kruzích. Konečně pak existovala i možnost, že „Chaplin sám nechce, aby se jeho film v Německu promítal“.

Polemika dosáhla vyšších obrátek v další části téhož roku, když se rozšířily zvěsti o tom, že Chaplin ve skutečnosti proti uvedení filmu v Německu vůbec nic nemá, ale že ho naopak tak rozhořčují kroky „těch, kdo tahají za nitky v německém filmovém průmyslu,“ kteří zamezili uvedení filmu, že dokonce sám na oplátku neuvolní pro distribuci v Německu svůj nejnovější film SVĚTLA RAMP.⁷⁾ Opět se při tom konstatovalo, že německé publikum na DIKTÁTORA již dlouhá léta dychtivě čeká. Několik měsíců poté se v článku o Chaplinovi, jenž se mezitím usadil natrvalo ve Švýcarsku, objevilo

5) H a r d y, Wo bleibt der deutsche „Diktator“? *Abendpost*, 8.–9. 11. 1952.

6) David R o b i n s o n, *Chaplin: His Life and Art*. London: Paladin 1986, s. 572.

7) Wo bleibt Chaplins Diktator. *Welt der Arbeit*, 12. 12. 1952.

oficiální dementi vydané společností United Artists, popírající pravdivost veškerých výše uvedených dohadů.⁸⁾

Neexistovala tak shoda o tom, kdo je odpovědný za dlouhé odklady uvedení filmu do kin, ani proč k nim dochází. Přesto však dojem, že se tu jedná o jakýsi zákaz uplatňovaný – v rozporu s předpokládanými zájmy německých filmových diváků přejících si film zhlédnout – americkou či západoněmeckou vládou, společností United Artists nebo mocnými silami působícími v západoněmeckém filmovém průmyslu, anebo dokonce samotným Chaplinem, přetrvával až do sklonku padesátých let. Když pak byl film v létě 1958 konečně uveden do kin, označil ho tiskový bulletin společnosti United Artists na své titulní stránce zlověstně jako „mistrovské dílo Charlese Chaplina, které se do této chvíle nesmělo promítat v německých kinech“.⁹⁾ Podle některých informací také tehdy distribuční firma nabádala provozovatele kin k propagaci filmu s doprovodným sloganem: „Film, který Němci nesměli dlouhá léta vidět.“¹⁰⁾ Uvedení filmu do kin a eventuální koupě vstupenek se tak prezentovaly jako osvobozující akty odporu podnikané jménem německých občanů nebo přímo jimi samotnými proti blíže nespecifikovaným silám politického útlaku.

Místo toho, aby nadále předpokládali, že diváci už prostě dlouho chtějí DIKTÁTORA zhlédnout, začali kritici zároveň zvažovat možnost, že film by býval v bezprostředně poválečných letech mohl zraňovat či urážet city Němců (a to nejen sympatizantů pravice). Argumentovali při tom tím, že hrůzy nacistického režimu a druhé světové války byly tehdy pro Němce příliš nedávnou minulostí na to, aby je dokázali pokládat za vhodný námět pro komedii.¹¹⁾ V tomto kontextu se dá uvažovat o tom, že společnost United Artists vedly k odkladu uvedení filmu „úvahy komerčního rázu“.¹²⁾ Dokud nebyli Němci připraveni mít z filmu požitky, neexistoval z komerčního hlediska skutečně důvod pro jeho uvedení. Tato navýsost racionální úvaha, jež je také podle mého mínění nejpravděpodobnějším vysvětlením, byla na stránkách novin vyslovována pouze vágně a nepřímě, zatímco převážná část diskusí v německém tisku se nadále soustředila na vliv jakýchsi temných sil vedených spíše politickými než ekonomickými motivy.

Podívejme se nyní na činnost United Artists v tomto období. Společnost United Artists se z německého trhu stáhla v roce 1935, dříve než většina amerických distributorů,¹³⁾ takže posledním z Chaplinových filmů uvedených v Německu byla SVĚTLA VELKOMĚSTA (1931). Když se společnost v roce 1945 vrátila, musela vybírat filmy z ohromné zá-

8) Chaplin kehrt nicht zurück. *Der Kurier*, 16. 4. 1953.

9) Tiskový bulletin je k dispozici ve výstřižkové kartotéce DIF k filmu DIKTÁTOR.

10) Erik V e r g, Lachen oder weinen? *Hamburger Abendblatt*, 27.–28. 9. 1958. Další články se zmiňovaly o politických zásazích ze strany „spojenců a německých expertů, s nimiž se radili“; Hans Ulrich K e r s t e n, Chaplins Versuch über Diktatur. *Nürnberger Zeitung*, 28. 8. 1958. Nadále se vyskytovaly i zprávy v tom smyslu, že uvedení filmu bránil Chaplin osobně. Viz např. Horst T r e u - k e, Niemand lacht mehr über Chaplin. *8 Uhr-Blatt*, 3. 9. 1958, a „Diktator“ kommt zur rechten Zeit. *Vorwärts*, 29. 8. 1958.

11) Viz např. Willy H a a s, Chaplin's „Diktator“ jetzt in Deutschland. *Die Welt*, 28. 8. 1958, a H. U. K e r s t e n, c. d.

12) H. U. K e r s t e n, c. d.

13) Markus S p i e k e r, *Hollywood unterm Hakenkreuz: Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*. Trier: WVT 1999, s. 91.

soby amerických snímků, které se v Německu nikdy nepromítaly, a ze své současné produkce. Z oněch starších filmů se jak MODERNÍ DOBA (1936), tak DIKTÁTOR na první pohled zdály být slibnými kandidáty úspěšnosti na německém trhu. MODERNÍ DOBA byla ve třicátých letech v USA z hlediska tržeb jedním z dvaceti nejúspěšnějších filmů a DIKTÁTOR vydělal na vstupném víc než kterýkoli jiný film v amerických dějinách do roku 1940, s výjimkou JIHU PROTI SEVERU (1939), ZROZENÍ NÁRODA (1915) a SNĚHURKY A SEDMI TRPASLÍKŮ (1937).¹⁴⁾ Vedoucí představitelé United Artists ovšem věděli, že ohromný úspěch Chaplinových celovečerních filmů z dvacátých a počátku třicátých let ve Spojených státech¹⁵⁾ se neodrazil v podobě odpovídajícího kasovního úspěchu v Německu, a to vzdor Chaplinově popularitě u intelektuálního publika a ve velkých městech.¹⁶⁾ Odtud pramenilo rozhodnutí pozdržet uvedení této dvojice starších filmů ve prospěch novějších Chaplinových snímků. V letech 1952 a 1954 tak byly uvedeny filmy MONSIEUR VERDOUX (1947) a SVĚTLA RAMP (1952) a až potom, v roce 1956, konečně následovala MODERNÍ DOBA.¹⁷⁾

To, že DIKTÁTOR musel čekat na svou západoněmeckou premiéru ještě déle, bylo s největší pravděpodobností způsobeno jeho námětem.¹⁸⁾ V bezprostředně poválečném období si bylo z větší části německé osazenstvo poboček velkých amerických distribučních firem v západním Německu vědomé toho, že negativní zobrazení Němců v hollywoodských filmech situovaných do nacistické éry by západoněmecké publikum nepřijímalo s nadšením.¹⁹⁾ V důsledku toho distributoři takové filmy buď neuváděli vůbec, nebo je upravovali (za pomoci dabingu a dodatečných stříhových úprav) tak, aby z jejich příběhů eliminovali „zlé Němce“, což podle nich mělo zvýšit míru

14) Joel W. Finler, *The Hollywood Story*. London: Wallflower 2003, s. 356; Thomas Schatz, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. Berkeley University of California Press 1999, s. 466. Finler z neznámého důvodu nebere obrovský úspěch DIKTÁTORA, doložený Schatzem, v úvahu.

15) J. W. Finler, c. d., s. 356.

16) Viz J. Garnarz, Films that are applauded all over the world: Questioning Chaplin's Popularity in Germany, 1925–1932. *Film Studies* (jaro 2008). Garnarz zdůrazňuje, že hitem byl v Německu pouze snímek CIRKUS (1928), což byl v USA Chaplinův nejméně úspěšný celovečerní film.

17) V letech 1946–1957 rovněž proběhly obnovené premiéry filmů ZLATÉ OPOJENÍ (1925/1946), SVĚTLA VELKOMĚSTA (1931/1951) a KID (1921/1955) a bylo uvedeno několika kompilací krátkých filmů: *Lachen verboten* (1954), *Charlie Chaplins Lachparade* (1957) a *Das waren noch Zeiten* (1957). Součástí posledně jmenovaného programu byl i film DOBRÝ VOJÁK CHAPLIN (1918), tvůrčova satira na první světovou válku, v níž někteří chaplinologové spatřují jakýsi předobraz DIKTÁTORA, byť tato spojitost zůstala ze strany německých kritiků v padesátých letech nepovšimnuta (výjimkou tu je Haas, c. d.). Stojí za zmínku, že zatímco většina z uváděných Chaplinových filmů vstoupila do kin s nejnižším věkovým omezením („ab 6“, tj. vhodné pro děti od šesti let), nebyl Chaplin v žádném případě považován výlučně za tvůrce zábavy pro děti. Naopak filmy SVĚTLA RAMP a DIKTÁTOR byly přístupné od dvanácti let, a MONSIEUR VERDOUX byl dokonce mládeži do 16 let nepřístupný. Informace o datech německých premiér a přístupnosti pocházejí z *Zweitausendeins Lexikon des internationalen Films*, <www.filmevo-na-z.de>.

18) Bylo by zajímavé podrobit průzkumu důvody dlouhého odkladu v uvedení KRÁLE NEW YORKU (1957), který se do západoněmeckých kin dostal až v roce 1976. Zatímco DIKTÁTOR mohl být, jak ještě uvidíme, pokládán za protiněmecký snímek, pak KRÁL NEW YORKU se nanejvýš mohl jevit jako protiamerický.

19) J. Garnarz, *Filmfassungen: Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992, s. 94–133.

přijatelnosti pro západoněmecké diváky.²⁰⁾ Tato strategie se ovšem ze zjevných důvodů nedala použít u DIKTÁTORA – který ostatně Němce přímo nezobrazoval, jakkoli si tu za fiktivní stát Tomainie nebylo možné nedosadit nacistické Německo, přičemž jeho groteskní diktátor Adenoid Hynkel byl zjevně portrétem Adolfa Hitlera.

Problémy, které mohly DIKTÁTORA potkat při konfrontaci s německým publikem, si lze dobře představit: stačí vzít v úvahu, že zesměšňovat v poválečném západním Německu Hitlera nebyla v žádném případě sázka na jistotu. Podle jedné ankety z roku 1952 si přibližně třetina respondentů zachovávala o Hitlerovi kladné mínění: 22 % účastníků tak souhlasilo s výrokem, že „Hitler se dopustil určitých chyb, byl však vynikajícím vůdcem“, zatímco 10 % souhlasilo s tím, že „Hitler byl největším státníkem století, jehož skutečná velikost dojde uznání až později“.²¹⁾ V roce 1955 se většina respondentů ztotožnila s názorem, že „kdyby bylo nedošlo k válce, byl by Hitler jedním z největších německých státníků“, s čímž nesouhlasilo pouhých 36 % respondentů.²²⁾ Celkem vzato neměli západní Němci obecně nějaký zvláštní pocit zodpovědnosti za válku a nacistické zločiny: v roce 1951 se tak pouhých 32 % respondentů domnívalo, že Německo „bylo skutečně zodpovědné za vypuknutí války v roce 1939“, přičemž 24 % svalovalo vinu na „jiné státy“ a 18 % na „obě strany“.²³⁾

DIKTÁTOR byl ovšem „problematický“ i tím, že pojednával o židovském protagonistovi²⁴⁾ a dalo se tudíž očekávat, že v poválečném západním Německu narazí na značný antisemitismus. V roce 1949 odpovědělo na dotaz týkající se jejich „postoje k Židům“ 23 % respondentů v antisemitském duchu a 15 % poskytlo „obezřetné odpovědi“, přičemž v roce 1952 tyto dvě hodnoty dále stouply na 34, respektive 18 %.²⁵⁾ Na dotaz po „příčině antisemitismu“ odpovědělo 53 % respondentů průzkumu z roku 1949, že to jsou „charakteristické vlastnosti židovských etnik“, čili že vina je v nich samotných.²⁶⁾ V odpověď na dotaz, zda „by pro Německo bylo lepší, kdyby v zemi nebyli žádní Židé“, odpovědělo v roce 1952 pouhých 20 %, že by to lepší nebylo, zatímco podle

20) Tamtéž. Mezi filmy stažené ze západoněmeckého trhu z důvodu jejich problematického zobrazení válečného a poválečného Německa patřily snímky BÝT ČI NEBÝT (1942, v Německu uvedený 1959), POZNAMENÁNÍ (1948/1961), ZAHRANIČNÍ AFÉRA (1948, v Německu neuveden), BERLIN EXPRESS (1948/1954) a ŠTALAG 17 (1953/1960). Oproti tomu zahraniční válečné filmy zobrazující Němce (nebo Rakušany) víceméně v pozitivním světle nejenže byly uváděny pohotově, ale dokonce se občas stávaly kasovními trháky. Patřily mezi ně například TŘETÍ MUŽ (1949, pátý nejúspěšnější film uvedený v západním Německu v sezoně 1950/51), THE ONE THAT GOT AWAY (1957, druhé místo v sez. 1957/58) a BITVA U LA PLATA (1957, třetí místo v sez. 1957/58). Srov. J. G a n c a r z, Hollywood in Germany, s. 105.

21) Elisabeth N o e l l e – Erich Peter N e u m a n n, *The Germans: Public Opinion Polls 1947–1966*. Allensbach: Verlag für Demoskopie 1967, s. 203.

22) Tamtéž, s. 203.

23) Tamtéž, s. 199. Ještě v roce 1961 odmítalo 88 % respondentů hypotézu, že oni „sami, jakožto Němci [...] nesou spoluvinu za hromadné vyhlazování Židů“. Podíl kladných odpovědí přitom byl přímo úměrný stupni vzdělání respondentů. Tamtéž, s. 187.

24) Navíc podle Joea Hembuse, autora tiskové zprávy k obnovené premiéře DIKTÁTORA v roce 1973 (dostupné v DIF), i Chaplin osobně byl v Německu za nacistické éry terčem útoků místního tisku pro svůj údajný židovský původ. Není ovšem jasné, zda se i větší počet obyvatel Německa v 50. letech domníval, že Chaplin je Žid.

25) E. N o e l l e – E. P. N e u m a n n, c. d., s. 186.

26) Tamtéž, s. 186.

37 % respondentů by to bylo lepší (zbytek se k otázce stavěl nerozhodně).²⁷⁾ Tyto přetrvávající antisemitské a prohitlerovské nálady, jichž si německé osazenstvo pobočky United Artists zřejmě bylo vědomo (aniž by tito zaměstnanci nutně studovali průzkumy veřejného mínění nebo prováděli vlastní průzkumy trhu, což ovšem dost možná činili), způsobovaly, že DIKTÁTOR byl v poválečném Německu obtížně prodejným filmem. Právě to, spolu s obecnějšími výhradami vůči zobrazení nacistické éry a s nevalným úspěchem ostatních Chaplinových filmů, pravděpodobně bylo hlavním důvodem vedoucím společnost United Artists k rozhodnutí vyčkávat s uvedením filmu do kin.

V průběhu padesátých let docházelo k postupnému opadávání antisemitských a prohitlerovských nálad. Podíl pozitivních odpovědí na výše uvedený dotaz týkající se Hitlerových státnických schopností klesl ze 48 % v roce 1955 na 42 % v roce 1956 a 41 % v roce 1959.²⁸⁾ Obdobně rostl i podíl respondentů souhlasících se zodpovědností Německa za vypuknutí druhé světové války – z 32 % v roce 1951 na 47 % v roce 1956 a 50 % v roce 1959, zatímco podíl těch, kteří svalovali vinu na „jiné státy“, se za stejné období snížil z 24 % na 11 %.²⁹⁾ Dramatická byla i procentuální proměna odpovědí na dotaz týkající se přítomnosti Židů v Německu. Podíl respondentů, kteří jejich přítomnost vítali, vzrostl z 20 % v roce 1952 na 35 % v roce 1956 a 38 % v roce 1958, přičemž podíl těch, kteří o ni nestáli klesl z 37 % v roce 1952 na 29 % v roce 1956 a 22 % v roce 1958 (přičemž zbývající respondenti neměli v dané věci jasno).³⁰⁾ Celkově si koncem padesátých let udržovali větší odstup od vlastních zážitků z nacistické éry příslušníci starší generace Němců, zároveň ovšem do té doby vyrostla celá generace mladých lidí, kteří byli za války ještě malé děti nebo se narodili až po ní. Ve světle tohoto vývoje se jevila vyhlídka na úspěšnost DIKTÁTORA přinejmenším jako možná, takže společnost United Artists v roce 1958 uvedla film do německých kin.

Uvedení Diktátora v roce 1958

Velmi podobně jako Chaplinovy filmy ve dvacátých a počátkem třicátých let, i DIKTÁTOR si v roce 1958 vedl dobře ve velkých městech, celkově však v západním Německu úspěšný nebyl. Oborový časopis *Film-Echo* shromažďoval od provozovatelů kin hlášení týkající se úspěšnosti toho kterého filmu u kritiky i v komerčním ohledu. V prvních z těchto hlášení o DIKTÁTOROVI, jež pocházela téměř výhradně z velkoměstských kin, provozovatelé konstatovali, že film je v jejich lokalitách pozitivně hodnocen kritikou a zároveň i „velmi slušně“ vydělává.³¹⁾ Jakmile se film dostal do poněkud širší distribuční sítě, změnila se hlášení na značně negativní, zejména v menších městech, kde byla jeho hodnocení kritikou označována pouze za „uspokojivá“ a jeho kasovní výsledky za „slabé“.³²⁾ Nepřekvapí tedy, že rozsah distribuce DIKTÁTORA nakonec v západním Německu nebyl široký a že jeho celkové tržby dosáhly na americký film

27) Tamtéž, s. 189.

28) Tamtéž, s. 203.

29) Tamtéž, s. 199.

30) Tamtéž, s. 189.

31) *Echo des Films. Film Echo*, 11. 4. 1959.

32) *Das fremdsprachige Filmangebot der Spielzeit 1958/59. Film-Echo*, 31. 12. 1959, s. 1749.

pouze průměrné hodnoty, navíc v době, kdy si americká produkce v západoněmeckých kinech co do tržeb nevedla nejlépe, jelikož se tu projevovala převaha německých (a v menší míře i rakouských) filmů.³³⁾ Jinými slovy: DIKTÁTOR zůstal hodně pozadu za řadou amerických filmů a za valnou částí německé konkurence.

Celkové naladění pro přijetí tohoto filmu bylo nastaveno úrovní přístupnosti a souborem propagačních materiálů k filmu (*press book*). Ty jasně naznačovaly, že jak z hlediska obsahu, tak vlastně už jen samotným „faktem“, že byl zakázán, je DIKTÁTOR v první řadě politickým filmem. Poněkud přepjatý „úvodník“ propagačního souboru, za jaký by se nemusely stydět některé prestižní noviny, uváděl, že postava tuláka byla vždycky nositelem kritiky stávajícího společenského řádu a že Chaplinova dvojrole v DIKTÁTORU tento kritický osten zaměřila proti „nebezpečné a pochybné státní moci“ a proti „nesmyslnosti všech diktatur 20. století“. Úspěšně se tak na jedné straně vyhnul konkrétním odkazům na Hitlera a nacistický režim, což patrně plynulo z vědomí problematičnosti vztahu potenciálního publika ke své vlastní minulosti. Na druhé straně se ovšem těmto divákům snažil nabíhat tím, že označil jejich rozhodnutí zhlédnout film za výraz politické vyspělosti a uvědomělosti, nikoli tedy za pouhou snahu o uspokojení své potřeby pobavit se.

Podobně i omezení přístupnosti, vylučující z řad diváků děti mladší dvanácti let, naznačovalo, že sledování tohoto filmu vyžaduje určitý stupeň vyspělosti. To bylo v souladu s částečným přearažením Chaplina v Německu padesátých let do kategorie filmů pro dospělé spíše než pro děti a rodinnou zábavu, což dokládá rating jeho snímků MONSIEUR VERDOUX v roce 1952 (do 16 let nepřístupný) a SVĚTLA RAMP v roce 1954 (do 12 let nepřístupný). Předpremiérový článek uveřejněný k DIKTÁTORU v mnichovském protestantském filmovém magazínu *Evangelischer Filmbeobachter* také film vřele doporučoval – jako „zanícenou a jímavou obžalobu tyranie, veškerých forem diktatury a výzvu ve prospěch demokracie a všelidské svobody“ –, ovšem s výhradou, že je určen pouze pro diváky od šestnácti let.³⁴⁾ V témže článku se rovněž vyjadřovaly pochyby o zábavnosti filmu. „Osvobozující“ smích, který poskytoval lidem tolik „úlevy“ v Chaplinových starších filmech, zde byl znemožněn, protože skutečnosti, jimiž se tento film zabýval, byly „příliš kruté a drsné“ a Chaplinův humor tu byl „dosti trpký“. Obecněji se dá říci, že kritika v celém poválečném období často tvrdila (v případě DIKTÁTORA nesprávně), že – soudě podle odezvy amerického publika – Chaplinovy filmy vzniklé po MODERNÍ DOBĚ ztratily přitažlivost pro lidového diváka.³⁵⁾ Zatímco ho tedy

33) Tak například v průběhu celých padesátých let se v první desítce výročních západoněmeckých žebříčků úspěšnosti objevovaly pravidelně v průměru jen jeden či dva hollywoodské filmy. J. G a r n c a r z, *Hollywood in Germany*, s. 124–126. V 50. letech sice pocházela z USA bezmála polovina veškerých filmů uváděných v západním Německu, podíl těchto dovážených snímků na trhu (tj. jejich podíl na celkovém počtu vstupenek prodaných v západním Německu) však činil pouze kolem 30%. J. G a r n c a r z, *Populäres Kino in Deutschland: Internationalisierung einer Filmkultur, 1925–1990*. Dizertační práce. Köln: Universität zu Köln 1996, s. 103, 444; David W a t e r m a n, *Hollywood's Road to Riches*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2005, s. 158.

34) *Evangelischer Filmbeobachter*, 14. 8. 1958. Toto hodnocení filmu patrně odkazovalo k jeho uvedení ve Švýcarsku.

35) Viz např. Der bedrohte Chaplin. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. 9. 1952; Richard R e i m e r, Ein großer alter Mann der Leinwand. *Rheinische Post*, 11. 4. 1959.

západoněmečtí kritikové oslavovali jako jednoho z největších filmových tvůrců všech dob, mnozí už ho nepovažovali za úspěšného baviče.

Recenzenti DIKTÁTORA se až na několik málo výjimek³⁶⁾ shodli s kritikem časopisu *Evangelischer Filmbeobachter* v tom, že zábavní hodnota filmu je omezená, i když mnozí byli současně přesvědčeni, že celkově je film vynikající. Tak například list *Der Tag* připustil, že „jako komická postava je [Chaplin] opět obdivuhodný“ a jeho režie „mistrovská“, přičemž však kritikovo (a divákovy) povědomí o veškerém zlu napáchaném Hitlerem neumožňovalo „vnímat tento námět s potřebnou lehkostí“. Podle tohoto přístupu by se tedy byl film dal plně vychutnat jedině za předpokladu naprostého ignorování minulosti.³⁷⁾ Několik komentátorů přímo zdůraznilo, že právě jen Chaplinova neznalost skutečného rozsahu nacistických zločinů mu dovolila, aby DIKTÁTORA vůbec natočil.³⁸⁾

Kritik listu *Nürnberger Zeitung* soudil, že film je z větší části svrchovaně zábavný, což je ovšem podle jeho názoru toliko díky tomu, že „Hitlera odvál čas a s ním i celý ten zlý sen“. Za předpoklad uvolňujícího smíchu tak považoval pocit značného historického odstupu spíše než neznalost věcí.³⁹⁾ I tento příznivě naladěný recenzent však přesto udělal tlustou čáru v okamžiku, kdy došlo na holocaust. „Mnohem těžší je smát se ve chvíli, kdy se děj filmu přemístí do ghetta“, neboť v těchto scénách byli diváci konfrontováni s „výsekem reality“, při jehož zhlédnutí jim musel ztuhnout úsměv na rtech.⁴⁰⁾ Podobně i komentář časopisu *Film-Echo* konstatoval, že „úděl Židů v Německu je natolik tragický, že nepřipouští žádné komediální zpracování“. ⁴¹⁾ List *Hamburger Abendblatt* se názorově ztotožnil s citací jednoho ze sloganů z propagačního tiskového dokumentu: „film, který vás upřímně rozesměje i rozpláče.“⁴²⁾ Zatímco podle tohoto listu nabídla rozporuplná reakce na film divákům cennou zkušenost, komentátor *Münchener Abendzeitung* se cítil dotčen – hlasitý smích publika pouze nasvědčoval tomu, že „se na nacistický teror patrně už zapomnělo“. ⁴³⁾ Tento kritik měl za to, že film nikdy neměl být promítán před obecními, v jehož řadách klidně mohli být bývalí vězni koncentráků nebo jiné oběti nacistického režimu.⁴⁴⁾

36) Např. Jochen W e n o, Zwischen Lachen und Weinen. *Berliner Zeitung*, 26. 8. 1958; recenze DIKTÁTORA in: *Filmblätter*, 29. 8. 1958; recenze DIKTÁTORA in: *Die Filmwoche*, 6. 9. 1958. Ačkoliv tyto kritiky chválily zábavnost filmu – „Smál jsem se tak upřímně, že mi až vhrkly slzy do očí“ (Weno) –, přece jen i jejich autoři cítili potřebu diváky varovat: „Ale nezapomínejte – ten film už je dvacet let starý!“

37) Der „Diktator“ kommt zu spät. *Der Tag*, 27. 8. 1958. Srov. W. H a a s, c. d.

38) Viz např. Wilhelm M o g g e, Überholte Zeitsatire. *Kölner Rundschau*, 27. 9. 1958.

39) H. U. K e r s t e n, c. d.

40) Srov. následující článek o reakci židovského listu na tento film: *Der große Diktator* in jüdischer Beurteilung. *Hannoversche Presse*, 19. 9. 1958.

41) Peter H e r z b e r g, recenze DIKTÁTORA in: *Film-Echo*, 6. 9. 1958. Viz také Gunter G r o l l, recenze DIKTÁTORA in: *Süddeutsche Zeitung*, 13. 9. 1958.

42) Erik V e r g, Lachen oder weinen? *Hamburger Abendblatt*, 27.–28. 9. 1958.

43) L u p u s, Nun lachen sie darüber. *Münchener Abendzeitung*, 2. 10. 1958.

44) Dokonce už před samotným uvedením filmu do kin se objevily názory, že jeho propagační kampaň je urážlivá. Stylizované vyobrazení Chaplina-Hitlera na plakátu vykazovalo „jistou podobnost s plakáty používanými ve volebních kampaních třicátých let [...] Připadá nám za hraniců únosnosti tisknout na tyto plakáty slova ‚Konečně přichází‘.“ Endlich kommt er. *Der Kurier*, 25. 8. 1958.

Kromě otázky, zda se tímto filmem lze a je záhodno bavit, se kritici zabývali i řadou problémů souvisejících s účinností satirického ostnu díla. Panovala zde široká shoda o tom, že cílem jeho satiričnosti je, jak vyplývá z Chaplinova závěrečného projevu, udělit divákům lekci. List *Vorwärts* například vyšel z předpokladu, že o uvedení filmu v západním Německu v roce 1958 rozhodl sám Chaplin, a napsal, že „tento velký umělec, který dokáže lépe než kdokoli jiný nahlížet do srdcí lidí“, se nakonec rozhodl, že film předloží německému publiku, protože to se ocitlo v nebezpečí, že zapomene na minulost, a potřebuje načerpat poučení plynoucí z tohoto díla.⁴⁵⁾ Ke značným neshodám ovšem došlo při posuzování účinnosti této lekce. Někteří kritikové argumentovali nejen tím, že satira je nevhodný způsob přístupu k dané tematice – neboť koneckonců trivializuje zlo –, ale i tím, že Chaplin toho prostě o nacistickém Německu neví tolik, aby jeho satira mohla mít patřičné ostří. List *Tagesspiegel* tak napsal, že Chaplinův satirický pohled na nacistický režim posloužil jen tomu, že „jeho skutečná hrůznost se tu bezmála vytratila“. Každopádně, ptal se pak autor článku, „jak mohl Angličan Chaplin, který v Německu nikdy nebyl, vůbec pochopit hlubiny německé duše, z nichž se vynořil Hitler?“⁴⁶⁾ Podobně namítal list *Frankfurter Rundschau*, že DIKTÁTOR je vlastně příliš starý a příliš málo toho ví o nacistickém Německu, přičemž autor dospěl k závěru, že „uvádět tenhle film dnes nedává žádný smysl, je to dokonce nebezpečné, uvědomíme-li si, že je tu spousta mladých lidí, kteří toho o nacistech nevědí o mnoho víc, než co věděl Chaplin v roce 1940“.⁴⁷⁾

Tak se kritika vzdor řadě pozitivních hodnocení rozdělila v názoru na zábavnost filmu nebo naopak jeho potenciální urážlivost, na jeho aktuálnost a na vhodnost smíchu z řad publika a také na míru Chaplinových znalostí o nacistickém Německu a osvětovou hodnotu jeho satiry. Vedle této kritické polemiky probíhaly i pravicové protestní akce proti filmu. Objevily se zprávy o tom, že vedoucí kin promítajících DIKTÁTORA dostávají výhružné dopisy a telefonáty a že uvažují o uzavírání zvláštních pojistek, jimiž by se chránili pro případ jakýchkoli škod způsobených protestujícími.⁴⁸⁾ V roce 1960 došlo k soudnímu řízení s jedním z předáků Deutsche Reichspartei (DRP), malého krajně pravicového uskupení, za pokus o zastrašování jednoho majitele kina, nakonec však byl zproštěn obžaloby, protože podle rozhodnutí soudce nebyla jeho hrozba fakticky věrohodná.⁴⁹⁾ V paralelně probíhajícím řízení byl jiný člen DRP odsouzen na šest měsíců vězení (ovšem s podmínkou) za projev neúcty k poněkud kontroverzní nové německé vlajce. Emoce byly v záležitostech dotýkajících se bývalé a současné identity německého národa evidentně vybičované, a to nejen v pravicových kruzích. DIKTÁTOR se bezprostředně po svém uvedení v roce 1958 ocitl v osidlech těchto sporů, což uškodilo jeho ohlasu u kritiky i u širokých diváckých vrstev. O patnáct let později však už bylo kulturní klima v západním Německu jiné, pro tento film daleko příznivější.

45) „Diktator“ kommt zur rechten Zeit. *Vorwärts*, 29. 8. 1958. Srov. H. U. K e r s t e n, c. d.

46) Karena N i e h o f f, Schweres Wiedererkennen. *Tagesspiegel*, 28. 8. 1958. Je sice pravda, že Chaplin v té době v Německu byl, strávil tu však pouze krátkou dobu.

47) Wolfgang B a r t s c h, Ein filmisches Fossil. *Frankfurter Rundschau*, 10. 10. 1958.

48) H. T r e u k e, c. d.

49) Bundesfarben verunglimpft. *Kölner Stadtanzeiger*, 2. 6. 1960.

Obnovená premiéra Diktátora v roce 1973

Soubor propagačních materiálů k obnovené premiéře DIKTÁTORA v roce 1973 sestával z řady článků z pera Joea Hembuse, předního německého filmového kritika. Vedle nástinu historie vzniku a diváckého přijetí filmu tu Hembus kladl důraz na jeho ojedinělost a hodnoty činící z něj mistrovské dílo. Nezastíral problematické přijetí filmu při jeho uvedení v roce 1958, pro něž nabídl dvojí vysvětlení. Za prvé tento film, zejména v momentě prudkého odklonu od tradičního narativního stylu v závěrečném vyvrcholení v podobě projevu, prostě „předběhl svou dobu.“ Za druhé tehdejší publikum nebylo připravené na zábavné zpracování tématu z nacistické éry. V souvislosti s tímto druhým faktorem upozornil Hembus na jednu závažnou skutečnost z nedávné doby, totiž na to, že „došlo k proměně fašistických emblémů v prvky pop artu“ a že se současní rockoví hudebníci „s oblibou zdobí svastikami“; někteří komentátoři přitom prý zašli tak daleko, že označují i samotný fašismus za „jednu z forem popkultury“. ⁵⁰⁾ Hembus rovněž poukázal na všeobecnou obnovu zájmu o postavu Hitlera v Německu (i v jiných zemích). „Hitler je ‚in‘ jako dosud nikdy“ a projevuje se to spoustou knižních publikací i televizních a filmových pořadů. ⁵¹⁾ Podle Hembuse by mohl být DIKTÁTOR v roce 1973 pro německé publikum nejen přijatelný, ale mohl by se dokonce stát hitem.

Hembus uvedl i další, patrně dokonce ještě závažnější důvod dobrých vyhlídek filmu na kasovní úspěch v západoněmeckých kinech. DIKTÁTOR byl v sezoně 1972/73 třetím filmem v řadě obnovených premiér slavných Chaplinových filmů, uváděných německou distribuční společností Tobis – prvními dvěma snímky této série byly MODERNÍ DOBA a SVĚTLA VELKOMĚSTA. Ve světle „senzačního“ pokladního úspěchu zejména v případě filmu MODERNÍ DOBA nebylo těžké vidět, že Chaplin je naprosto stejně „in“ jako Hitler a zábava s nacistickou tematikou. Dokonce ještě předtím, než se v západním Německu naplno projevil dopad prvních obnovených premiér Chaplinových filmů, znamenal už místní tisk mezinárodní oživení zájmu o Chaplina. Tak například v červenci 1972 referoval list *Die Welt* o dlouhých frontách před newyorským kinem uvádějícím DIKTÁTORA. ⁵²⁾ Stejně jako v Německu, i v USA předcházelo promítání tohoto filmu uvedení MODERNÍ DOBY a SVĚTEL VELKOMĚSTA, jejichž obnovené premiéry zapadaly do rámce „současného chaplinovského boomu zasahujícího celý západní svět“. Oproti kritické polemice probíhající v Německu v bezprostředně poválečném období, jež zpochybňovala Chaplinův nárok na postavení oblíbeného baviče, tak v letech 1972/73 došlo k potvrzení tohoto jeho statusu. Nejzřetelnějším ukazatelem oživení Chaplinovy obliby se stal úspěch MODERNÍ DOBY v pokladnách západoněmeckých kin; tento 36 let starý film se v roce 1972 umístil na žebříčku kasovních tržeb na neuvěřitelném sedmém místě. ⁵³⁾

50) Srov. W. S c h ü t t e, c. d.

51) Přehled románů o Hitlerovi v angličtině, z nichž podstatná část vyšla koncem 60. a začátkem 70. let, viz Alvin H. R o s e n f e l d, *Imagining Hitler*. Bloomington: Indiana University Press 1985.

52) Hans S a h l, Lachen aus sicherer Entfernung. *Die Welt*, 13. 7. 1972.

53) J. G a r n c a r z, Hollywood in Germany, s. 130. Určitou roli tu mohlo sehrát i uvádění Chaplinových filmů v televizi koncem 60. a začátkem 70. let. Podle informací obsažených ve *Zweitausendeins Lexikon des internationalen Films* však byla většina Chaplinových celovečerních filmů uvedena v zá-

Obrovský úspěch DIKTÁTORA tak lze do jisté míry chápat jako určitý ozvuk dojmu navozeného o rok dříve MODERNÍ DOBOU (a v menším měřítku i SVĚTLY VELKOMĚSTA). Mnozí z těch, jejichž přičiněním se z MODERNÍ DOBY stal tak mimořádný hit, se určitě po uvedení DIKTÁTORA vraceli do sedadel kin kvůli touze po dalším přidělu Chaplinova komediantství.⁵⁴⁾ Jak ovšem vyplývá už z věkového omezení stanoveného pro MODERNÍ DOBU (film byl přístupný od šesti let) i ze zkušeností očitých svědků – sem patří i mé vlastní zážitky z rodinných návštěv Chaplinových filmů v letech 1972/73, kdy mi bylo jedenáct let – tvořili velkou část obecnstva MODERNÍ DOBY rodiče s dětmi, s nimiž se ovšem u DIKTÁTORA (do 12 let nepřístupného) nedalo počítat. DIKTÁTOR tak musel, chtěl-li být výjimečně úspěšný, kromě Chaplinových fanoušků přitáhnout i další diváky, takové, kteří by se nejspíš dali lákat jeho tematikou. Z Hembusova rozboru je zřejmé, že jimi mohli být právě lidé stržení do onoho víru módního zájmu o Hitlera a nacistickou éru.

Dříve, než se budeme podrobněji zabývat podílem tematiky filmu na jeho úspěšnosti, bude užitečné zařadit zmíněný chaplinovský boom do souvislosti s dobovými trendy v oblasti pokladních tržeb západoněmeckých kin. Počátkem sedmdesátých let Hollywood dodával jen asi třetinu filmů tvořících nabídku na západoněmeckém trhu (oproti bezmála polovině v padesátých letech), přitom však jeho podíl na prodeji vstupenek narůstal – z přibližně 30 % v padesátých letech až na téměř 40 % v letech šedesátých a na počátku let sedmdesátých.⁵⁵⁾ Počet hollywoodských filmů (z nichž mnohé byly britsko-americké koprodukce) v každoročních žebříčcích deseti nejúspěšnějších snímků stoupl z průměru jednoho až dvou v padesátých letech do začátku sedmdesátých let na dva až tři.⁵⁶⁾ V roce 1972 tvořily poprvé většinu položek v čelné desítce americké či britsko-americké filmy, v roce 1973 pak byly mezi první desítkou čtyři tyto filmy plus jedna euro-americká koprodukce – POSLEDNÍ TANGO V PAŘÍŽI. Umístění MODERNÍ DOBY a DIKTÁTORA v první desítce tak vyplynulo zčásti z odklonu preferencí západoněmeckého publika od domácí produkce směrem k americkému a angloamerickému importu (v průběhu šedesátých let a počátkem let sedmdesátých rovněž figuroval na výraznějších pozicích v první desítce filmový import z kontinentální Evropy). Od dvacátých let zpracovávala většina amerických a britsko-amerických filmů, jež v Německu dosáhly největších úspěchů, evropskou či biblickou tematiku, přičemž tyto snímky byly často založeny na evropské předloze, byly situovány (a někdy i natáčeny) v Evropě a nezřídka v nich účinkovaly evropské herecké hvězdy.⁵⁷⁾ DIKTÁTOR se svým hvězdným protagonistou pocházejícím z Anglie, navíc od roku 1952 znovu žijícím v Evropě, do tohoto vzorce zjevně zapadal. Druhou skupinou úspěšných snímků importovaných z Hollywoodu, jež vystoupila do popředí koncem šedesátých let,

padoněmecké televizi až v letech osmdesátých. Významnou výjimku představuje ZLATÉ OPOJENÍ, které se na obrazovkách objevilo v roce 1969 a dost možná přispělo ke znovuoživení zájmu o Chaplina.

54) Srov. Und wenn die Welt zerplatzt! *Frankfurter Neue Presse*, 9. 3. 1973.

55) D. W a t e r m a n, c. d., s. 158.

56) J. G a r n c a r z, Hollywood in Germany, c. d., s. 129–130.

57) Srov. J. G a r n c a r z, Hollywood in Germany, s. 103–104; Peter K r ä m e r, Hollywood in Germany/Germany n Hollywood. In: Tim B e r g f e l d e r – Erica C a r t e r – Deniz G ö k t ü r k (eds.), *The German Cinema Book*. London: BFI 2002, s. 231–232.

byly filmy zaměřené specificky na dětské publikum (a jeho rodiče). Do této skupiny tehdy patřilo několik filmů společnosti Disney, počínaje KNIHOU DŽUNGLE, která se stala třetím nejúspěšnějším snímkem sezony 1968/69. Vedle importu z Ameriky se koncem šedesátých a začátkem sedmdesátých let v první desítce na každoročních žebříčcích zabývaly četné dětské filmy natočené v Německu, Švédsku a Francii. Jak jsme naznačili výše, DIKTÁTOR vzhledem ke své omezené přístupnosti do tohoto trendu bezezbytku nespadá; naproti tomu ale tato velká obliba dětských filmů pomáhá vysvětlit úspěch MODERNÍ DOBY, a tudíž i mimořádnou oblibu, kterou si Chaplin vydobyl v západním Německu počátkem sedmdesátých let a která, jak jsme tu již naznačili, přispěla i k úspěchu DIKTÁTORA.

Třetím trendem úspěšnosti snímků z dovozu, do něhož se rychle zapojili i domácí producenti, bylo otevírání tabuizovaných témat. Počínaje průlomovým úspěchem MLČENÍ Ingmara Bergmana (největší hit sezony 1964/65) se do každoroční první desítky začaly výrazně prosazovat filmy zobrazující sex a extrémní formy násilí, ale i další dříve tabuizovaná témata (např. užívání drog). Došlo to až tak daleko, že na přelomu šedesátých a sedmdesátých let byly filmy se sexuálními scénami jediným žánrem soupeřícím v kasovních tržbách s dětskými filmy. Je třeba zdůraznit, že ústředním faktorem přitom v obou těchto protikladných kategoriích byla komediální forma, která u filmů se sexuální tematikou úzce souvisela s oním prolamováním tabuizovaných témat. Přestože sám neobsahuje explicitní zobrazení sexu či násilí, odpovídal DIKTÁTOR nepochybně celkovému duchu onoho (nezřídka komického) odstraňování tabu, jež bylo tak příznačné pro filmy umísťující se v daném období v první desítce, a to proto, že konfrontoval Němce s nacistickou minulostí povýtce komediálním a zábavným způsobem.

Jak konstatuje Hembus v souboru propagačních materiálů k filmu, stalo se do počátku sedmdesátých let rušení tabuizovaných témat souvisejících s nacistickou minulostí význačným rysem německé kultury. Proto také už recenze DIKTÁTORA netraktovaly jeho provokativnost jako problém, ale přijaly ji za svou jakožto zdroj osvobodivého smíchu pro publikum. V drtivé většině kladné kritiky z roku 1973 se většinou shodly na tom, že snímek účinným způsobem využívá komediální formy k analýze a odsudku Hitlerova kultu a nacistického teroru, a že tedy smích v publiku prohlubuje jeho historické a politické uvědomění. Zároveň si recenzenti všímali sentimentálního ladění příběhu jako takového i Chaplinova závěrečného projevu a vzdor určitým výtkám docházeli k závěru, že tato sentimentálnost film obohacuje o další rozměr a přidává mu na emocionální působivosti.⁵⁸⁾

Kritici zaznamenali, že film předtím v padesátých letech diváky „znepokojoval a mátl“, jelikož byli dosud příliš blízko oné historické minulosti, o níž pojednává; naopak „o dalších patnáct let později bychom konečně měli mít dostatečný odstup,“ abychom mohli „chápat a obdivovat“ přínos filmu ve smyslu „politické analýzy“ i jeho

58) Viz např. Günter K r i e w i t z, Lächeln als Waffe. *Stuttgarter Zeitung*, 6. 3. 1973; recenze DIKTÁTORA in: *Frankfurter Neue Presse*, 8. 3. 1973; Willy H a a s, Der große Diktator: Witz am Rande des Wahnsinns. *Die Welt*, 9. 3. 1973; Gert B e r g h o f f, Mutmaßungen über den Führer. *Kölner Rundschau*, 10. 3. 1973; P o n k i e, recenze DIKTÁTORA in: *AZ* (Mnichov), 6. 7. 1973; Joachim K a i s e r, Chaplin zwischen Napoleon und Hitler. *Süddeutsche Zeitung*, 11. 7. 1973.

umělecké a komediální hodnoty.⁵⁹⁾ Zatímco ovšem byl historický odstup mezi diváky a událostmi líčenými ve filmu považován za klíčový pro jeho přijetí v roce 1973, řada kritiků zároveň konstatovala, že film jako takový nepůsobí v žádném případě jako historicky vzdálený. Většina nyní nepokládala DIKTÁTORA za starý, staromódní či dokonce překonaný film – jak ho vidělo několik kritiků v roce 1958 –, nýbrž označovala ho za nadčasové mistrovské dílo, jež s sebou nese závažné poselství pro každou další generaci, a je tudíž aktuální jednou provždy.⁶⁰⁾ Zatímco v roce 1958 měla kritika i diváci často pocit, že film sám o sobě je historicky odlehlý, zatímco události, jež líčí, jsou z historického hlediska příliš nedávné, nyní převládá dojem, že snímek je z historického hlediska neustále aktuální, zatímco události v něm líčené už byly chápány jako dostatečně vzdálené.

Tuto proměnu ve vnímání a přijímání filmu podle mého názoru ještě umocňovaly změny, k nimž docházelo ve složení publika a ve veřejném mínění.⁶¹⁾ Po roce 1956 zažila západoněmecká kina strmý propad návštěvnosti, z něhož se měla vzpamatovat teprve ve druhé polovině sedmdesátých let.⁶²⁾ Čím dál větší podíl na úhrnných návštěvách tohoto rychle ubývajícího publika postupně připadal na návštěvníky kin ve velkých městech. Lidé žijící ve městech s více než 100 000 obyvatel tvořili v roce 1956 kolem 30 % filmového publika; do počátku sedmdesátých let jejich podíl vystoupal až na bezmála 50 %.⁶³⁾ Nejdramatičtější byl tento nárůst u diváků z velkoměst (500 000 a více obyvatel),⁶⁴⁾ která, jak už jsme viděli, byla tradičně ideálním odbytištěm Chaplinových filmů. Sílicí urbanizace publika je tak jedním z činitelů přispívajících k úspěchu DIKTÁTORA a dalších Chaplinových filmů počátkem sedmdesátých let.

Dalším takovým činitelem je posun ve veřejném mínění, zejména mezi mladými vzdělanými lidmi, z nichž se stával čím dál důležitější segment filmového publika. V roce 1956 nakoupili lidé mladší 30 let necelých 60 % vstupenek, v roce 1972 už to bylo více než 80 %.⁶⁵⁾ Zároveň se neustále zvyšoval stupeň vzdělání publika. V roce 1965 mělo jen těsně nad 30 % diváků vyšší než jen základní vzdělání, do počátku sedmdesátých let ovšem už jejich počet přesáhl 40 %.⁶⁶⁾ Jak uvidíme za chvíli, stáli vzdělaní mladí lidé v popředí několika vývojových trendů probíhajících ve veřejném mínění po celá šedesátá léta a trvajících až do let sedmdesátých – totiž ústupu antisemitismu, zesilování kritických postojů vůči nacistické minulosti a vůči Německu v širším slova smyslu, odklonu od patriotismu –, z nichž všechny pravděpodobně mohly přispívat i ke kladnému přijetí Chaplinova filmu a k jeho popularitě.

59) Günter K r i e w i t z, Lächeln als Waffe. *Stuttgarter Zeitung*, 6. 3. 1973. Srov. W. S c h ü t t e, c. d.; P o n k i e, c. d.; Entlarvender Chaplin. *Der Tagesspiegel*, 10. 7. 1973.

60) Viz zvl. W. S c h ü t t e, c. d.; G. B e r g h o f f, c. d.

61) Srov. J. G a r n c a r z, *Populäres Kino in Deutschland*, c. d., s. 397–418.

62) Stephanie H e n s e l e r, *Soziologie des Kinopublikums*. Frankfurt: Peter Lang 1987, s. 26.

63) J. G a r n c a r z, *Populäres Kino in Deutschland*, c. d., s. 301. S. H e n s e l e r (c. d., s. 53) udává poněkud odlišná čísla, celkový trend však je tu stejný.

64) S. H e n s e l e r, c. d., s. 53.

65) J. G a r n c a r z, *Populäres Kino in Deutschland*, c. d., s. 298; srov. S. H e n s e l e r, c. d., s. 33–35. Zajímavé přitom je, že v řadách publika začali čím dál víc převažovat muži. Viz J. G a r n c a r z, s. 300–301; S. H e n s e l e r, s. 38–41, 51–54.

66) S. H e n s e l e r, c. d., s. 53.

Nejprve je třeba říci, že antisemitismus, který, jak jsme uvedli výše, byl v bezprostředně poválečných letech značně rozšířený, během padesátých let zeslábl a ustupoval i v následujícím desetiletí.⁶⁷⁾ Nepřímým ukazatelem tohoto trendu jsou sílící sympatie vůči Izraeli. Tak například podíl respondentů vyslovujících se pro „co možná nejužší spolupráci“ s Izraelem se z 13 % v roce 1954 do roku 1972 téměř zdvojnásobil na 25 %.⁶⁸⁾ Průzkumy pořádané v šedesátých a sedmdesátých letech zjistily, že antisemitické postoje jsou nejméně výrazné mezi mladými vzdělanými respondenty. V jednom z průzkumů z roku 1975 tak například vyjádřilo pouze 9 % respondentů ve věku od 16 do 29 let nesnášenlivý postoj k Židům, přičemž ve věkové kategorii nad 60 let to bylo 32 % respondentů.⁶⁹⁾ Totéž platí o kladném hodnocení Hitlera, které se v bezprostředně poválečném období projevovalo v podstatné míře, do počátku sedmdesátých let ovšem v podstatě vymizelo. Zatímco například v jednom průzkumu z roku 1950 uvedlo 10 % respondentů na dotaz „který slavný Němec toho podle vašeho názoru udělal pro Německo nejvíc?“ jméno Hitler, v roce 1971 už jich byla pouhá 2 %.⁷⁰⁾ Navíc zatímco v roce 1951 uvedlo 42 % respondentů období „mezi léty 1933 a 1939 (třetí říše před druhou světovou válkou)“ v odpovědi na dotaz „kdy během tohoto století na tom bylo podle vás Německo nejlépe?“, v roce 1970 už jich bylo pouhých 5 %.⁷¹⁾ Nejmenší pravděpodobnost označení této odpovědi přitom opět vykazovali mladí vzdělaní respondenti.⁷²⁾

Čím dál kritičtější postoj vůči nacistické minulosti se zrcadlí i v odpovědích na dvojici souvisejících dotazů: v roce 1948 tak 57 respondentů uvedlo, že „nacionální socialismus byl dobrá myšlenka, její praktické uskutečňování ovšem bylo chybné“; naproti tomu v letech 1964 a 1978 většina respondentů (54, respektive 71 %) shodně uvedla, že „nacionálně socialistická vláda byla vládou nespravedlivou a šlo o zločinecký režim.“⁷³⁾ Obdobně se v sedmdesátých letech vyšší procento lidí domnívalo, že odpor proti nacistickému režimu byl možný a nutný.⁷⁴⁾ Čím dál kritičtější postoje vůči minulosti Německa se promítaly i do nárůstu negativních názorů na Německo a Němce obecně a do současného ochabování patriotismu. Na dotaz, proč „jsou Němci na celém

67) Srov. E. N o e l l e – E. P. N e u m a n n, c. d., s. 189–190, 192.

68) Elisabeth N o e l l e - N e u m a n n, *The Germans: Public Opinion Polls, 1967–1980*. Westport, Connecticut: Greenwood 1981, s. 409. Viz také tamtéž, s. 467. Všimněme si však, že vztahy s Izraelem a Židy zůstávaly vysoce problematickou záležitostí. V roce 1979 se 44 % respondentů vyjádřilo v tom smyslu, že výrok „měli bychom vůči Izraeli i nadále pocítovat vinu“ je natolik „kontroverzní“, že se o jeho pravdivosti „nemusí shodnout ani dobří přátelé“. Tamtéž, s. 145.

69) Tamtéž, s. 59. Srov. E. N o e l l e – E. P. N e u m a n n, c. d., s. 190–191. Zde se projevují rozdíly v souvislosti se stupněm vzdělání i stářím. Zajímavé je i to, že tento antisemitismus byl výraznější u žen než u mužů. Ne tak překvapivý už je nižší stupeň antisemitských postojů u respondentů s levicově-liberálním smýšlením v porovnání s konzervativci.

70) E. N o e l l e - N e u m a n n, c. d., s. 109. Počet kladných odpovědí na dotaz, zda „kdyby nebylo války, byl by Hitler jedním z největších německých státníků“, se ztenčil ze 48 % v roce 1955 a 41 % v roce 1959 na 31 % v roce 1978, zatímco záporné odpovědi posilovaly ze 36 % v roce 1955 a 42 % v roce 1959 na 55 % v roce 1978. Tamtéž, s. 112.

71) Tamtéž, s. 103.

72) E. N o e l l e – E. P. N e u m a n n, c. d., s. 195.

73) Tamtéž, s. 197; E. N o e l l e - N e u m a n n, c. d., s. 113.

74) Srov. tamtéž, s. 112–113; E. N o e l l e – E. P. N e u m a n n, c. d., s. 200–201.

světě neoblíbení“, udávalo čím dál vyšší procento respondentů jako důvod „naše záporné vlastnosti“: v roce 1955 jich bylo 45 % a v roce 1975 62 %; nabízené alternativní odpovědi přitom byly „naše kladné vlastnosti“ – tady procento respondentů kleslo z 25 na 17 %; a „my nejsme neoblíbení“, vykazující pokles ze 14 na 7 %.⁷⁵⁾ Kladné odpovědi na otázku „jste hrdý/a na to, že jste Němec/Němka?“ zaznamenaly pokles ze 76 % respondentů v roce 1971 na 71 % v roce 1976, což podle mého názoru navazuje na předchozí konstantní úbytek národní hrdosti trvající po celá šedesátá léta.⁷⁶⁾ Tento vývojový trend se opět nejvýrazněji projevoval mezi mladými lidmi. Pouhých 57 % respondentů ve věkové kategorii od 16 do 29 let udávalo v roce 1976, že jsou hrdí na to, že jsou Němci, přičemž ve věkové kategorii nad 60 let to bylo 84 %. V roce 1975 se 56 % respondentů z této mladší věkové kategorie domnívalo, že slovo „vlast“ (Vaterland) „už neodpovídá naší době“, přičemž u nejstarší věkové skupiny to bylo pouhých 17 %.⁷⁷⁾

Z těchto průzkumů vyplývá, že do sedmdesátých let už vývojové trendy probíhající v západním Německu stačily připravit DIKTÁTOROVI půdu pro vlídnější přijetí, než jakého se mu dostalo v letech padesátých. Zvláště pak došlo k tomu, že jádrem publika navštěvujícího kina se stala nová generace vzdělaných (a většinou městských) mladých lidí, kteří se narodili během války nebo až po ní, a nebyli tudíž v žádném ohledu spjatí s nacistickým režimem a jeho zločiny. Jejich ochota a snad i chuť konfrontovat se s nacistickou minulostí a jejich kritické postoje vůči této minulosti i vůči Německu a Němcům jako takovým zároveň podmiňovaly jejich vstřícnost k Chaplinovu komediálnímu i moralizujícímu ztvárnění hrůz fašismu ve DIKTÁTOROVI.

V následujících letech pak hrálo totéž publikum významnou úlohu v tom, že mezi desítku nejúspěšnějších titulů daného období se umísťovala řada dalších filmů s nacistickou tematikou: jednalo se o německý dokumentární snímek HITLEROVA KARIÉRA (5. místo v roce 1977), drama Ingmara Bergmana o nacismu HADÍ VEJCE (9. místo, 1977), adaptace Grassova bestselleru PLECHOVÝ BUBÍNEK (4. místo, 1979) a film Rainera Wernera Fassbindera LILI MARLEEN (9. místo, 1981).⁷⁸⁾ Jak připomíná Joe Hembus, uvedení DIKTÁTORA sice už proběhlo v rámci konjunktury zobrazování Hitlera a zábavních žánrů těžících z nacistické tematiky, ta ovšem patrně dosáhla svého skutečného vrcholu až o několik let později.⁷⁹⁾

75) E. N o e l l e - N e u m a n n, c. d., s. 106.

76) Tamtéž, s. 106. Stojí rovněž za zmínku, že navzdory rostoucímu blahobytu stoupl podíl respondentů, kteří by byli dali přednost životu v jiné zemi z 18 % v roce 1953 na 24 % v roce 1979. Tamtéž, s. 108.

77) Podobně v roce 1977 udalo 41 % respondentů z kategorie od 16 do 29 let, že se jim nelíbí, „když někde uvidí černorudozlatou federální vlajku“, přičemž v kategorii nad 60 let bylo takových jen 17 %. Tamtéž, s. 108.

78) Po roce 1976 se do první desítky žebříčku úspěšnosti zařadila i nová vlna filmů s tematikou bojových akcí druhé světové války, mj. snímky PŘÍLIŠ VZDÁLENÝ MOST (6. místo, 1977) a PONORKA (č. 6, 1981). J. G a r n e a r z, Hollywood in Germany, c. d., s. 131–133.

79) Tímto vrcholem se patrně stalo odvysílání americké televizní minisérie HOLOCAUST (1978) v lednu 1979. Srov. Peter M ä r t e s h e i m e r – Ivo F r e n z e l (eds.), *Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen*. Frankfurt am Main: Fischer 1979.

Závěr

Jen málokdy došlo v dějinách kinematografie k tak výraznému průniku mezi populární zábavou a politikou jako v případě DIKTÁTORA. Tento film zasazuje patrně nejslavnější a nejmilovanější komickou figurku 20. století do světa ovládaného nejzločinnějším politikem téhož století, a vypráví příběh o tom, jak se dá ideologii nenávisti a agrese ztělesňované Hitlerem čelit prostřednictvím poselství lásky a porozumění, jež zde zazní přímo na kameru a odpoutává se tak od fiktivního světa filmového plátna, aby proniklo do reálného prostoru diváků sedících před tímto plátnem. Není tedy nijak překvapivé, že vztah mezi filmovou zábavou na jedné straně a politickými hodnotami a idejemi reálného světa na straně druhé má zásadní význam pro posuzování postojů k DIKTÁTOROVI v západním Německu. V padesátých letech se řada kritiků domnívala, že komika tohoto filmu nemůže fungovat ve společnosti, jež dosud žila ve stínu zkušeností a dokonce i pod vlivem přesvědčení z nacistické éry. Naproti tomu ovšem v sedmdesátých letech, kdy už byly pro tvorbu veřejného mínění určující nové generace, jejichž bezprostřední zkušenosti z této éry byly mizivé nebo žádné, prošlo veřejné mínění v západním Německu dramatickou proměnou, takže kritikové nyní v DIKTÁTOROVI spatřovali vhodný a důležitý nástroj pro filmové diváky vyrovnávající se s minulostí své země. Zároveň však film jako takový přestával hrát roli masové zábavy, jíž byl v padesátých letech – početné vrstvy západoněmeckého obyvatelstva už nyní nechodily pravidelně do kina, přičemž čím dál větší podíl na složení filmového publika získávala vzdělaná velkoměstská mládež. Zda lze mimořádný kasovní úspěch tohoto filmu v roce 1973 přičíst v první řadě návštěvnosti z řad těchto vzdělaných mladých velkoměstských diváků, nebo zda se snímku podařilo vytvořit most přes generační propast a snad i vytvořit základnu pro mezigenerační dialog, je otázka, jejíž zodpovězení si vyžádá další výzkum.

Přeložil Ivan Vomáčka

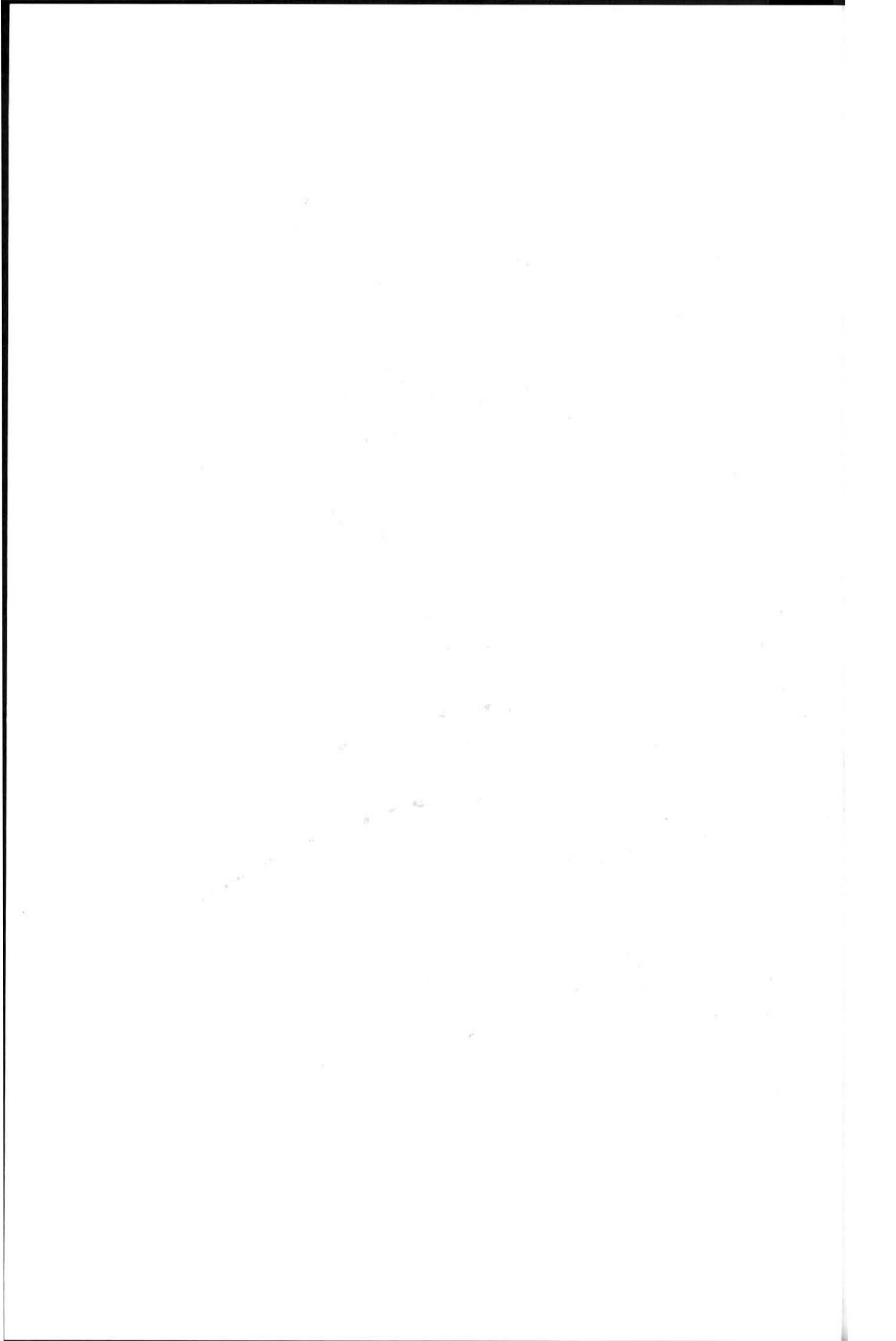
Přeloženo z anglického originálu: Peter Krämer, *The (Un)Timeliness of Satire: The Reception of the The Great Dictator in West Germany, 1952–1973* (2007)

Citované filmy:

Berlin Express (Jacques Tourneur, 1948), *Bitva u La Plata* (The Battle of the River Plate; Michael Powell – Emeric Pressburger, 1957), *Být či nebýt* (To Be or Not to Be; Ernst Lubitsch, 1942), *Dobrý voják Chaplin* (Shoulder Arms; Charles Chaplin, 1918), *Hadí vejce* (The Serpent's Egg; Ingmar Bergman, 1977), *Hitlerova kariéra* (Hitler – Eine Karriere; Joachim Fest, Christian Herrendoerfer, 1977), *Jih proti Severu* (Gone with the Wind; Sam Wood, Victor Fleming, George Cukor, 1939), *Kid* (Charles Chaplin, 1921), *Kniha džunglí* (The Jungle Book; Wolfgang Reitherman, 1968), *Král New Yorku* (A King in New York; Charles Chaplin, 1957), *Lili Marleen* (Rainer Werner Fassbinder, 1981), *Mlčení* (Tystnaden; Ingmar Bergman, 1963), *Moderní doba* (Modern Times; Charles Chaplin, 1936), *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947), *Plechový bubínek* (Die Blechtrommel; Volker Schlöndorff, 1979), *Poslední tango v Paříži* (Ultimo tango a Parigi; Bernardo Bertolucci, 1972), *Poznamenání* (Possessed; Curtis Bernhardt, 1948), *Příteli vzdálený most* (A Bridge Too Far; Richard Attenborough, 1977), *Sněhurka a sedm trpaslíků* (Snow White and the Seven Dwarfs; David Hand, 1937), *Stalag 17* (Billy Wilder, 1953), *Světla ramp* (Limelight; Charles Chaplin, 1952), *Světla velkoměsta* (City Lights; Charles Chaplin, 1931), *The One That Got Away* (Roy Ward Baker, 1957), *Třetí muž* (The Third Man; Carol Reed, 1949), *Zahraniční aféra* (A Foreign Affair; Billy Wilder, 1948), *Zlaté opojení* (The Gold Rush; Charles Chaplin, 1925), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; D. W. Griffith, 1915).

Poznámka o autorovi:

Peter Krämer (*1961) se narodil v Německu, studoval na Kolínské univerzitě a na University of East Anglia, kde od roku 1998 působí na School of Film and Television Studies. Předtím vyučoval také na Keele University (American Studies) a Staffordshire University (Media Studies). Věnuje se výzkumu v oblasti dějin americké kinematografie se zaměřením na změny sociálního, kulturního a průmyslového kontextu, v němž je americká mainstreamová produkce vyráběna a sledována. Je autorem řady textů o rané kinematografii, hvězdách a filmovém herectví, americké grotesce, vztahu mezi filmem a jinými médii, vztahu hollywoodské a evropské (zejména německé) kinematografie, klasickém a současném hollywoodském filmu, produkci společnosti Disney ad. V roce 2005 vydal knihu *The New Hollywood. From Bonnie and Clyde to Star Wars* (2005). V přímé návaznosti na ni připravuje monografii *The Big Picture: Hollywood Cinema from Star Wars to Titanic* (BFI). Jako spolueditor sestavil sborníky *Screen Acting* (1999, společně s Alanem Lovellem) a *The Silent Cinema Reader* (2004, společně s Lee Grievesonem). Pravidelně realizuje přednáškové cykly na FF MU v Brně a spolupracuje s českými filmovými historiky.



Č Í J E T O H E I M A T ?

*Estetika národnosti a politika místa
v jazykových verzích filmu Jana (1935/36)*

Kevin Johnson

V období mezi lety 1930 a 1938 vzniklo ve Střední Evropě přibližně třicet filmů ve dvojjazyčné (české a německé), tzv. jazykové verzi (JV).¹⁾ Zpravidla byly jazykové páry vyrobeny československými firmami, často v koprodukcí se společnostmi německými nebo rakouskými. Německé verze filmů činily přibližně 80 procent, tedy převážnou většinu, produkce JV v Československu, což byla zároveň téměř desetina celkové filmové produkce ČSR. Počet těchto JV svědčí o vysoké úrovni spolupráce a koprodukce mezi německým, rakouským a českým filmovým průmyslem. Fakt, že tento produkční modus přetrval v Československu ještě mnoho let poté, co JV už nebyly jinde běžné, je dalším důkazem o zvláštních česko-německých (resp. rakouských) filmových vztazích. Důvody jsou samozřejmě zakořeněny v dlouhých společných dějinách česky a německy mluvících lidí v Čechách a na Moravě, zejména za doby habsburské říše. Kulturní promísení trvalo až do doby mezi dvěma světovými válkami v novém československém státu, v němž stále žila značná menšina německy mluvících obyvatel. V tomto kontextu je důležité poznamenat, že německé verze nebyly vyráběny pouze pro export do Německa a Rakouska, ale promítaly se také v Československu pro domácí německé publikum. Produkce více různých verzí jednoho námětu dala vzniknout nejen svébytným filmům určeným pro různé jazykové skupiny, ale také umožnila modifikaci původní filmové látky, aby lépe odpovídala různým mentalitě a nárokům cílového publika. Změnami scénářistických detailů, hereckého obsazení, místa děje nebo kulturních reálií se jednotlivé verze snažily přizpůsobit národní nebo lokální povaze cílového (jazykem definovaného) publika.²⁾ Při výrobě JV tedy docházelo vždy k napětí mezi univerzálností původního námětu, která umožňovala snadný „překlad“ do jiného jazyka a jiné

- 1) Pro přehled o českých jazykových verzích viz Ivan K l i m e š, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech. *Iluminace* 16, 2004, č. 2, s. 61–76.
- 2) Podrobnější informace o rozdílech mezi německými a českými verzemi viz Petr S z c z e p a n i k, Konstrukce mezinárodního prostoru v jazykových verzích české výroby. *Iluminace* 16, 2004, č. 2, s. 77–91; Petr M a r e š, Jazyk, herci a publikum: C. a. k. polní maršálek versus Der falsche Feldmarschall. *Iluminace* 16, 2004, č. 2, s. 93–100.

kultury, a regionální výjimečností cílového publika či národnosti, kterým se měla daná verze přizpůsobit.

Jana / Jana, das Mädchen aus dem Böhmerwald

Pokud jde o národnost, dochází v jazykových verzích filmu JANA / JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD ke zvláštní situaci. Česká verze s názvem JANA zobrazuje příběh české venkovanky žijící na Šumavě, německá verze JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD vypráví o německé venkovance z Böhmerwaldu. Filmový pár tedy zasadil dvě *odlišné* jazykově-etnické skupiny do *stejněho* místa geografického. Ještě zajímavější je fakt, že toto geografické místo leží právě v tzv. „Sudetenland“, tedy v politicky sporném regionu, na který si činili nárok Češi i Němci. V důsledku zesílení nacionalistické atmosféry ve třicátých letech vznikla kolem těchto JV debata o tom, jak má být zobrazena národnost a kdo má právo takové národní obrazy líčit. Tato studie je založena na analýze propagačních materiálů a tiskových zdrojů a s jejich pomocí zkoumá, jak byly propagace filmů a jejich recepce ovlivněny politickou situací a národnostním cítěním v Německu a Československu. Jeden tehdejší československý časopis píše, že okolnosti kolem filmu JANA „vyvrcholily v největší skandál, jakého český film v posledních letech zažil.“³⁾ Toto tvrzení je bezpochyby založeno na silné novinářské nadšázce, nicméně spor o filmu a reprezentacích v něm evidentně hrál v dobové kultuře důležitou roli a tato studie se pokusí vylíčit jeho klíčové okolnosti a odhalit, jaké byly zásadní zájmy jeho aktérů.

Ikonografie, motivy a národnost

Na filmu JANA je zajímavé, že česká i německá verze používá tytéž výpravné motivy a obrazy. Tytéž filmové prvky jsou použity ke konstrukci obdobného idylického prostoru české „vlasti“ i sudetského (tj. německého) „Heimatu“. Obě verze mají identické místo děje: Šumavu neboli Böhmerwald, jak se oblast jmenuje v němčině. V německé verzi je toto prostředí označeno přímo v názvu, u české verze je údaj o prostředí ve filmovém programu i v jiných reklamních materiálech.⁴⁾ Kromě toho jsou v obou verzích fabule a její obrazové ztvárnění téměř identické. Děj filmů je melodramatickým příběhem o milostném trojúhelníku mezi mladou venkovankou (Jana) a dvěma bratry, žijícími společně na jednom statku. Jana právě přišla o práci na poli a neví si rady, co s ní bude dál, když se náhodou seznámí s mladším z bratrů, který se jí ujme a vezme ji k sobě na statek. Jana se do něj zamiluje, ale on musí na vojnu do Prahy. Jednou jede Jana do Prahy na neohlášenou návštěvu, a uvidí svého milého s jinou ženou. V zoufalství souhlasí se sňatkem se starším bratrem a poté se jím narodí dítě. Návrat mladšího bratra z vojny vede k žárlivé hádce o Janu mezi oběma bratry, kterou ukončí

3) Tajemství „Jany“. *Filmové listy* 7, 1935, č. 15, s. 1.

4) Jazykový pár byl natáčen nejen na Šumavě a v Praze, ale i v Horšovském Týnu (u Domažlic), v Klenčí (u Roudnice nad Labem), Tlumačově (u Domažlic) a Žatci (u Mostu). Srov. *Český hraný film II. 1930–1945*. NFA, Praha 1998, s. 122. Viz poznámka 44 pro podrobnosti o politickém významu města Žatec v tehdejší době.



*Krajina, kroje, a obyčeje Šumavy – Petr (Zdeněk Štěpánek)
a Jana (Helena Bušová) tancují na své svatbě*

Foto archiv

až čeledín ze statku tím, že mladšího bratra zastřelí. Jana pak najde konečně štěstí ve své nové rodině.

Ve své podstatě je děj filmu v obou verzích naprosto stejný. Dokonce i jména postav jsou shodná, tedy odpovídající jazykové verzi. V obou filmech se titulní postava jmenuje Jana a mladší z bratrů Michael. Starší bratr je v české verzi Petr, v německé Peter.⁵⁾ Pouze postava čeledína Bohumila má v německé verzi jméno Gottfried, což není než ekvivalent českého jména v němčině. Vizuálně obsahují obě verze úplně stejné prvky – kroje, vesnická architektura, obrazy krajiny ani záběry Prahy se v jednotlivých filmech od sebe neliší.

Hlavní rozdíl mezi oběma verzemi je v hereckém obsazení a hudbě. V německé vystupují herci dobře známí na rakouské divadelní scéně. Janu ztvárnila Leny Marenbachová z vídeňského Theater in der Josefstadt a do rolí dvou bratrů byli obsazeni herci z taktéž vídeňského Burgtheatru Ewald Balser a Fred Liewehr. V české verzi hrají oproti tomu v té době méně známí představitelé: Helena Bušová (Jana), Zdeněk Štěpánek (Michael) a Ladislav Boháč (Petr). Pouze role čeledína, který v celém

5) V tomto kontextu je zvláštní, že jméno Michael nebylo v české verzi změněno na běžný český ekvivalent *Michal*. Nabízí se také otázka, nakolik bylo jméno Jana běžné mezi sudetskými Němci.

filmu sotva promluví, byla obsazena stejným hercem, mladým Vídeňanem Wilhelmem Tauchenem. Zatímco v německé verzi zní jako hudební doprovod výběr z německých lidových písní, v české verzi je autorem hudby Karel Hašler, oblíbený český skladatel a písničkář.⁶⁾

Svou ikonografií, která zdůrazňuje obrazy krajiny a venkovských obyčejů, je filmový pár JANA / JANA DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD snadno zařaditelný mezi „heimat-filmy“ nebo „Volksfilme“, tedy žánr tzv. lidového filmu.⁷⁾ Jak je v tomto žánru obvyklé, obsahují obě verze velké množství záběrů krajiny a přírody, které mají převahu nad vývojem děje a postav. Zobrazují idylický vesnický život na prahu modernity. Život na venkově zde symbolizuje přirozený řád světa, kdy lidé existují v harmonii se zemí. Rovnováha tohoto přirozeného stavu je ohrožena nástupem moderních technologií, jako je rádio a motorizované zemědělské stroje (reprezentovány ve filmu traktorem). Město, zde Praha, symbolizuje společnost padlých morálních hodnot. Právě v Praze se z Janiny první lásky, mladšího z obou bratrů Michaela, stane sukničkář. Dvě krátké rapidmontáže představí všechny známé pražské pamětihodnosti jako chrám sv. Víta, Karlův most, Václavské náměstí, Národní divadlo atd. Rychlý sled obrazů slouží ke zdůraznění překotného tempa městského života. Tento dojem je dále podpořen záběry pouličního ruchu, množství chodců, aut, tramvají atd. Když Jana jednou přechází ulici, málem ji porazí tramvaj.

Ale čím „Heimat“, tj. vlast, je zde vlastně znázorněna? To zřejmě závisí na tom, o které jazykové verzi je řeč. Ve filmu JANA mají záběry krajiny a zobrazení lidových obyčejů vzbudit sentimentální pocity u českého diváka, zatímco ve filmu JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD mají tytéž sekvence evokovat „Heimat“ u německy mluvícího diváka. Ale jak mohou tatáž příroda a lidové zvyky patřit k „Heimatu“ dvou různých, jazykem definovaných skupin diváků? Může být jedna kultura výrazem dvou národnostních skupin?

Marketing „vlasti“ a „Heimatu“

Producenti z firmy Meissner-Film měli s oběma jazykovými verzemi velké ambice a v Československu i v Německu investovali do obrovské propagační kampaně. Česká verze filmu JANA byla v reklamách inzerována jako „nový český lidový film“ s „lidovými písněmi“. Premiéra české verze se konala 11. října 1935 v *jedenácti* pražských kinech zároveň, což bylo v té době grandiózní a naprosto bezprecedentní uvedení filmu na trh.⁸⁾ Jen dvě z těchto kin byla oficiálně běžná premiérová kina, ostatní byla normální programová kina.⁹⁾ Podle časopisu *Filmový kurýr* byla Jana jedinečným pokusem

6) V titulcích německé verze byl jako autor hudby také uveden Hašler, existují však důkazy, že skutečným autorem byl Arthur Guttman, vídeňský Žid. Tato záležitost je probírána níže.

7) Nejdůkladnější analýzu žánru „Heimat-Film“ podává Johannes von Moltke, *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley: University of California Press 2005.

8) Kina, ve kterých premiéra proběhla, byla: Radio, Skaut, Aero, Bajkal, Beránek, Kapitol, Letná, Na Kovárně, Perštýn, Pilotů, Rokoko. Srov. 31 premiér v říjnu. *Filmový kurýr* 9, 1935, č. 46 (15. 11.), s. 2.

9) Premiérová kina byla Skaut a Radio.



*Venkovská idyla s hudbou – Jana (Helena Bušová)
při zpívání vlastenecké písně (Heimatlied)*
Foto archiv

„uvést premiéru českého filmu v *lidových kinech*, které obecnstvo vyhledává právě proto, že hrají české filmy.“¹⁰⁾ Z této formulace vyplývá, jak se distribuční společnost snažila film spojit s národním cítěním publika, a dokonce i náznak tvrzení, že jeho zhlédnutí je v podstatě patriotickým činem. V každém případě tato „velká událost v českém filmu“¹¹⁾ vzbudila u publika hodně pozornosti a několik deníků uveřejnilo reportáže z premiéry a o kinech nacpaných diváky k prasknutí.¹²⁾

Stejně jako v Československu, i propagační kampaň filmu pro říšské Německo intenzivně a opakovaně zdůrazňovala jeho lidový charakter s důrazem na krajinu, kroje, lidové písně a zvyky. Reklamní slogany také odkazují na údajné mystické spojení mezi lidmi a zemí, což byla nezbytná součást nacistické ideologie „Blut und Boden“ („krev a půda“). Zde jsou výňatky z jednoho reklamního sešitu zaměřeného na německé filmové půjčovny:

JANA, filmová romance z Böhmerwaldu, se pokusí odhalit pevně v zemi zakotvené svéráznosti a krásy německého života lidového.

10) „Jana“ 11. října v 11 kinech. *Filmový kurýr* 9, 1935, č. 39 (27. 9.), s. 3.

11) Viz Programy kin Velké Prahy. *Filmový kurýr* 9, 1935, č. 41 (11. 10.), s. 6.

12) Viz Jana. *Národní politika* 53, 1935, č. 278 (10. 10. odpolední vydání), s. 3.

Tito horalé mají vlastní morálku a vlastní kodex cti. Böhmerwald mezi svými obyvateli nastolil staletí staré normy. Kdo se jimi neřídí, je ztracený syn. Nebude potrestán za zradu svého lidu a vlasti (*Volk und Heimat*), čeká jej tvrdší osud: Böhmerwald se od něj odvrátí a on se stane člověkem bez vlasti (*Heimatloser*).

Láska k vlasti (*Heimatliebe*) a touha po právu a svobodě se ozývají ze starých lidových písní (*Volkslieder*), lidské konání charakterizuje boj za dobro a vznešenost. Rituály víry i tance a oslavy neochvějně odrážejí staletí staré tradice.¹³⁾

Tyto a podobné reklamní materiály chtěly jasně zdůraznit, že vlast (*Heimat*) zobrazovaná ve filmu je *německá*. Ačkoli byl film vyroben v Československu, propagační kampaň nechtěla nechat nikoho na pochybách, že film je výtvozem skutečně německým, tedy že je pevně zakořeněn v německém duchu a je tudíž pravdivým výrazem tohoto ducha.

V tomto kontextu je záhadou tvrzení některých českých zdrojů, že německá verze filmu JANA se měla původně jmenovat *Slawische Rhapsodie*.¹⁴⁾ Kdyby se tomu tak stalo, film by si potom i přes změnu jazyka zachoval všeobecně „slovanský“ charakter české verze a zůstal by jakýmsi reprezentantem české kultury v Německu. Je možné, že to byl částečně i původní záměr produkční společnosti, ze kterého posléze někdy před německou premiérou sešlo. V roce 1935 by tento tah byl s jistotou vnímán jako snaha přizivit se na popularitě československého filmu ŘEKA, jehož uvedení pod názvem *Junge Liebe* mělo v Německu v létě 1934 obrovský úspěch.¹⁵⁾ Nebo je možné, že zpráva v českém tisku o distribuci německé verze jako „slovanského“ filmu byla jen taktickým manévrem, který měl přesvědčit československou veřejnost o tom, že film bude vývozním artiklem české kultury do zahraničí. Ať už tomu bylo jakkoli, německá verze *nikdy* nebyla uvedena pod jménem *Slawische Rhapsodie*,¹⁶⁾ nýbrž pouze jako JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD,¹⁷⁾ a tento film byl nakonec prezentován jako skrz naskrz „německý“. Navíc film sám působí nejen jako znázornění Deutsch-Böhmisch kultury (tj. kultury německého etnika žijícího v Československu), ale dokonce záměrně vyvolává a podporuje nacionalistické nálady, a to velmi podobným způsobem, jakým film JANA působil na české publikum. Samozřejmě, že nacionalisticko-patrioticky zaměřená propagační strategie je v německé verzi ještě výraznější než v jejím českém protějšku.

13) Reklame Ratschläge a Pressestimmen. Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, složka Jana, das Mädchen aus dem Böhmerwald, čj. 8182. Zde je také možné najít hesla jako „Ein neuer Volkslied-Film“ („nový film s lidovými písněmi“) nebo „Ein echter und schöner Volksfilm“ („pravý a krásný lidový film“).

14) Viz „Jana“ v Německu jako „Slovanská rapsodie.“ *Kinorevue* 2, 1935, č. 3 (13. 9.), s. 45 a „Jana“ připravena. *Filmový kurýr* 3, 1935, č. 35 (30. 8.), s. 9.

15) Berlínská premiéra filmu „Junge Liebe“ se konala 10. 5. 1934. V některých reklamních materiálech je JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD pokládána doslova za následnici JUNGE LIEBE. Viz Reklame Ratschläge. Bundesarchiv-Filmarchiv, složka Jana, das Mädchen aus dem Böhmerwald, čj. 8182.

16) Zprávy o tom, že film měl prý mít původně název *Slawische Rhapsodie*, se objevily v německém tisku až po premiéře. Viz *Fragliches um „Jana“*. *Filmkurier* 18, 1936, č. 61 (12. 3.), s. 3.

17) případně i s podtitulem *Ein Frauenschicksal* (ženský osud). Viz *Illustrierter Film-Kurier* č. 2409, Berlin: Film-Kurier Verlagsgesellschaft m. b. H.

Jako další „důkaz“ německosti filmu JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD byl v některých reklamních materiálech autorem námětu prohlášen „veliký německý básník Šumavy“ Adalbert Stifter (údajně „jednou svou malou novelou dal námět novému filmu JANA“).¹⁸⁾ Stifter byl (a je) nejznámějším německy píšícím spisovatelem z šumavského regionu, takže jeho jméno mělo udělit filmu auru autentičnosti. Básnická slova Stiftera byla v reklamních materiálech spojená s šumavskou krajinou, která se zároveň přirovnávala k lidové písni. „Krajina žije jako píseň v paměti dál. Nikdo, kdo ji slyšel, na ni nemůže zapomenout. Její melodie je básnický svět Adalberta Stiftera.“¹⁹⁾ Neexistuje však zřejmě žádný důkaz o tom, že filmový námět má se Stifterem opravdu něco společného. Ani v reklamách ani v recenzích v Československu nenajdeme o Stifterovi žádnou zmínku. Jeho jméno možná dodalo autentičnost německé verzi, ale představa, že námět pochází od tohoto německy píšícího básníka, by určitě nenapravitelně narušila „českou lidovou atmosféru“, na kterou producenti chtěli českého diváka přilákat. Je proto velmi pravděpodobné, že zmínky o Stifterově autorství v Německu byly čistě marketingovým tahem, který měl zdůraznit německý ráz filmu.

Národní ráz filmu JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD nebyl ale *jen* německý, byl svázán se zvláštním „českým“ – „böhmisch“ – typem německosti²⁰⁾, tedy s německou kulturou v tehdejší Československu. Reklamní materiály představovaly film jako „deutsch-böhmischer“ a Emila Synka jako „deutsch-böhmischer“ režiséra.²¹⁾ Tento regionální aspekt propagační kampaně neplatil jen v Německu, ale i v Československu. Například reklamy v československém německy psaném tisku film JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD jasně prezentovaly jako dílo „ze sudetoněmeckého lidového života se svými Heimatlieder, kroji a obyčeji“²²⁾ a v některých případech také přikládaly seznam „nejznámějších německých lidových písní“ použitých ve filmu, což opět vyvolávalo ve čtenářích myšlenky na Heimat.

Tato propagační strategie zdůrazňující sudetské národnostní aspekty opravdu způsobila, že publikum film očekávalo přímo dychtivě. Články, které informovaly o výrobě filmu, pro něj také přijaly označení „sudetendeutsch“ a důsledně je používaly ve spojení s výrazem „Heimat“. Například v německém filmovém časopise vydávaném ČSR *Prager Film-Kurier* najdeme následující větu: „Film ukazuje v barevných obrazech sudetoněmecké zvyky, tance a kroje s použitím známých *böhmische Heimatlieder*, tedy vlasteneckých písní.“²³⁾ Tato pasáž byla téměř doslovně převzata z největšího sudebého říšsko-německého filmového časopisu *Filmkurier*, který publikoval pod názvem „Sudeto-německý film“ („Ein Sudeten-Deutscher Film“) reportáž o dotočení filmu JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD v AB Ateliérech na Barrandově.²⁴⁾

18) Reklamní sešit, Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, složka Jana, das Mädchen aus dem Böhmerwald, čj. 8182.

19) Tamtéž.

20) Srov. v němčině „böhmisch“ rovná se „český“ geograficky, a „tschechisch“ rovná se „český“ národnostně. Ve 30. letech idea pangermanismu zahrnovala „Böhmen“ jako německé teritorium.

21) Tamtéž.

22) Viz například ankety ve *Filmwoche* 15, 1935: č. 37 (14. 9.), s. 4, a č. 38 (21. 9.), s. 3.

23) Film im Inland, *Prager Film-Kurier* 3, 1935, č. 122–124 (10. 8.), s. 4.

24) Ein sudetendeutscher Film. *Filmkurier* 17, 1935, č. 177 (1. 8.), s. 1.

Slovo „sudetoněmecký“ mělo samozřejmě zvláště v polovině třicátých let silný politický nádech na obou stranách hranice. Původně tento termín označoval hornatou oblast na moravskoslezském pomezí, po první světové válce se však začal víc a víc používat k pojmenování všech oblastí v Československu, kde převažovalo německy mluvící obyvatelstvo, tedy včetně Böhmerwaldu. V rétorice meziválečného německého patriotismu byly termíny „Sudeten“ a „Sudetenland“ klíčovými prvky ke zdůraznění kulturní odlišnosti těchto regionů od zbytku Československa. Podle dogmat tohoto nacionalismu nebyly Sudety nic než německé teritorium obsazené československými okupanty. Brzy poté, co se Hitler v roce 1933 dostal k moci, byl jasný jeho záměr „znovu sjednotit“ německý lid ve velký německý národ. Tento plán v sobě samozřejmě zahrnoval nutnost připojit Sudety, tzn. celé českomoravské pohraničí s majoritní německou populací. Film JANA byl uveden do kin méně než tři roky před podpisem Mnichovské dohody a nacistickou anexí Sudet. V této souvislosti by štvavý podtext skrytý v propagaci filmu prostřednictvím spojení (německé) vlasti se sudetoněmeckým rámcem neměl být podceňován. Bouřlivou národnostně-politickou atmosféru okolo tématu Sudet je jasně cítit mezi řádky některých reklamních textů, například zde: „Der Böhmerwald, dnes pohraniční les tří států, přesto se charakter jeho lidu nezměnil: zůstal německý. Tito šumavští sedláci [...] jsou až do hloubi své duše v Böhmerwaldu zakořenění a chrání svoji půdu a svůj způsob života až do poslední kapky krve.“²⁵⁾

Recepce v Československu a v Německu

Propagací zesílené očekávání filmu jako národní chlouby mělo silný vliv na recepci jednotlivých jazykových verzí na obou stranách hranice. Ať už se oba filmy divákům líbily nebo ne, vždy bylo jejich hodnocení zabarvené patriotickým sentimentem. V recenzi k příležitosti berlínské premiéry filmu JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD pokračoval *Filmkurier* svou chválou jeho sudetských kvalit.²⁶⁾ Recenze poukazovala na idylický charakter místa děje, tedy Böhmerwaldu, „klidné země melancholického půvabu, s kopci a údolími, zamyšlené a hloubavé.“²⁷⁾ Autor článku nejvíc chválí krásné záběry krajiny a také hudbu, která je provází. Píše: „v popředí filmu stojí znatelně jeho hudba, která nechá znít na Šumavě staré německé lidové písně (*Volkslieder*) se sborem a orchestrem.“²⁸⁾ Jinak byl však v podstatě celý zbytek této kritiky *Filmkurieru* většinou negativní. Recenze záporně hodnotila režiséra a zároveň autora scénáře Emila Synka, kterému bylo vyčítáno slabé libreto a neumělecký přístup k filmu. Autor kritiky lituje, že dobrý záměr filmu a vynikající talent herců byly zmařeny únavně pomalým filmovým tempem a nešikovnými dialogy.

25) Reklamní sešit. Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, složka Jana, das Mädchen aus dem Böhmerwald, čj. 8182.

26) Berlínská premiéra se konala 3. 3. 1936 v kině Die Kurbel. Film měl celoněmeckou premiéru již 13. 12. 1935 v Hamburku. Rakouská premiéra ve Vídni byla až 12. 6. 1936. Viz Ulrich K l a u s, *Deutsche Tonfilme – Lexikon der Abendfüllenden deutschsprachigen Spielfilme (1929–1945)*. Berlin: Ulrich J Klaus Verlag 1988. Díl 1936.

27) „Jana“ In der Kurbel. *Filmkurier* 18, 1936, č. 54 (4. 3.), s. 3.

28) Tamtéž.



*Semita ohrožuje árijku? Poklasný (Ferdinand Hart)
se dívá na Janu (Helena Bušová)*
Foto archiv

Kritika v obou státech byla z filmů většinou zklamána. *Filmkurier* se ve svém odsudku shodoval se všeobecným špatným přijetím filmu JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD v berlínském tisku. Kritici často filmu vytýkali „falešné selské prostředí“, které působí i navzdory vážné tematice téměř směšně.²⁹⁾ Podle jednoho deníku „zde leží zlomový bod ve filmové struktuře: na jedné straně silný důraz na ukotvenost v zemi, a pak divadelní žvást“.³⁰⁾ Jiný kritik píše: „Každý pozná, že herci jsou dobří, dokonce pozoruhodně nadaní, jenomže patří do tohoto venkovského milieu stejně jako čistokrevní sedláci do velkoměstského módního salónu.“³¹⁾ Stejně tak negativní kritiky v Československu vyčítaly české verzi podobné „falešné“ efekty. Tvrdily například, že „dialogy jsou slabé, naivní romantismus libreta nebyl zastřen scenáristovou prací, který filmovou techniku často zaměňuje s divadelním efektem“.³²⁾ Nebo, že film „chce

29) Viz „Jana“ in der Kurbel. *B.Z. am Mittag* 1936, č. 55 (4. 3.), s. 3 (1. Beiblatt); a „Jana“ Uraufführung in der Kurbel. *Berliner Morgenpost* 1936, č. 56 (5. 3.), s. 10.

30) „La Jana [sic!]“ / In der Kurbel. *8-Uhr Blatt*, 1936, č. 54 (4. 3.), s. 8.

31) „Jana“ / In der Kurbel. *Berliner Tagblatt* 1936, č. 109 (4. 3. noční vydání), s. 8.

32) Nový český film „Jana.“ *Právo lidu* 44, 1935, č. 235 (9. 10.), s. 6.

být selským dramatem, ale je jen řadou šťastných a méně šťastných obrazů bez vnitřní logické a psychologické spojitosti“.³³⁾ Stejně jako v německém tisku, i zde je podstatou kritiky výtka, že svou nedostatečnou estetickou kvalitou film prezentuje svět, který neodpovídá skutečnému lidovému prostředí. Týdeník *České slovo* uvádí: „Tento děj málo odpovídá našemu pojetí života českých venkovanů. Vyzdvihuje ponurou problematiku sudermannovských lidí, kteří již dnes nežijí, hlavně ne u nás na Šumavě, kam je film kroji lokalisován. [...] Filmu chybí hlavně pravdivý pohled na lidi.“³⁴⁾

Někteří kritici našli však vady i jinde, ne přímo v estetice filmů samotných, ale v jejich národnostně kulturní podstatě. Devět dní po recenzi berlínské premiéry JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD, ve které upozornil na „staré německé lidové písně“, které film nechá znít na Šumavě, uveřejnil *Filmkurier* reportáž převzatou ze sudetských novin *Die Zeit*, ve které se pochybuje o „národnosti“ (německy mluveného) filmu. Podle *Die Zeit* „ani režisér filmu, ani scenárista a skladatel nejsou sudetští Němci, nýbrž Češi“.³⁵⁾ Proto *Die Zeit* varuje, že „český autor libreta, český režisér, český skladatel a český kameraman nemohou být garanty pro „sudetoněmecký“ film“.³⁶⁾ Článek navíc upozorňuje, že ve skutečnosti hudbu k německému filmu nesložil Čech Karel Hašler, nýbrž vídeňský Žid Arthur Guttman. Kvůli tzv. „Arierparagraf“ (árijský zákon) by byl import filmu do třetí říše ihned zakázán, pokud by bylo Guttmannovo jméno uvedeno v titulcích. Producenti pražského Meissner-Filmu zatajili Guttmanna proto, aby mohli dovézt film JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD do Německa. Podobně jednali v případě Roberta Landa, který byl uveden jako spolurežisér u české verze. *Filmkurier* tvrdí, že Land určitě pracoval i na německé verzi, ale že producenti jej také zamlčeli, protože tvorba by byla v říši židovskému emigrantu Landovi zakázána.³⁷⁾

Podle spekulací v některých tiskových zdrojích je zřejmé, že Land byl dokonce hlavním režisérem a autorem scénáře *obou* verzí, zatímco Synek byl pouze jeho asistentem. Ještě před premiérou české verze se objevily v československém tisku reportáže o soudním procesu, který měl rozhodnout v otázce autorství filmového námětu. Synek byl obviněn, že ukradl námět německému emigrantu Landovi a vydával ho za svůj vlastní.³⁸⁾ Nakonec soud těsně před premiérou rozhodl ve prospěch Synka, ale otázky kolem autorství v myslích publika zůstaly a měly za následek rozruch nejen v říšském tisku, ale i v československých novinách. Kvůli Landovi byla česká verze filmu odmítnuta i některými kritiky v ČSR, a to z podobných, nacionalisticky motivovaných důvodů, které zde byly citovány z *Filmkurieru*. Je pozoruhodné, že i když se Landova

33) Jana. *Národní listy* 1935, č. 278 (10. 10.), s. 4.

34) Bouře na Chodsku. *České slovo*, 1935, č. 232 (11. 10.), s. 11.

35) Fragliches um „Jana“. *Filmkurier* 18, 1936, č. 61 (12. 3.), s. 3.

36) Tamtéž.

37) Již rok před dokončením filmu JANA nebyl připuštěn do říše německy mluvený film československé produkce CSARDAS kvůli účasti na režii Žida Jakob Flecka. Česká verze filmu má název ROZPUSTILÁ NOC, který režíroval Čech Vladimír Majer. Také v roce 1935 byla v říši zakázána distribuce československé produkce HOHEIT TANZT WALZER od židovského režiséra Maxe Neufelda.

38) Pro podrobnější informace o soudním procesu viz: Boj o Janu. *Filmová Tisková Korespondence*, 1935, č. 318 (31. 7.), s. 1 a Tajemství „Jany“. *Filmové listy* 7, 1935, č. 15, s. 1–2. Článek *Filmové Tiskové Korespondence* byl pak doslovně citován ve *Filmovém kurýru* 3, 1935, č. 31 (2. 8.), s. 2.

spolupráce na filmu zdá být hlavním důvodem pro několik národnostně motivovaných útoků československého tisku proti filmu JANA, tím, co zde vadilo, nebylo jeho židovství, ale fakt, že byl „Němec“.³⁹⁾ Nejpicantnější útok se objevil v *Lidových novinách*: „Emil Synek snad vyhrál svůj spor o autorství u soudu, ale kdo ho odsuzuje, to je film sám. Žádný český člověk nemůže být autorem tohoto snímku z chodské vesnice, v němž se chodí dokonce v krojích.“⁴⁰⁾ Národnost Landa pak měla vliv na chápání celého „jeho“ díla včetně výkonu českých herců:

Duch tohoto filmu je ryze německý, ačkoli vedle krojů má také slovanskou hudbu Karla Hašlera a Miloše Smatka. Neboť lidé, kteří se v něm pohybují, nejsou čeští lidé, nejsou to čeští sedláci, to jsou lidé odněkud ze severního Německa zjevem i hereckým projevem. Z filmu vane nefalšovaný germánský duch, oděný v české kroje, užívá se tu německého režijního stylu, je tu čistá rasa v podobě plavovlásky a zlý poklasný v podobě semity.⁴¹⁾

Zřejmou poplatnost nacistickým idejím viděly ve filmu nejen *Lidové noviny*, ale i jiná periodika, například *Právo lidu*:

Ačkoli je často používáno národních písní jako výplně, bylo by omylem viděti v tom nějakou slovanskou rhapsodii, jež by speciálně líčila povahu českého člověka a jeho prostředí; naopak, odmyslíme-li si chodské kroje, vidíme typický realistický film německé ráže – dokonce s plavou hrdinkou a semitským zlým duchem v pozadí (Ferd. Hart).⁴²⁾

Vzhledem k senzaci, která vypukla ohledně autorství filmu, se kritici na obou stranách, české i německé, začali zaobírat tématem „národní integrity“ filmu obecně. Následně se na obou stranách objevil názor, že idea filmu byla původně situovaná v druhé kultuře, aby pak byla pouze „přeložená“ do té jejich. Německý tisk připomíná, že film se měl původně jmenovat „Slovanská rapsodie“, a čeští publicisté upozorňují, že natáčení bylo plánováno v Žatci,⁴³⁾ tedy v německé části Československa, známé svým nacionalistickým směřováním.⁴⁴⁾ Pro obě publika byl nejasný původ filmu důvodem, aby na výsledný produkt pohlížela s podezřením a dokonce jej i odmítla. *Lidové noviny* shrnuly svou kritiku takto: „Jisté je, že jestliže ve filmu JANA je něco dobrého,

39) Ve skutečnosti se Land narodil v Kroměříži na Moravě. Původně se jmenoval Robert Liebmann, ale změnil si jméno, když začal kolem roku 1920 pracovat u německého filmu. Do roku 1933 natočil v Německu přes 25 filmů. Zemřel během okupace za neznámých souvislostí.

40) Co je v nových filmech. *Lidové noviny*, 1935, č. 509 (11. 10.), s. 12.

41) Tamtéž.

42) Nový český film „Jana“. *Právo lidu* 44, 1935, č. 235 (9. 10.), s. 6.

43) Srov Fragliches um „Jana“. *Filmkurier* 18, 1936, č. 61 (12. 3.), s. 3 a Tajemství „Jany“. *Filmové listy* 7, 1935, č. 15, s. 1–2.

44) Po bitvě na Bílé hoře (1620) většina protestantů českého původu z Žatce (v němčině Saaz) uprchla a od té doby bylo až do roku 1945 město převážně německé a katolické. Na počátku 20. století se v Žatci začal rychle rozvíjet pangermanismus, hnutí národnostního sebeurčení ziatožňující se s rakouskou Deutsche Arbeiterpartei (DAP, odnož Německé dělnické strany, ze které se později vyvinula NSDAP). V roce 1902 se ve městě konal sjezd Deutschpolitischer Arbeiterverein für Österreich (Německá dělnická jednota v Rakousku).



*Čt jsou to kroje? – Michal (Ladislav Boháč, vlevo)
a Petr (Zdeněk Štěpánek) mezi šumavskými sedláky,
oblečenými do kostela (produkční záběr, tato scéna není ve filmu)*

Foto archiv

nemůžeme to přičíst k dobru filmu českého, a že se tento film vůbec neprávem vydává za film český.⁴⁵⁾

Kritika v časopise *Filmkurier*, která měla odhalit „falešnou“ národní podstatu filmu *JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD*, má dvě roviny. Za první pochybuje, že čeští filmaři jsou schopni autenticky zobrazit život (sudeto)německých sedláků. Za druhé, a to se zdá být vážnějším problémem, autor obviňuje celou propagaci filmu v Německu z „Täuschungsmanöver“ (zastírací manévr), vzhledem k tomu, že producenti zatajili židovské spolupracovníky.⁴⁶⁾ Zatímco první rovina prostě jen poukazuje na neautentičnost filmových obrazů, v druhé věci se kritika dotýká machinací spojených se strachem z postihu za účast židovských spolupracovníků. Většině filmových kritiků vlastně československý původ filmu ani tolik nevadil. Mnoho německých recenzentů uvádělo celkem otevřeně a bez námitek, že film byl vyroben československými filmaři pracujícími pro československou firmu. Autoři se jen okrajově zmínili o zasažení děje příběhu do rurálního Böhmerwaldu, ale dále se již politicky citlivému tématu sudetoněmecké národnostní identity nijak nevěnovali. V obecné rovině reakce

45) Tamtéž.

46) Na druhou stranu obvinil český tisk producenty z bagatelizování Landova tvůrčího podílu na filmu, aby se jim film snáze distribuoval jako československý.

německého tisku naznačují, že bylo nevhodné, že Češi vytvořili film o Böhmerwaldu, ale naprosto nepřijatelné, že na takovém filmu spolupracovali Židé.

Zde je důležité, že tvůrci, o kterých je řeč (Land a Guttman), byli ve skutečnosti německy mluvící Židé, kteří pracovali po dlouhá léta v německém a rakouském filmovém průmyslu, než byli nuceni emigrovat do Československa, aby mohli ve filmovém podnikání působit dál. To znamená, že před rokem 1935 byli protagonisty „německého“ filmu a až poté se stali součástí filmového průmyslu československého. Přesto ani v Československu nebyli vítáni, protože byli vnímáni jako „Němci“. Mimoto se kvůli obrovskému tlaku nacistických árijských zákonů stalo pro československé filmové společnosti ekonomicky neúnosné lidi jako Land a Guttman zaměstnávat.⁴⁷⁾ Jak zde bylo uvedeno, Landova účast na výrobě filmu JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD znamenala porušení nacistických árijských zákonů, které regulovaly německý filmový průmysl. Navíc však tento film svým příkladem jasně dokládá, jak velký význam měly tyto zákony i na poli českého průmyslu, a to již v letech před vznikem protektorátu. Časopis *Filmové zajímavosti* tuto skutečnost komentuje: „Na této sensaci jsou dvě věci zajímavé: jednak to, v jaké *otrocké závislosti jsou naši výrobci* na německém árijském paragrafu, za druhé to, s jakou vervou tento paragraf a všechny čistě německé zájmy hájí v Praze vydávaný časopis *Die Zeit* a jak se staví proti dílům česko-slovenským.“⁴⁸⁾

V případech, kdy tito tak zvaní „emigranti“ skutečně pracovali na výrobě filmů v německém jazyce, byla jejich účast často utajovaná, aby nebylo ohroženo právo film distribuovat do Německé říše.⁴⁹⁾

Závěr

Všechny aspekty tohoto jazykového filmového páru byly politizovány, zejména jeho propagace a recepce. V Československu i Německu byla propagační kampaň orientována národně, dokonce nacionalisticky. Důrazem na pocit spojení s vlastní nebo Heimatem apelovala u české verze na patriotismus český a u německé na patriotismus německý, který byl ještě zesílen zasazením děje do sporných Sudet. Navzdory těmto pokusům vyvolat vlastenecké nálady a tím zvýšit zájem publika byla však většina reakcí na obě dvě verze v podstatě záporná. S výtkami se setkal zejména

47) Mezi další židovské „emigranty“, kteří působili v Československu, patří: Jakob a Luisa Fleck, Hans Jaray, Walter Kolm-Veltée a Max Neufeld. Pro podrobnější analýzu vlivu nacistických rasových pravidel na středoevropský filmový průmysl viz Armin L o a c k e r – Martin P r u c h a (eds.), *Unerwünschtes Kino: Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934–1937*. Wien: Filmarchiv Austria 2000.

48) Sensace kolem filmu „Jana“. *Filmové zajímavosti* 1936, č. 36 (14. 3.), s. 3.

49) Viz A. L o a c k e r – M. P r u c h a (eds.), c. d. Podobný příklad jako u JANY najdeme u filmů PANENKA / ROBOT GIRL NR. 1 (1938), které byly posledními německo-českými JV. Jako režisér německé verze ROBOT GIRL NR. 1 je uveden Čech Josef Medeotti-Boháč a jako režisér jejího českého protějšku PANENKA Robert Land. Můžeme ale předpokládat, že ve skutečnosti to bylo spíš naopak nebo že Land spolupracoval na obou verzích. Kromě tohoto filmu se Medeotti-Boháč neobjevuje jako režisér německých verzí, nýbrž výlučně filmů českých. A naopak Land natočil výlučně filmy v němčině, kromě jeho prací na filmech JANA a PANENKA. Producenti se zřejmě chtěli vyhnout osudu JV CSARDAS / ROZPUSTILÁ NOC – viz pozn. 37.

scénář filmu a režie pro „falešný“ obraz venkovského života a pro únavnou melodramatičnost. Někteří novináři však založili svou kritiku na obvinění z „neautentičnosti“ národní podstaty filmu, v jejímž důsledku dle nich vznikl „vlastenecký film“ (či Heimatfilm) bez kulturní integrity. Autor filmů Robert Land se ocitl uprostřed nacionálně motivované přehánky, ve které byl oběma stranami zavržen. Němcům vadilo jeho židovství a Češi ho vnímali jako Němce (tedy nacistu). Ironicky vyznívá úsudek českého tisku, že film JANA hájí nacistickou ideologii, protože naprosto přehlíží fakt, že Land byl Žid. To jen dále zdůrazňuje absurditu celého povyku okolo obou verzí. Nejostřejší protesty se nakonec netýkaly ani tolik toho, *co* bylo zobrazeno, ale *kdo* je původcem tohoto zobrazení.

* * *

Děkuji Anně Ryndové za pečlivou a obětavou spolupráci na překladu mého textu do češtiny, respektive na úpravách českých psaných částí. Bez ní by tato studie nemohla vzniknout.

Kevin Johnson (1973)

Doktorand na Katedře filmových studií FFUK a na Department of Germanics na University of Washington, Seattle, USA. V současnosti se věnuje německému a českému filmu meziválečného období s ohledem na zobrazení národního prostoru a identity.

(Adresa: kbjohnso@u.washington.edu)

Jana

Meissner (1935)

Režie: Emil Synek, Robert Land. **Námět:** Emil Synek. **Scénář:** Emil Synek. **Kamera:** Jaroslav Blažek. **Architekt:** Vilém Rittersheim. **Výtvarník:** Arnold Reimann. **Střih:** Jan Kohout. **Zvuk:** Bedřich Poledník. **Hudba:** Karel Hašler, Miloš Smatek.

Hrají: Helena Bušová (Jana), Zdeněk Štěpánek (statkář Peter), Ladislav Boháč (Michael, Peterův bratr), Wilhelm Tauchen (čeledín Bohumil), Ferdinand Hart (dozorce na statku), Stanislav Neumann (Michaelův kamarád z vojny), ad.

Jana, das Mädchen aus dem Böhmerwald

Meissner (1935)

Režie: Robert Land. **Námět:** Emil Synek. **Scénář:** Emil Synek. **Kamera:** Jaroslav Blažek. **Hudba:** Karel Hašler, Miloš Smatek, Artur Guttman.

Hrají: Leny Marenbach (Jana), Ewald Balser (statkář Peter), Fred Liewehr (Michael, Peterův bratr), Wilhelm Tauchen (čeledín Gottfried), Fritz Klippel (dozorce na statku), Rudolf Carl (Karl, voják z Michaelovy setniny), ad.

Další citované filmy:

Panenka / Robot Girl Nr. 1 (Robert Land / Josef Medeotti-Boháč, 1938), *Rozpustilá noc / Csardas* (Vladimír Majer, 1934 / Walter Kolm-Veltée, Jakob Fleck, Luise Fleck, 1935), *Taneček panny Márinky / Hoheit tanzt Walzer* (Max Neufeld, 1935).

S U M M A R Y

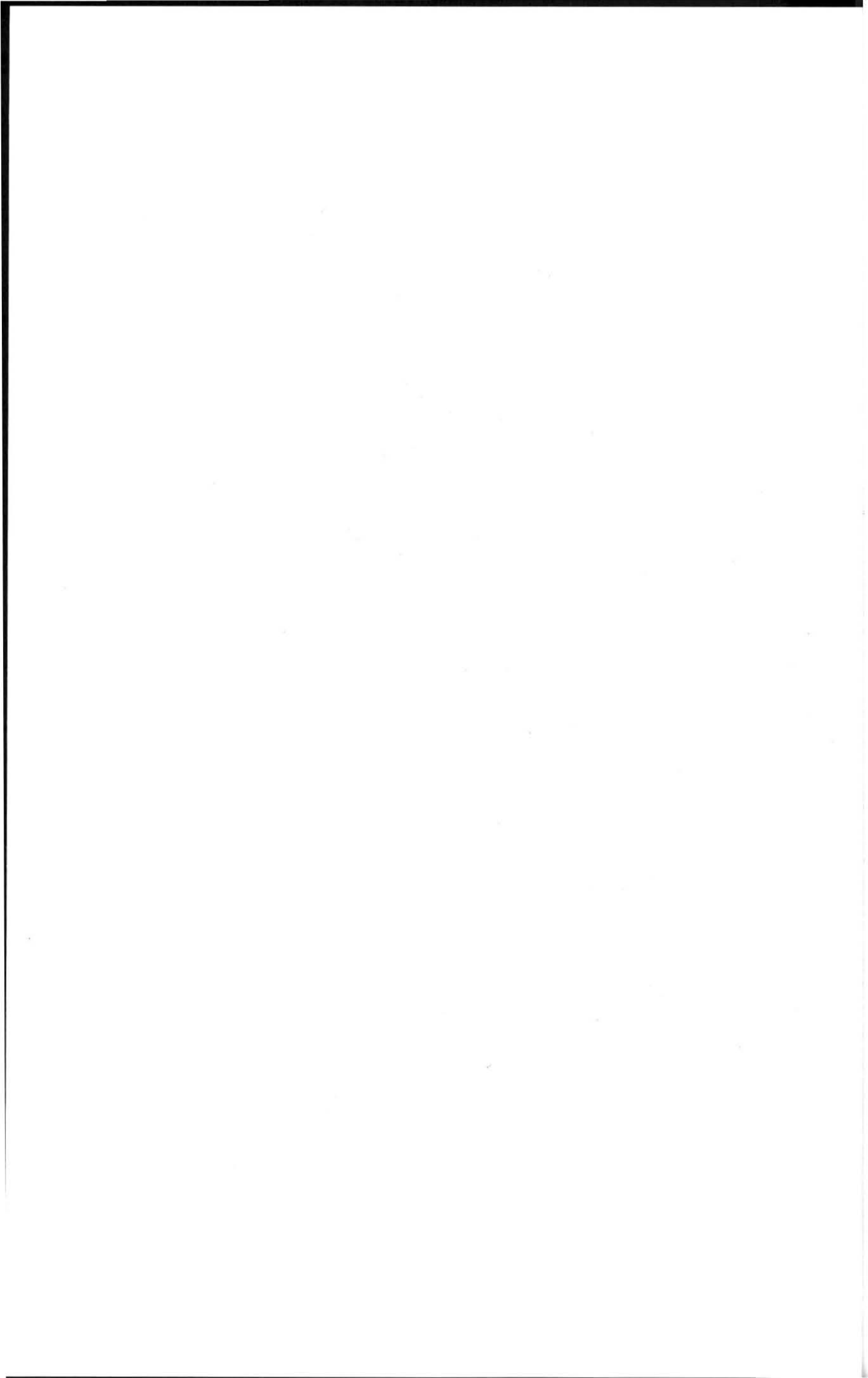
WHOSE HEIMAT IS IT?

*National Aesthetics and the Politics of Place
in the Language Versions of Jana (1935/36)*

Kevin Johnson

The article analyzes the circumstances surrounding the production and reception of the films JANA and JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD, two multiple language versions (MLVs) based on the same original film material, the former being produced in Czech and the latter in German. After their release, the films became entwined in minor, politically motivated scandals in both Czechoslovakia and Germany. Both films are set in the Šumava/Böhmerwald region, which at the time of production in 1935 was populated by a mixture of German-speaking and Czech-speaking populations. Both the films themselves and the marketing around them invoked concepts of *Heimat* or *vlast* as an appeal to the patriotic sentiments of their respective (German and Czech) audiences. This is all the more surprising since the films are nearly identical in story, images, and music, raising the question about what makes them particularly representative of either ethnic group beyond the language itself. In the end, both films were unsuccessful in both Germany and Czechoslovakia, and were in fact aggressively rejected by some critics on both sides of the border on political and nationalist grounds. The prime issue of contention for all parties was the involvement of director Robert Land and composer Arthur Guttman. These filmmakers were rejected in Nazi Germany on account of their Czech and/or Jewish background. Meanwhile, Czech critics were suspicious about the national integrity of a film made under the guidance of the German-speaking Land. The accusations directed at the filmmakers highlight the predicament of many Jewish populations at the time, who were labeled simultaneously as “German” and “not German.” Furthermore, the scandal surrounding the films illustrates the high political stakes of film production in Central Europe during the 1930s. In the case outlined here, judgment of the films was based less on the images of nationhood they espouse than on the nationality of the persons who made those images.

Translated by Kevin Johnson



Články k tématu

NA CESTU KOLEM SVĚTA,
NEBO NA VÝLET DO KRČE?

*Recepce filmových cestopisů
Hanzelky a Zikmunda v 50. letech*

Pavel Skopal

Tento text nabízí dějiny recepce cestopisných dokumentů Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda: AFRIKA I. – Z MAROKA NA KILIMANDŽÁRO (1952), AFRIKA II. – OD ROVNÍKU KE STOLOVÉ HOŘE (1953) a Z ARGENTINY DO MEXIKA (1954) – a to ve víceméně synchronní perspektivě, zaměřené na dobu jejich uvedení do kin. Tyto filmy jsou pro výzkum recepce mimořádně zajímavé z několika důvodů. Prvním a nejdůležitějším z nich je ojedinělá popularita cestovatelské dvojice v Československu od konce 40. let a mimořádně vysoká návštěvnost, které jejich snímky dosáhly – přestože byly sestříhané ze záběrů natáčených vesměs na 16mm kameru a teprve dodatečně ozvučené komentářem a hudebním doprovodem. AFRIKA I. dosáhla od premiéry v červnu 1953 do konce roku návštěvnosti 1 585 000 diváků. Druhou část filmu z cesty Afrikou vidělo jen za období od premiéry v říjnu do konce roku 1953 776 000 diváků. Podle statistik s daty do roku 1970 dosáhly obě části souhrnnou návštěvnost 3 586 000 diváků, Z ARGENTINY DO MEXIKA vidělo podle stejné statistiky 1 479 000 diváků (premiéra v říjnu 1954). Kromě toho zhlédlo dalších 107 000 diváků pásmo tvořené krátkými dokumentárními filmy Hanzelky a Zikmunda, uváděné od listopadu 1953.¹⁾ AFRIKA I. byla v roce uvedení čtvrtým nejnavštěvovanějším filmem v českých kinech (nejvíce diváků – 1 809 000 – vidělo HAŠKOVY POVÍDKY ZE STARÉHO MOCNÁŘSTVÍ).

Dalším důvodem, proč jsou Hanzelka se Zikmundem (H+Z) tak mimořádně zajímavým tématem pro výzkum recepce, je komplexní síť mediálních výstupů, které informovaly čtenáře a posluchače o cestě H+Z a budovaly tak ojedinělou popularitu cestovatelů. Ta byla podporovaná i pro takovýto úspěch nezbytnou přízní poúnorového

1) Uvedená data o návštěvnosti se vztahují pouze k českým zemím. Srov. Jiří H a v e l k a, *Výroční zpráva Čs. státního filmu 1953*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav 1967, s. 68–70; T ý ž, *Čs. filmové hospodářství 1951–55, I. díl*. Praha: Československý filmový ústav 1972, s. 307–314; T ý ž, *Čs. filmové hospodářství 1966–70*. Praha: Československý filmový ústav 1976, s. 284–297.

komunistického režimu a mohl jí v té době konkurovat zřejmě jediný Čech: Emil Zátopek. Jejich mimořádná pozice režimem oblíbených a současně příznivci zbožňovaných osobností byla v první polovině 50. let tak zjevná, že na ni odkazovaly i dobové recenze: „Proč tedy právě dva mladí chlapci, bez větších literárních a cestovatelských zkušeností dosáhli hned napoprvé takové popularity, která se rovná popularitě Emila Zátopka, a to už je co říci, je otázkou důležitou a ne bez zajímavosti.“²⁾ Během cesty a ještě nějakou dobu po návratu vycházely reportáže ve *Světě práce* a *Světě motorů* a kromě řady dalších článků pro noviny a časopisy byly velmi populární patnáctiminutové rozhlasové reportáže. Navíc byl ještě před uvedením filmů do kina vydán třídílný cestopis *Afrika snů a skutečnosti* v nákladu 50 000 výtisků³⁾ a vzápětí následovala další vydání.

Na unikátnosti přidává tomuto tématu také to, že umožňuje využít pro výzkum mimořádně zajímavé prameny, které zůstaly zachovány především díky pečlivému shromažďování a archivování různorodých materiálů Miroslavem Zikmundem. Oba cestovatelé předali v roce 1995 svoje soukromé archivy Muzeu jihovýchodní Moravy ve Zlíně (vznikl zde Archiv H+Z). Díky tomu je možné sledovat historii uvádění a recepce filmů Hanzelky a Zikmunda nejen prostřednictvím dobového tisku, ale také prostřednictvím dopisů, které posílali Hanzelkovi a Zikmundovi jejich obdivovatelé i odpůrci. Je jistě nutné s nimi coby doklady recepce cestopisů H+Z zacházet obezřetně zejména v případě kolektivních dopisů (například dopisy pionýrského oddílu nebo celé školní třídy), které jsou spíše reprodukcí preferovaných významů, šířených ideologickým aparátem. Otázka také je, nakolik pisatelé tušili, že odesílané dopisy se mohou stát předmětem zájmu státních orgánů – například těsně po měnové reformě, tedy právě v době premiéry *AFRIKY I.*, používalo ministerstvo vnitra dopisy pro sledování reakcí občanů.⁴⁾ To může jistě omezit škálu významů a modů recepce prisuzovaných cestopisům H+Z a víceméně vyloučit dosažitelnost různých typů opozičního čtení – zvlášť, když se jedná o dopisy *příznivců* H+Z. Obsah dopisů to ostatně potvrzuje – kromě několika anonymních dopisů, které útočí na H+Z jako přísluhovače zločinného komunistického režimu, lze jen výjimečně nalézt příklady kritického čtení jejich filmů nebo knih.⁵⁾ Ovšem v našem případě je tento pramen důležitý zejména proto, že naším primárním cílem není odhalit celou škálu možných čtení, ale hledat zdroje a příčiny mimořádné popularity filmů Hanzelky a Zikmunda.

Jak uvádí Eric Smoodin v jednom z mála textů využívajících dopisy filmových diváků pro historický výzkum recepce, není pochopitelně možné na základě takového materiálu produkovat „etnografii“ dobového publika způsobem, jakým to dělal například

2) Miroslav Č e s a l, *Afrika II. Od rovníku ke Stolové hoře*. *Kino* 8, č. 23, 1953, s. 366; srov. také T ý ž, *Tři filmy ing. J. Hanzelky a ing. M. Zikmunda*. *Film a doba* 3, 1954, č. 5.

3) Jiří H a n z e l k a – Miroslav Z i k m u n d, *Afrika snů a skutečnosti*. Praha: Družstevní práce 1952.

4) Srov. Karel K a p l a n, *Kronika komunistického Československa. Doba tátní 1953–1956*. Brno: Barrister & Principal 2005, s. 93–96.

5) Například čtenářka M. H. v dopise bez zpáteční adresy z 24. března 1958 vyčítá Hanzelkovi a Zikmundovi, že ve svých knihách z Jižní Ameriky „zesměšňují katolické náboženství a nezmiňují se ani slovem o misiích“. Archiv H+Z Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně (dále jen AHZ), sign. Pořadač 26.

David Morley ve slavném výzkumu publika televizního pořadu NATIONWIDE.⁶⁾ V případě dopisů Hanzelkovi a Zikmundovi situaci komplikuje fakt, že – narozdíl od dopisů Franku Caprovi, které využíval Smoodin – nebyly téměř nikdy filmy výhradním (a obvykle ani hlavním) tématem dopisů. Je nutné také mít na paměti, že skrze postavy obou cestovatelů se v recepci jejich filmů křížila velká řada diskursů: o cestování, kolonialismu, práci, emigraci (odjeli před únorem a spekulovalo se, zda se vrátí zpět do Československa) aj. Tyto diskursy rozvíjené kolem H+Z se navíc aktualizovaly skrze různá média – rozhlas, tisk, film či televizi – a také v různém institučním prostředí – v kině, škole a veřejných kulturně vzdělávacích zařízeních (promítání pro školy, výuka, veřejné přednášky), zaměstnání (instrukční filmy, přednášky), či domácnosti (televize). Nebylo pochopitelně možné podrobněji analyzovat všechna diskursivní pole, která vstupovala do sféry recepce cestopisů H+Z, ale snažili jsme se sledovat alespoň ty nejdůležitější, a také vzít v úvahu roli praktik, které mohly recepci ovlivňovat – především kinematografických praktik produkce, distribuce a uvádění. Cílem je zjistit, řečeno slovy Barbary Klingerové,

jaké historické vyhlídky se v daném okamžiku pro sledování nabízely, a to tak, že [totální historie] osvětlí významy, které byly v rámci tohoto okamžiku k dispozici. Aniž by zachycovalo diváka vtěleného, postihuje takto totalizované hledisko způsob, jakým společenské síly vybízí diváky k zaujímání různých pozic, čímž nám poskytuje škálu možných vlivů na diváctví.⁷⁾

Díky dopisům fanoušků (i dalším materiálům, které zmíním dále) ovšem máme možnost nejen sledovat, jaké pozice byly pro diváky k dispozici, ale také je konfrontovat s konkrétními diváckými reakcemi. Tyto dopisy, ať už je budeme charakterizovat jako „etno-sémiologická data“ nebo jako „terciární texty“,⁸⁾ jsou ojedinělým materiálem, který může pomoci při ohledávání základních obrysů divácké zkušenosti, očekávání a tužeb návštěvníků kina v 50. letech.

Kromě těchto dopisů jsou v Archivu H+Z uložena také hlášení, podávaná vedoucími kin Správě kinofikace⁹⁾ o reakcích diváků při uvádění filmu AFRIKA II.¹⁰⁾ I k těmto zprávám je jistě nutné přistupovat s rezervou – některé z nich jsou patrně vyplňovány ve snaze podat takovou informaci, jakou si podle představ vedoucího kina přáli nadřízení slyšet. Například z kina v Opavě-Kateřinkách přišlo hlášení, že „při diskusi mnohý návštěvník poukázal, jak západní kapitalisté vykořisťují neuvědomělé národy přesto, že hlásají svobodu a blahobyt, takže i po politické stránce [film] splnil svoje

6) Eric S m o o d i n, „This Business of America:“ Fan Mail, Film Reception, and Meet John Doe. *Screen* 37, 1996, č. 2, s. 111–128.

7) Barbara K l i n g e r o v á, Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích. 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 a synové, 2004, s. 94. Klingerová nabízí model „totální historie“ jako komplexního výzkumu recepce, který bude zohledňovat co nejširší škálu kontextů, a to pokud možno v synchronní i diachronní perspektivě.

8) Srov. Tamar L i e b e s o v á – Elihu K a t z, *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas*. Cambridge: Polity Press 1993; John F i s k e, *Television Culture*. London: Routledge 1991.

9) Měla na starosti zřizování a provoz kin (do roku 1952 pod názvem Správa kin).

10) AHZ, sign. 972-4.

poslání.“ Některá z hlášení ovšem podávají věrohodné a neúčelové informace, které umožňují vytvořit si přesnější a plastičtější představu o tom, jak mohla v první polovině 50. let probíhat filmová projekce či jaké podniky a události byly vnímány jako konkurence kina. Je například zjevné, že vcelku běžnou součástí divácké zkušenosti bylo přerušování projekce, nejistota, kdy projekce skončí, kdy a zda vůbec bude dokončena. Důvodem byly výpadky elektrické energie a úsporná opatření, zejména v podobě tzv. „vypínacích týdnů“ – devět ze 136 zpráv výslovně uvádí, že docházelo k vypínání proudu, které ovlivnilo návštěvnost, popř. nebylo ani možné „stanovit začátek představení na určitou hodinu“. Především se ale tyto zprávy – byť v různé míře – snažily odpovědět na předepsanou otázku: „Jak se film návštěvníkům líbil“. Řada z nich je formulována způsobem, který naznačuje, že vedoucí kina o filmu s návštěvníky opravdu sám hovořil – ale i pokud vycházel pouze z vlastního pozorování diváků nebo své divácké zkušenosti, stále může zpráva sloužit jako doklad toho, jaké důvody popularity byly považovány za věrohodné, resp. možné.

Rozsáhlý materiál zlínského archivu, doplněný dalšími zdroji (především dobovým tiskem, fondem Ministerstva informací a osvěty v Národním archivu a osobním rozhovorem s Miroslavem Zikmundem), umožňuje komplexnější kontextualizaci recepce a částečnou rekonstrukci recepční situace, ve které se diváci cestopisných filmů H+Z ocitali. Po základním přehledu vývoje a zaměření celého projektu cesty kolem světa se soustředíme především na jeho mediální výstupy a na historii natáčení, distribuce a uvádění tří celovečerních cestopisných filmů z první cesty H+Z kolem světa. Tyto snímky zasadíme do širšího kontextu distribuční praxe Československého státního filmu v první polovině 50. let. Poté se soustředíme na prezentaci snímků v dobovém tisku a ukážeme, jaké rejstříky preferovaného čtení byly publiku nabízeny – zaměřovaly se především na zdůraznění edukační hodnoty a kritiky kolonialismu západních velmocí, s omezeným a podmíněným přiznáním zábavní hodnoty. To umožní konfrontaci se stopami recepce dobovými diváky – pokusíme se z nich rekonstruovat fungování některých běžnějších a stabilnějších modů recepce, především prožitku napětí spojeného s narativizací, cestopisu jako prostředku „virtuálního cestování“ a vizuálního potěšení z předváděných „atrakcí“.

I. Projekt cesty kolem světa

Když v roce 1946 žádali Hanzelka a Zikmund o finanční podporu na ministerstvu informací (od kterého získali příspěvek 200 000, – Kčs), představoval Hanzelka jako hlavní účel cesty „nejen propagaci vozu, nýbrž i státu“ a natáčení zeměpisného filmu pro ministerstvo školství. Hanzelka hovořil také o „hospodářském významu cesty, i když krytém účelem sportovním“. Ministerstvo školství tehdy přislíbilo uhradit až třetinu nákladů, a to do maximální výše 680 tisíc Kčs.¹¹⁾ V lednu 1947 Hanzelka a Zikmund v návrhu pro ministerstvo informací formulovali své cíle jako propagaci znárodněného průmyslu (především automobilového), „propagaci československé myšlenky“

11) „Cesta automobilem kolem světa“, zápis o poradě konané 22. listopadu 1946, Národní archiv (dále NA), fond Ministerstvo informací, i.č. 556, k. 168.

(pomocí přednášek a debatních večerů v univerzitních klubech, přednášek v rozhlasu apod.), natáčení 16mm filmů „s ohledem na potřeby školské, osvětové a propagační“, psaní reportáží pro tisk a rozhlas. V představených plánech převládala důraz na hospodářské cíle – „hospodářské zpravodajství, styky s cizími firmami, informace o dopravních poměrech, celním režimu [...]“ Bezprostředně po zahájení cesty byl v novinovém zpravodajství ještě občas zmiňován její sportovní charakter,¹²⁾ což bylo i zájmem Tatry, která poskytla na cestu automobil: H+Z měli propagovat jeho jízdní vlastnosti a také zajišťovat obchodní příležitosti. Po únorovém převratu byl ovšem tento prvek v tisku zcela potlačen a účel cesty „nového typu“ byl naopak vymezen vůči tradici prvorepublikových automobilových výprav do Afriky coby „sportovním jízdám“ a „siláckým kouskům“:

Šlo většinou o rychlé hltání kilometrů, které sloužilo továrníkům a továrnám automobilů k reklamě. Někteří cestovatelé napsali o svých cestách senzačně zabarvené knihy, plné smyšlených nebo zveličených dobrodružství. [...] neměli dostatečného jazykového vzdělání, tím méně pak politického nebo hospodářského. Jak jinak vypadala cesta mladých inženýrů Hanzelky a Zikmunda a jak jinak vypadá to, co z cesty vytěžili!¹³⁾

O vztahu předúnorových státních úřadů k cestě H+Z se po komunistickém převratu příliš nereferovalo (s výjimkou občasných zmínek samotných cestovatelů),¹⁴⁾ důležité bylo ovšem rozvíjení mytizujícího vyprávění o dvou studentech Vysoké školy obchodní, kteří se dali dohromady hned na začátku studia a po osm let cílevědomě plánovali a připravovali se na cestu kolem světa.¹⁵⁾ V tomto příběhu se uplatňoval topos „práce a zasloužené odměny“¹⁶⁾ (prací se přitom rozuměla práce pro stát a novou – socialistickou – společnost), který ve spojení s cestami Hanzelky a Zikmunda v oficiálním diskursu dominoval a který umožňoval přijatelným způsobem vysvětlit enormní popularitu H+Z i tehdy, když byly skutečné nebo alespoň mnohem pravděpodobnější důvody zmíněny:

[...] v čem tkví taková popularita obou mladých inženýrů Hanzelky a Zikmunda? V tom, že měli jako jedni z prvních to štěstí, že viděli svět změněný válkou? Že o něm mohou vyprávět lidem, kteří přežili protektorát jako v kleci a jsou dychtiví na každou zmínku o světě kolem? [...] Že tak realizovali sny mladých lidí po dobrodružství? Ano, to všechno, ale ještě mnohem víc. Že při své snaze

12) Srov. například anon., Dobrý výkon čs. automobilistů v poušti. *Pravda*, 22. 11. 1947, s. 1; nebo anon., Kolem světa na osmiválci Tatra – zpráva ve sportovní rubrice *Svobodného směru*. *Svobodný směr* 3, 23. 4. 1947, s. 6. I zde je ale cesta představena jako „rázu kulturně propagačního“.

13) Adolf Tůma, Afrika Hanzelky a Zikmunda. *Svět motorů* 7, 1953, č. 1, s. 30.

14) J. H a n z e l k a – M. Z i k m u n d, S kamerou na cestě kolem světa. *Československý kinoamatér. Oficiální měsíčník Svazu klubů kinoamatérů v ČSR* 12, 1948, č. 7, s. 105–107.

15) Srov. například J. S t r n a d, Hovoříme s cestovateli inž. J. Hanzelkou a inž. M. Zikmundem. *Svět v obrazech* 9, 1953, č. 29, s. 20–21; podle tohoto článku se Hanzelka a Zikmund na Vysoké škole obchodní „sešli na schodišti a hned první rozhovor jim ukázal, že mají oba stejné plány“, přičemž „touha cestovat a vůle cesty uskutečnit v nich klíčila a dostávaly tvar vlastně od dětství“.

16) Topos používám v tomto textu způsobem, který navazuje na topiku Ernsta Roberta Curtia a který pojímá topos jako klišé či myšlenkové a výrazové schéma. Ernst Robert C u r t i u s, *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda 1998.



Reklama na film *AFRIKA I. – Z MAROKA NA KILIMANDŽÁRO*,
kino Sevastopol, Praha
(Archiv H+Z Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně)

být očima a ušima domova byli tak úzkostlivě poctiví, že svou práci brali opravdově a celou bytostí, že je při všem konání pobízela láska k vlasti.¹⁷⁾

Důraz na mimořádnou pracovitost cestovatelů při přípravě i realizaci cesty také umožňoval, aby v tomto příběhu zaslouženého úspěchu byl bez viditelného švu zahlazován fakt, že na cestu vyrazili ještě před únorovým pučem. Tomu napomáhaly také časté odkazy k úspěchu „znárodněného průmyslu“¹⁸⁾ – neuvádělo se pochopitelně, že Tatra T-87 byla ve skutečnosti produktem automobilového průmyslu prvorepublikového.¹⁹⁾

17) Tamtéž. Obdobně stavěl náročnou práci proti svůdné dobrodružnosti i článek v *Květech*: „Kdo slyšel jejich znělku v rozhlase nebo kdo se začel do jejich reportáží v časopisech, ten si jistě v koutku srdce přál prožít něco podobného, něco stejně dobrodružného. Pro tuhle dobrodružnou část většina obdivovatelů inženýrů Hanzelky a Zikmunda často zapomíná na pracovní část jejich cesty. Bylo třeba hodně houževnaté práce [...] a hodně práce a hodně odříkání zažili i na své cestě.“ Zdeněk Š i r o k ý, S Tatrou dvěma světadíly. *Květy* 3, 1953, č. 29, s. 8.

18) Jako „propagace našeho znárodněného průmyslu“ byla například cesta H+Z prezentována ve filmovém týdeníku (srov. týdeník *Filmové noviny* 1950, č. 49).

19) Vyráběla se od roku 1937 a navazovala na model T-77 z roku 1934. Viz Jiří Hulák, Aerodynamické vozy Tatra a meziválečná avantgarda. In: Jana Pauly – Petr Kožíšek (eds.), *100 výročí zahájení*

II. Síť mediálních výstupů jako základ popularity

Jestliže jednou z příčin popularity H+Z byla jistě dobrodružnost a exotičnost jejich cestovatelského podniku v poválečném a poté „poúnorovém“ období, její podmínkou bylo jednak nejprve tolerování a poté přímá podpora ze strany komunistického režimu, jednak ohromující produktivita cestovatelů: ti zásobovali tisk (zejména *Svět práce* a *Svět motorů*) a rozhlas množstvím reportáží během cesty i po ní (celkem napsali z první cesty 293 novinových a 702 rozhlasových reportáží), po návratu začali pracovat na cestopisných knihách a z dovezeného filmového materiálu vzniklo v gottwaldovském Studiu populárně-vědeckého a naučného filmu (SPVNF) 10 krátkometrážních a 3 celovečerní filmy.

Československý rozhlas vysílal reportáže z cesty v letech 1947–1952 – pokračoval v nich tedy i poměrně dlouho po návratu Hanzelky a Zikmunda do Československa 1. listopadu 1950. Vysílání začalo 11. června 1947, skončilo 26. srpna 1952 a podle průzkumu sledovanosti z roku 1948 byly tyto reportáže na 7. místě v pořadí nejposlouchanějších pořadů.²⁰⁾ Vysílaly se v sobotu a reprízovaly ve čtvrtek, text četli Karel Pech a Jaromír Spal (některé namísto nich Antonín Brousek a Jiří Pick).²¹⁾ Že se kolem cesty H+Z vytvořila komplexní a vzájemně propojená síť mediálních produktů, která znemožňuje hladké vytržení recepce *filmových* cestopisů, dokládá například to, že s ohledem na popularitu rozhlasových reportáží použilo SPVNF k namluvení komentáře všech snímků Karla Pecha a Jaromíra Spala, přestože byly již k dispozici „originální“ hlasy Hanzelky a Zikmunda. Mediální identita populárních cestovatelů tak byla produktem mediální konstrukce, která spojila obraz jejich těl, známý z fotografií a filmů, s hlasy z reportáží.

Mimořádná byla co do počtu titulů, vydání i celkového nákladu také jejich knižní produkce. Jen v průběhu 50. let vydali sedm cestopisných knih, přičemž třídílná *Afrika snů a skutečnosti* vyšla mezi roky 1952 a 1957 v pěti českých²²⁾ a dvou slovenských vydáních. H+Z nebyli po válce jedinými cestovateli, jejichž cestopisné reportáže mohli čtenáři číst: například ve *Světě práce* vycházely také texty Ladislava Mikeše Pařízka a Jana Reiniše (Afrika), ve *Světě motorů* reportáž Vlastimila Kubů a Přemysla Tůmy (cesta k polárnímu kruhu). Objevilo se i několik knižních cestopisů a reportáží – v roce 1948 to byli *Lovci kilometrů* Františka Alexandra Elstnera,²³⁾ o dva roky později *Afrika pod maskami* L. M. Pařízka, poté *Mexiko je v Americe* od Norberta Frýda

automobilové výroby v Tatře Kopřivnice. Rozpravy Národního technického muzeum v Praze 152, Praha 1997, s. 69.

20) Vyjádření vedoucí archivních fondů Českého rozhlasu Evy J e š u t o v é, in: Rozhlasové reportáže mívaly mimořádný ohlas. *Zlínský deník*, 21. 4. 2007, s. 4. Vysokou poslechovost i popularitu reportáží dokládají také statistiky Čs. rozhlasu a ohlasy posluchačů, uložené v AHZ, sign. 4031-2.

21) Václava Ž a h o u r k o v á, *Publicistická činnost inženýrů Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda*. Diplomová práce. Praha: Fakulta sociálních věd a publicistiky Karlovy univerzity 1968, s. 21–24. Uloženo v AHZ.

22) A to ve vysokém nákladu 50 000 výtisků (s výjimkou čtvrtého vydání, kde to bylo 40 800 ks).

23) F. A. E l s t n e r, *Lovci kilometrů: africké dobrodružství tří Evropanů, které prožili v kapesním automobilu mezi Prahou, rovínkem a Prahou*. Česká grafická unie: Praha 1948.

(1952) a *Africké cesty* Jaroslava Raimunda Vávry (1955).²⁴⁾ Ovšem cestopisy H+Z byly výjimečné jak mírou popularity, tak i podporou, které se jim dostávalo v rámci oficiální kulturní politiky. O tom svědčí nejen mimořádně vysoké náklady, ale také to, že se staly přímo modelovým příkladem „nové“ literatury, pro kterou měl být po únoru vytvářen prostor v boji proti „braku“ (tento proces zevrubně analyzuje Pavel Janáček a z hlediska intencí dobové kulturní politiky jej charakterizuje jako výměnu „nepravé“ literatury za „pravou“). V zimě 1957–58 tak mohli žáci pražských škol získat „význačnou (dobrodružnou) cestopisnou knihu“, pokud odevzdali do sběru 30 sešitů Rodokapsu – prototypem „hodnotné literatury pro děti a mládež“ byly právě cestopisy Hanzelky a Zikmunda.²⁵⁾

Byly vyrobeny i diapozitivy z cesty,²⁶⁾ Hanzelka se Zikmundem uskutečnili řadu přednášek a besed (navíc spojených v některých případech s projekcí filmů)²⁷⁾ a v Náprstkově muzeu byla připravena velmi úspěšná výstava, která poté putovala po republice.²⁸⁾ Ovšem produkce Hanzelky a Zikmunda byla ojedinělá nejen kvantitou, ale také modelem pravidelného novinového a rozhlasového zpravodajství, které vytvářelo dojem, že čtenář/posluchač může průběžně sledovat a sdílet jejich osudy. Tato snaha o budování dojmu synchronnosti se mohla odrážet i v samotných textech, jak ukazuje úvod k rozhlasové reportáži z března 1950:

vysvětlíte prosím posluchačům zdržení – píší nám inženýři Hanzelka a Zikmund v průvodním dopise, přiloženém u nové zásilky reportáží, kterou jsme

- 24) Pro přehled cestopisných a reportážních knih vydaných v 50. letech srov. Pavel Janáček (ed.), *Dějiny české literatury, část II: 1948–1958*. Praha: Academia 2007, s. 296–297. Pro širší kontext filmové produkce z cestopisných výprav do Afriky a Jižní Ameriky – včetně těch, které se konaly ve stejné době jako výprava H+Z – srov. Amy J. Stapples, *Safari Adventure: Forgotten Cinematic Journeys in Africa*. *Film History* 18, 2006, č. 4, s. 392–411; A. J. Stapples, *Popular Ethnography and Public Consumption: Sites of Contestation in Museum-Sponsored Expeditionary Film*. *Moving Image* 5, 2005, č. 2, s. 50–78; A. J. Stapples, *The Last of the Great (Foot-Slogging) Explorers: Lewis Colton and the Ethnographic Imaginary in Popular Travel Film*. *Visual Anthropology* 15, 2002, č. 1, s. 35–64.
- 25) Pavel Janáček, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: Host 2004, s. 42, 375–376. O využití knih H+Z pro tento účel se ovšem uvažovalo už dlouho předtím, původně k tomu mělo sloužit sešitové vydání *Afriky snů a skutečnosti* (které se nerealizovalo). V odpovědi na jeden z obdržených dopisů píše H+Z: „O sešitovém vydání se hovoří už dva nebo tři roky. Jde skutečně o vytlačení rodokapsů a podobného braku. Souhlasíme s čímkoli, co této věci třeba jen trochu poslouží.“ Dopis Hanzelky a Zikmunda M. F., 29. března 1954. AHZ, sign. Pořadač 26.
- 26) Ministerstvo informací a osvěty přijalo návrh témat Hanzelky a Zikmunda a objednalo si v prosinci 1952 diafilmy na témata „Život obyvatel severní Afriky v době římského panství a dnes“, „Káva“ a „Výstup na Kilimandžaro“. Měly být rozesílány např. na národní výbory, vojenské útvary a školy a sloužit k pořádání „večerů diafilmů“ doprovázených tematickou hudbou z gramodesek, četbou z knihy *Afrika snů a skutečnosti* a „diskusí o boji kolon. národů“. Srov. NA, fond Ministerstvo informací, i.č. 134, k. 471.
- 27) Srov. například pozvánku Dobrovolného svazu lidového motorismu v Litvínově-Loučkách na besedu „s našimi známými cestovateli a propagátory čsl. lidového motorismu“ 29. června 1952, během které „bude promítán film.“ AHZ, sign. 1837.
- 28) Navštívilo ji údajně přes 350 tisíc diváků – srov. J. Strnad, *Hovoříme s cestovateli inž. J. Hanzelkou a inž. M. Zikmundem, c.d.*, s. 20–21, a předmluvu Jiřího Pilaře ke 4. vydání *Afriky snů a skutečnosti*, s. 8. Orbis: Praha 1955.



*Před výlohou Slovanského domu v Praze v roce 1952,
zahájení prodeje knihy Afrika snů a skutečnosti
(Archiv Miroslava Zikmunda)*

dostali včerejší poštou. Zdrželi jsme se u lovců lebek [...] a letadlo, které nás odtud mělo odvézt, se pro trvalé tropické deště k nám nemohlo dostat.²⁹⁾

Při druhé cestě Hanzelky a Zikmunda, která směřovala do Asie (22. dubna 1959 – 11. listopadu 1964), se tento koncept snažil ještě důsledněji realizovat režisér Jaroslav Novotný pomocí televize.³⁰⁾

Ovšem tato velmi komplexní a také z hlediska dosažené sledovanosti mimořádně úspěšná síť mediálních produktů nebyla výsledkem předem připraveného a mocensky prosazovaného ideologického konceptu. Archivní materiály, především osobní a úřední korespondence Hanzelky a Zikmunda, ukazují, že se jednotlivé instituce a média chovaly spíše zdrženlivě, někdy s nezájmem či nedůvěrou. Jak ještě ukážeme, nikdo – jednotlivá zainteresovaná ministerstva, Čs. státní film ani sami cestovatelé – dlouho netušil, jaký bude osud natočeného filmového materiálu a jaký obrovský divácký potenciál má. Ale ani rozhlas a tisk se dlouho nechoval k obdrženému materiálu

29) AHZ, část J. Hanzelky, rozhlasové reportáže.

30) Novotný předpokládal, že televizní filmy z cest mohou převzít roli, kterou při první cestě hrály rozhlasové reportáže. Psal Hanzelkovi a Zikmundovi o „televizních dopisech“, pomocí kterých mohou „zkrátit co nejvíc časovou mezeru mezi vznikem a uvedením“. Hanzelka a Zikmund by tak dali vzniknout „specificky televiznímu seriálu, jaký dosud nebyl vytvořen“. Dopis z 8. května 1962. AHZ, část J. Hanzelky, Korespondence Jaroslav Novotný, 1948–1959.

s přílišnou péčí, jak prozrazuje například dopis Hanzelky a Zikmunda Sergeji Machoninovi, tehdejšímu tajemníkovi odboru pro kulturní styky se zahraničím na Ministerstvu informací a osvěty. Stěžují si v něm na Čs. rozhlas, který některé jejich reportáže vynechal, či na *Svět v obrazech* (což byl týdeník ministerstva informací a osvěty), který se choval „hůř než netaktně“.³¹⁾ Kolem obou cestovatelů a jejich budoucího osudu – tedy především kolem otázky, zda se vrátí do komunistického Československa – ostatně vládla zřetelná nejistota, jak naznačují i nervózní reakce tisku. Ten v prvních dnech referoval o návratu H+Z jen stručně a samotný fakt, že se vrátili, byl popisován jako projev vlastenectví, protože údajně „na ně bylo v cizině často útočeno jako na reprezentanty lidově demokratické ČSR. Byli lákáni tučnými nabídkami zástupci amerických obchodních firem, aby zůstali v cizině.“³²⁾ A redaktor *Světa práce* Jiří Pilař se pohoršoval nad tím, že

při příjezdu došlo k poněkud hrubému nedopatření. Někteří slavnostní řečníci děkovali oběma cestovatelům také za to, že se vrátili do Československa. Jistě si neuvědomili, že je to vlastně hrubá urážka těch, kteří vykonali svou cestou pro republiku tolik práce. [...] Tedy příště s tím děkováním opatrněji, s větším rozmyslem a vkusem.³³⁾

Úspěšná mediální propagace a komplexní síť produktů tedy nevznikla jako výsledek organizované propagandy, která přitom mohla fungovat velmi podobně, tj. prostřednictvím propojených mediálních výstupů, které cíleně vytváří dojem synchronního vztahu k nějaké „reálné“ události a skrze ni ke svým příjemcům. Takto byla budována například mediální prezentace jiného „cestovatele“ – Dědy Mráze, který měl v Československu nahradit Ježíška. V rámci této centrálně řízené ideologické kampaně, poprvé organizované ve větším rozsahu v roce 1951, mělo být putování Dědy Mráze k československým dětem sledováno vysíláním „reportáže“ státního rozhlasu, o cestě informoval denní tisk a dětské časopisy, ve školách se měla vyvěšovat mapa Sovětského svazu, na které mohly děti sledovat jeho cestu. Rok po návratu Hanzelky a Zikmunda z africké pouště doporučovala brožura *Děda Mráz přijede do Československa* vylíčit jeho putování dětem mj. takto:

Všude okolo písek a zase písek. Strašlivý žár sálá z oblohy i rozpálené země. [...] Na tohle nebyl zřejmě Děda Mráz připraven. Je mu nevolno. [...] Dělníci, kteří zde prokopávají velkolepé zavodňovací zařízení, dali hlavy dohromady: A hle! Již přinášejí Dědovi Mrázovi mlsu nedostižné moskevské zmrzliny. Okamžitě se mu ulevilo.³⁴⁾

31) NA, fond Ministerstva informací, k. 168, i.č. 556.

32) Vyb., Inženýři Hanzelka a Zikmund se vrátili do Prahy. *Mladá fronta* 6, 3. 11. 1950, s. 3.

33) Jiří P i l a ř, Hanzelka a Zikmund v Praze. *Svět práce* 6, 9. 11. 1950, č. 45, s. 3.

34) Pavlína F o r m á n k o v á, Z Čukotky do Československa. Jak se z Ježíška (málem) stal Děda Mráz. *Dějiny a současnost* 29, 2007, č. 12, s. 17–20. Prvků, které vytváří zjevnou paralelu k putování Hanzelky a Zikmunda, je zde více. Kromě samotného motivu cesty, sledované v „reálném čase“, je to prožití nebezpečí v poušti (nejdramatičtější sekvence AFRIKY I. zachycuje průjezd H+Z Núbijskou pouští, kde málem zahynuli žízni) nebo téma zavodňování, které je zde zpracováno s důrazem na kontrast mezi primitivními prostředky domorodců a v koloniích nevyužívanými technickými možnostmi koloniálních mocností.

Ať už se tvůrci kampaně kolem Dědy Mráze inspirovali mediálním obrazem Hanzelky a Zikmunda, či nikoli, v obou případech – i když s odlišnou úspěšností – vytvořila komunistická média jedny z mála „mediálních hvězd“ 50. let.

Přitom pokud jde o natáčení, cestovatelé jej od počátku podřídili velmi disciplinovaně tomu, co podle jejich představ vyžadoval školní film – „[...] vycházeli jsme i zde ze stanoviska, že školy nebudou tak zajímat osoby cestovatelů a filmařů, jako egyptští fellahové, Údolí králů, ledovce na Kilimandžaru nebo trpaslíci v Kongu.“³⁵⁾ Postupem času ale tisk a rozhlas žádali větší míru subjektivizace a Novotný je vybízel, aby filmovali i sebe, i když ne pro prezentaci jako hvězd, ale jako obětavců pracujících ve prospěch všech: „Ukažte nám na filmových snímcích, že moderní československý cestovatel není muž v kostkovaných šatech, obklopený spoustou kufrů a sluhů, ale že je to vytrvalec, který jde za obecným prospěchem [...]“.³⁶⁾ Vytváření mediálního obrazu „hvězdy“ nebylo pochopitelně na začátku 50. let možné – alespoň ne přímočaře, bez vhodného ideologického zdůvodnění. Poúnorové účtování s příznaky „staré“, „měšťácké“ kultury vylučovalo rozvíjení hvězdného diskursu a ikonografie, a to i pokud by byly rámovány jako satira – o tom se přesvědčili například autoři knihy *Film vzhůru nohama a v nedbalkách*,³⁷⁾ kteří pod záminkou zesměšnění různých konvenčních filmových motivů nabídli desítky fotografií převážně amerických hvězd. Podle recenzenta oborového časopisu *Filmové noviny* šlo o případ „prokázaně škodlivý a hodný odsouzení“ – diváci nesmí být takovýmto způsobem „desorientováni“ a „hledat nedbalky tam, kde mají vidět člověka a přímou tvář“.³⁸⁾ O deset let později, na konci období, ve kterém se v tomto textu pohybujeme, prohlašuje článek v *Rudém právu*, že je „slepé obdivování filmových ‚hvězd‘ to tam“. Nový vztah diváků k filmům a umělcům a konec „starého fanouškování filmovým hvězdám“ nepřipisuje autor příznačně jen tomu, že „jsou mrtvy bulvární večerníky, A-Zety a podobné tiskoviny“, ale především často proklamovanému, byť evidentně neúspěšnému projektu budování nového diváka.³⁹⁾ Jisté prvky hvězdné ikonografie bylo možné reprodukovat pouze za předpokladu, že se jednalo o charakterní herce, nejlépe sovětské,⁴⁰⁾ nebo když byla patřičně zdůrazněna pokrokovost herce či ztvárněné postavy (srov. titulní strany časopisu *Kino* na počátku 50. let, například fotografii Mariny Bobutovové, která hraje ve filmu TARAS ŠEVČENKO „mladou, pokrokovými snahami nadšenou dívku“).⁴¹⁾ Ovšem i přes vizi kolektivně prožívané šťastné budoucnosti byla přítomnost stále ještě charakterizována jako období boje, budování a obrany socialistického

35) Dopis H+Z Novotnému, 18. dubna 1948. AHZ, část J. Hanzelky, Korespondence Jaroslav Novotný, 1948–1959.

36) Novotný – H+Z, 8. června 1950; H+Z Novotnému 1. července 1950. Tamtéž.

37) Milan N o h á č – Rudolf J a r o š, *Film vzhůru nohama a v nedbalkách*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948.

38) L. K ř i v á n e k, *Film vzhůru nohama*. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 50, s. 7.

39) Karel V a n ě k, *Nejde o hvězdy*. *Rudé právo* 38, 12. 8. 1958, s. 2.

40) Např. ČSF rozesílal v březnu 1950 vedoucím všech kin k zarámování a vyvěšení obrazy sovětských herců (Nikolaje Čerkasova, Borise Andrejeva, Borise Čirkova, Tamary Makarové, Ljubov Orlové). Moravský zemský archiv, fond Krajský filmový podnik, nezpracovaný.

41) *Kino* 7, 1952, č. 12.

světa,⁴²⁾ kde jedinec mohl být individualizován a oslavován, pokud byl prototypem „nového člověka nové doby“, budovatelem lepší společnosti. A takto byla také často popisována cesta a činnost Hanzelky a Zikmunda – jako práce pro společnost, pro československý průmysl, a především jako propagace Československa a nového společenského řádu. Mohli tedy být prezentováni jako následováníhodný vzor – například pro traktoristy (v instrukčním diafilmu VZORNÝ TRAKTORISTA), kteří se na jejich příkladu mají naučit „naprosté souhře člověka se strojem“.⁴³⁾ A článek ve *Světě práce* pak slávu obou cestovatelů staví do jedné řady s proslulostí úderníků: „A právě tak, jako proslavila vynikající práce soustružníka Václava Svobodu⁴⁴⁾ po celé republice, právě tak, jako dnes každý zná jméno Karla Doutnáče,⁴⁵⁾ proslavila cílevědomá, poctivě vykonaná práce jména obou cestovatelů.“⁴⁶⁾

Mediální prezentace Hanzelky a Zikmunda ovšem vyvolala skutečně masovou popularitu spojenou s takovým naprosto nežádoucím příznakem hvězdnosti, jako byl dav fanynek – dobový tisk obdobné projevy zbožňování nekomentoval, snad s jedinou výjimkou *Svitovského punčocháře*, který se snažil zesměšnit chování dívek po příjezdu H+Z do Gottwaldova:

Celá řada dívek, do té doby normálních, začala náhle připomínat lidi, kteří stáli dlouho na slunci s nepokrytou hlavou. [...] začala [se] houfně hromadit kolem proslulých cestovatelů, tvářila se zamilovaně, nevšímavě nebo nejapně, jak to která dovedla. [...] Když se konečně dočkaly [výstavy], mohlo dojít hned na začátku k tragedii při fotografování, protože každá chtěla být na obrázku co nejbližší obou inženýrů, kterým bylo při tom asi hůř než mezi lovci lebek v jihoamerickém pralese.⁴⁷⁾

Také soukromá korespondence H+Z obsahuje dopisy dívek, žádajících o fotografii, telefonní číslo či osobní setkání; kromě toho jsou ale časté dopisy žen i mužů, které vyjadřují jak obdiv k jejich výkonu, tak také pocit důvěry a blízkosti, a je zjevné, že H+Z platili pro mnohé své příznivce za mravní vzory. Například A. K. z Plzně je žádá, aby byli kmotry jejímu dítěti – dopis současně ukazuje, jak byl obraz H+Z konstruován skrze několik médií, která současně ovlivňovala recepci filmů, jak fungovala pravidelnost rozhlasových relací a jaká očekávání a emoce mohly vzbuzovat:

42) Srov. k tomu zejména Vladimír M a c u r a, *Šťastný věk (Symboly, emblémy, mýty 1948–1989)*. Praha: Pražská imaginace 1992, s. 8–18.

43) Srov. *Příručka k instrukčnímu filmu Vzorný traktorista, díl I. Pracovní den traktoristy. Směnová – denní údržba*. Praha: Státní pojišťovna, nedatováno (zřejmě 1953).

44) Srov. například šoty v dobových filmových týdenících: METODY ÚDERNÍKA SVOBODY SE ŠÍŘÍ NA DALŠÍ A DALŠÍ ZÁVODY – *Filmové noviny* č. 3, 1951 nebo PRVNÍ CELOSTÁTNÍ PORADA NEJLEPŠÍCH PRACOVNÍKŮ – *Filmové noviny* č. 16, 1953.

45) Svářeč, zvěčněný například na plakátu z roku 1951, kde slibuje: „Čestně splním svůj závazek v předmájovém soutěžení. Já, Karel Doutnáč, svářeč, se zavazuji, že budu v předmájovém soutěžení plnit svoji zpevněnou a zaručenou normu na 500%.“ Pro reprodukci plakátu srov. Josef K r o u t v o r, *Poselství ulice: z dějin plakátu*. Praha: Comet 1991, s. 125.

46) Zdeněk Š i r o k ý, Afrika skutečnosti. *Svět práce* 8, 11. září 1952, č. 37, s. 8.

47) K.B., Háček se směje našim dívkám. *Svitovský punčochář* 1952, AHZ, sign. 1837-5.

Dokud jste ještě byli na své cestě kolem světa, v radiu vysílali velmi často reportáže z vašich cest, jak jste je posílali domů. Na každou čtvrthodinku jsem čekala s *radostí a napětím*, o čem *novém a zajímavém* zase uslyšíme. A k radosti nad vašimi novinkami se připojovala jakási tichá, sobecká *pýcha a hrdost* [vše zvýr. P. S.] nad tím, že tohle dělají naši, čeští lidé, příslušníci mého státu, kteří v cizině důstojně reprezentují svoji vlast. A když jste se konečně vrátili, byla jsem v Praze na vaší výstavě v Náprstkově museu. Ta předčila všechna moje očekávání tak, že jsem si řekla: musí to být skvělí lidé, když tohle dokáží. [...] A moji radost z vaší práce nezklamal ani film *AFRIKA I.*, který jsem viděla dvakrát. Řekla jsem si, že takovými lidmi, jako jste vy, chtěla bych mít i svoje děti. Proto vás prosím, abyste stáli mému dítěti kmotry při křtu.⁴⁸⁾

Rozpor mezi mimořádnou popularitou na jedné straně a nepřijatelností statusu hvězdy v rámci nově budovaného společenského řádu na straně druhé byl řešitelný pouze skrze odkaz na práci a budovatelské úsilí, které zdůvodňují slávu populárních osobností jako slávu „nového typu“. Tyto topoi „zasloužené odměny za poctivou práci“ a „opozice starého a nového“ byly natolik rozšířené a zautomatizované, že se objevovaly nejen v tisku (viz např. výše citované vysvětlení popularity H+Z ve *Světě v obrazech*), ale i v soukromých dopisech:

[jste] přáteli všech, kterým jste dali zážitky ze svých cest. To je náš obdiv k vám. Nepodobá se v ničem slávě filmových herců, která byla přímo epidemická v mých, tedy přibližně i vašich studentských letech. Snad se na tu nákazu pamatujete. Také to byly stovky dopisů, které dostávali hrdinové „stříbrného plátna“. [...] Ovšem, to byl milostný obdiv, zbytečná touha po napodobení. Vám se píše jinak! Vy jste pro nás stejně blízcí, jako bychom den ze dne s Vámi žili. Známe Vás, rozumíme Vám. [...] jak pomíjející je lidská moc a všechna sláva. Nehynoucí zůstává jen umění a krása vytvořená prací.⁴⁹⁾

III. Natáčení a výroba filmů: od krátkých školních snímků k celovečerním cestopisům

Plány na natáčení byly zpočátku jasně orientované na pořizování školních filmů – Hanzelka a Zikmund jednali s ministerstvem školství o natáčení pro potřeby Ústavu pro film a diapozitiv. S ním také uzavřeli před cestou jedinou smlouvu na pořízení filmového materiálu, a i ta zněla jen na pět krátkých filmů po přibližně 120 metrech filmu.⁵⁰⁾ Natáčeli na 16mm kameru Paillard Bolex, kterou zakoupili krátce po startu z Prahy ve švýcarském Yverdonu. Do Buenos Aires za nimi ČSF poslal 35mm filmo-

48) Dopis A. K. Hanzelkovi a Zikmundovi, 16. července 1953. AHZ, část J. Hanzelky, korespondence společná, 1948, 1952, 1953.

49) Dopis M. F. Hanzelkovi a Zikmundovi, 15. prosince 1953. AHZ, sign. Pořadač 26.

50) Srov. J. H a n z e l k a – M. Z i k m u n d, S kamerou na cestě kolem světa. *Československý kinoamatéř*, c. d., s. 105–107; a J. Strnad, Hovoříme s cestovateli inž. J. Hanzelkou a inž. M. Zikmundem. *Svět v obrazech*, c. d., s. 20–21.

vou kameru Cinephon HB československé výroby, ale poslali ji zpátky, protože měli problém s dobíjením baterie.⁵¹⁾

Všechny filmy H+Z vznikly v gottwaldovském Studiu populárně vědeckého a naučného filmu.⁵²⁾ To se zaměřovalo především na instrukční a populárně vědecké filmy – například Jaroslav Novotný, průkopník školního filmu v meziválečném Československu, který spolupracoval na všech filmech H+Z, natáčel v Gottwaldově v 50. letech filmy jako ŽAMPIONY nebo ZMĚNY SKUPENSTVÍ.⁵³⁾

Ovšem už předtím, než se rozběhla pravidelná korespondence s Novotným, zjevně instituce školního filmu (reprezentovaná Ústavem pro film a diapozitiv a ministerstvem školství) a její normy (Ústav Hanzelkovi se Zikmundem před cestou několik školních filmů předvedl) formovaly způsob natáčení:

Po četných jednáních s Ústavem a ministerstvem školství, jakož i prohlídce existujících školních filmů nám bylo řečeno zhruba, co máme přivést: materiál, zaměřený k zeměpisným a etnografickým potřebám škol. [...] Filmy byly v archivu velmi zastaralé. Bylo nám kladeno na srdce, abychom tvořili i nesouvislé celky, protože již na př. srovnáváním podobných scén v rozmanitých zemích a jejich vzájemnou kombinací se dají vytvořit celky. [...] nemysleli [jsme] na filmovou reportáž v pravém slova smyslu. Nepovažovali jsme ji za dostačující náplň pro školní film.⁵⁴⁾

Novotný byl v kontaktu s ministerstvem školství a začal materiál zaslaný Hanzelkou a Zikmundem do Zlína zpracovávat do podoby školního filmu, který teprve v lednu 1950 předvedl řediteli Studia populárně vědeckého a naučného filmu Vojtěchu Traplovi, aby získal pro H+Z smlouvu s Krátkým filmem.⁵⁵⁾ Trapl pak také po zhlédnutí materiálu o guanových ostrovech souhlasil s jeho vydáním jako populárně-vědeckého filmu a pověřil Novotného dojednáním dalších snímků.⁵⁶⁾ Ovšem už přibližně dva roky předtím začala intenzivní korespondence mezi Novotným a H+Z – a s tím také proces „profesionalizace“ natáčení. Novotný dával cestovatelům velmi konkrétní rady a pokyny, které se týkaly jak stylu natáčení, tak celkové koncepce. (Hanzelka a Zikmund ovšem nenatáčeli amatérské filmy ve smyslu filmů vznikajících v kontextu

51) Srov. například vzpomínky Jiřího Hanzelky v knize rozhovorů s Jaromírem Slomkem *Život snů a skutečnosti*, Praha: Primus 1997, s. 28. Některé záběry s ní ovšem pořídili – například většinu záběrů pro krátký film *OSTROVY MILIONŮ PTÁKŮ*. Srov. Arnošt S c h u l z, Z ptačích ostrovů. *Svět práce* 8, 24. července 1952, s. 9.

52) Do roku 1952 pod názvem Studio populárně vědeckého filmu.

53) Pro základní informace o tvorbě Jaroslava Novotného srov. *Texty čs. filmového ústavu*, č. 25. Praha: Československý filmový ústav 1987, s. 14–27; nebo Antonín N a v r á t i l, *Cesty k pravdě a lži*. AMU: Praha 2002, s. 82–89.

54) Dopis H+Z Novotnému, 18. dubna 1948. AHZ, část J. Hanzelky, Korespondence Jaroslav Novotný, Zlín, 1948–1959.

55) Dopis Novotného H+Z z 3. ledna 1950, posláno na vědomí také Vojtěchu Traplovi a Výzkumnému ústavu pedagogickému. Vojtěch Trapl byl vedoucím pražského SPVNF, které bylo řídícím pracovištěm, gottwaldovskou pobočku vedl Josef Ouzký.

56) Dopis Novotného H+Z, 27. března 1950. AHZ, část J. Hanzelky, Korespondence Jaroslav Novotný, Zlín, 1948–1959.



Slavnostní premiéra filmu AFRIKA I. ve Velkém kině v Gottwaldově, 5. 6. 1953.

*Druhý zleva autor hudby Zdeněk Liška, dále produkční Věra Hutáková, střihač Zdeněk Stehlík, Jaroslav Novotný, Jiří Hanzelka, Miroslav Zikmund.
(Archiv H+Z Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně)*

amatérských klubů nebo turistických záběrů z cest. Veškeré natáčení se od počátku odehrávalo v rámci institucí profesionálního filmu – školního, populárně vědeckého či dokumentárního. Za více než tři roky cesty pořídili jediný skutečný „amatérský film“ – natočili na kodachrom sami sebe při koupání v Tichém oceánu. Profesionalizaci zde tedy mám na mysli proces osvojování norem příslušné kinematografické instituce.)⁵⁷⁾ Novotný tak vnášel do natáčení normy a praktiky především reportážního a populárně-vědeckého filmu, které H+Z přijímali a také se jimi řídili. Tři celovečerní filmy řazené v chronologickém pořadí tak umožňují sledovat postupné uplatňování norem profesionální produkce, která se projevuje jednak v rovině stylu – ve způsobu panoramování, kompozici záběrů, používání detailů –, jednak v samotné koncepci natáčení. Ta se stále výrazněji soustředila na výběr tématu, které mělo být reportážně zpracováno v širších souvislostech. V lednu 1948 tak například Novotný radí: častější používání detailů, především „lidských typů, kde by obraz obličeje pokrýl celé plátno. A právě

57) Pro chápání amatérského filmu jako instituce srov. zejména Roger O d i n, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Iluminace* 16, 2004, č. 3, s. 5–33. Srov. také Alexandra S c h n e i d e r o v á, Homemade Travelogues. Autosonntag – A Film Safari in the Swiss Alps. In: Jeffrey R u o f f (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*. Durham – London: Duke University Press 2006, s. 158–160.

takové obrazy jsou pro nás Evropany velmi důležité“; témata zpracovávat na základě připravené koncepce a pořizovat k němu jak velké celky, tak polocelky, detaily a velké detaily – tj. například u tématu čerpání vody pořídit nejprve celkový pohled na umístění stroje v krajině, pak přecházet k detailnějším záběrům. Jako hlavní chybu vytýká přílišné panoramování, které mají používat jen tehdy, pokud se pohybuje snímáný objekt a panorámu zahájit a ukončit alespoň třemi vteřinami statického záběru.⁵⁸⁾ Novotný tak orientuje natáčení na zdůrazňování kulturní (i fyziognomické) odlišnosti pomocí postupů reportážního filmu a na eliminaci příznaků „amatérského“ a bezkoncepčního snímání exotického prostředí.

Hanzelka a Zikmund přijali předpoklad, že pro „poučný film“ je potřeba vytvářet logický sled, a proto „upustí od různorodosti“, ⁵⁹⁾ budou „vybírat celky, které snesou hlubší zpracování“⁶⁰⁾ a „vyhnou se napříště podle [Novotného] rady panorámátům pokud možno úplně“. ⁶¹⁾ Kromě postupné profesionalizace natáčení došlo také k posunu v institucioním zářmování produkce od školního k reportážnímu filmu – ten podle Novotného vyžaduje „vyhnout se snaze o senzace“ a zpracovávat uzavřená témata.⁶²⁾ Nemělo se ovšem jednat o tradiční reportáže, ale o reportážní film „nového typu“, jehož charakteristickým rysem má být kontrast („reportáž systému „přišel, viděl, natočil“ už dávno nestačí“).⁶³⁾

Oba cestovatelé dovezli nakonec 16 000 metrů filmového materiálu, který předvedli zástupcům Filmové rady,⁶⁴⁾ ministerstva informací a Československého státního filmu. Plánovalo se zhotovení dvou celovečerních a většího počtu „vědecko-populárních, dokumentárních, reportážních a školních filmů“. ⁶⁵⁾ Ještě na začátku roku 1951 se přitom s dlouhometrážními filmy vůbec nepočítalo, až v dopise ústřednímu řediteli výroby ČSF Vladimíru Václavíkovi v lednu 1951 Novotný uvádí jako pravděpodobné, že „materiál vydá na celovečerní film,“ ve stejném okamžiku Václavík zastavil přípra-

58) Dopis z 19. ledna 1948. AHZ, sign. 966. V tomto ohledu je dovršením profesionalizace filmů H+Z snímek z jejich druhé cesty JE-LI KDE NA SVĚTĚ RÁJ, který natáčel z velké části sám Novotný.

59) H+Z Novotnému, 5. února 1948. AHZ, část J. Hanzelky, Korespondence Jaroslav Novotný, Zlín, 1948–1959.

60) Dopis z 12. dubna 1949, tamtéž.

61) Dopis z 3. prosince 1948. AHZ, část J. Hanzelky, Korespondence Jaroslav Novotný, Zlín, 1948–1959.

62) N – H+Z, dopis ze 14. července 1949. AHZ, část J. Hanzelky, Korespondence Jaroslav Novotný, Zlín, 1948–1959.

63) N – H+Z, dopis z 6. března 1950. AHZ, část J. Hanzelky, Korespondence Jaroslav Novotný, Zlín, 1948–1959. „Novost“ poučnorové filmařské praxe byla v tisku velmi často zmiňovaným požadavkem, umožňujícím explicitní či implicitní vymezení se vůči předchozím dílům stejného žánru – v našem případě se mohl stát vhodným znakem nového typu reportáže *kontrast*: „Jejich [Hanzelky a Zikmunda] práce je reportáží nového typu, [...] která nám vedle krás Afriky stejně lidsky a bez frází ukazuje bídu a nepředstavitelnou zaostalost jejího lidu.“ Zd. Š i k l, Afrika – inženýrů Hanzelky a Zikmunda. *Mladá fronta* 9, 26. 6. 1953, s. 3.

64) Filmová rada, jež nahradila v roce 1949 Filmový umělecký sbor, byla kulturně-politickým poradním orgánem ministra informací, který sestavoval tematický plán produkce a schvaloval veškeré filmy do výroby.

65) Koncept dopisu Hanzelky a Zikmunda generálnímu řediteli Československého státního filmu, nedatováno. AHZ, sign. Pořadač 27.

vu krátkých filmů s tím, že přednost má film dlouhometrážní.⁶⁶⁾ Poté se předpokládalo vznik dvou celovečerních snímků, po jednom z každého kontinentu, ale dovezeného filmového materiálu bylo více – a kromě toho se o přípravu filmů zajímal ministr Kopecký a výslovně vyzval Hanzelku a Zikmunda k výrobě dalšího snímku.⁶⁷⁾ Kopecký měl údajně o filmy silný zájem a „sliboval si od nich velký politický úspěch.“ Dokonce nabádal, aby film „nepřepolitizovali, aby se nakonec nesetkal se stejným osudem jako OSVOBOZENÁ ČÍNA“ – tj. aby neměl mizivou návštěvnost.⁶⁸⁾ Podle vzpomínek Miroslava Zikmunda Kopecký také pomohl uchránit AFRIKU před vkládáním dotáčeného materiálu, jak navrhoval sovětský velvyslanec – mělo se například jednat o záběr „vykořisťovatele s doutníkem“, který by následoval po sekvenci ukazující práci dětí v Alžíru.⁶⁹⁾ Později ovšem k politickému zásahu do komentáře k filmu přeci jen došlo: Kopecký si vyžádal, aby sekvence s tanci černošských havířů v Johannesburgu byla doprovázena politickým komentářem.⁷⁰⁾

Bipolární vnímání světa a protikolonialistická rétorika jsou v komentáři k filmům výrazné i přes slabý vliv přímých cenzorských zásahů. Vycházely především z osobních postojů H+Z formovaných už před komunistickým převratem, pro které ovšem čerpali po návratu ideologické argumenty ze stalinistických pramenů. Dokládá to dopis, ve kterém žádají, aby jim na Dobříš byly zaslány např. projevy sovětských delegátů v OSN,⁷¹⁾ týkající se italských kolonií, nebo Molotovovy projevy v OSN o „národnostní a koloniální otázce“. K dispozici už v té době měli Stalinovu knihu *Marxismus a národnostní a koloniální otázka*.⁷²⁾ Proces profesionalizace a uplatňování postupů reportážního filmu podle pokynů Novotného vedly ke struktuře, která byla příhodná pro politické komentáře a víceméně si je sama vyžadovala, když měly jednotlivé části filmu zpracovávat téma „v širších souvislostech“ a využívat kontrapunkt. Rétorickou formu filmů podporoval především slovní komentář – ten také nepřímou napomáhal dobovému tisku formulovat preferované čtení filmu v diskurzech kritiky kolonialismu (vykořisťování afrických národů pro imperialistické zájmy západních mocností), národa (šíření dobrého jména Československa mezi pokrokovými národy), dějin (teleologický vývoj ke svobodné socialistické společnosti) nebo vědeckého pokroku. Některé

66) Dopisy Novotného Václavíkovi a Hanzelkovi se Zikmundem, 15. ledna 1951. AHZ, část J. Hanzelky, Korespondence Jaroslav Novotný, Zlín. 1948–1959.

67) Dopis z 26. listopadu 1951. AHZ, sign. Pořadač 27.

68) Srov. dopis Hanzelky a Zikmunda Novotnému o jednání na ministerstvu informací, 1. června 1951. Dopis byl odeslán z Dobříše, kde pracovali na první knize o Africe.

69) Rozhovor autora s Miroslavem Zikmundem, Zlín, 2. února 2008. Oním velvyslancem byl Alexandr Jefimovič Bogomolov, který v květnu 1953 cestoval s manželkou po republice a film viděl ve Zlíně na Kudlově. Příprava na toto setkání je zachycena v dopise H+Z Oldřichu Macháčkovi 3. května 1953. AHZ, sign. Pořadač 27.

70) Dopis Novotného Hanzelkovi a Zikmundovi, 30. června 1952. AHZ, část J. Hanzelky, Korespondence Jaroslav Novotný, Zlín, 1948–1959. Sami cestovatelé původně politický komentář k této části navrhovali, Novotný jim to rozmluvil a s lítostí se k němu musel na pokyn Kopeckého vracet. Na jednání padl dokonce návrh na pořizování více verzí odlišně „zahroceného“ komentáře.

71) Zámek v Dobříši byl po válce zkonfiskován a sloužil nejprve Syndikátu českých spisovatelů, od roku 1949 Svazu československých spisovatelů – jeho členové zde mohli trávit „tvůrčí dovolenou“.

72) Josif Vissarionovič S t a l i n, *Marxismus a národnostní a koloniální otázka*. Praha: Svoboda 1949. Srov. dopis H+Z, 14. prosince 1950. AHZ, sign. 965.

části mají charakter etnografických filmů. Především sekvence návštěvy pygmejů zachovává respekt k původnímu způsobu života a také část o lovcích lebek je zakončena pouze implicitním odkazem k vědeckému pokroku při obvinění místních kouzelníků jako původců „hrozného zvyku“ sušení lebek. Ale osud celé Afriky a „jejího lidu“ je zarámován konceptem dějin jako pokroku a vývoje k lepší, socialistické budoucnosti. Záběry vybuchující sopky jsou v závěru druhého dílu AFRIKY vystřídány černošskou ženou kojící dítě. Komentář sugeruje alegorické čtení těchto záběrů jako obrazu Afriky a jejího zákonitého vývoje:

tento výbuch sopky se pro nás stal symbolem celé dnešní Afriky. Také ona je dočasně spoutaným živlem, který sbírá síly k poslednímu strašnému výbuchu. Po něm už pět milionů bílých nepovládně 160 milionům Afričanů. Po něm v Africe nebude kolonií ani protektorátů, dominií a mandátních území. V té nové, svobodné Africe, bude tenhle maličký jeden z milionů svobodných občanů.

V kapitolách o reakcích v tisku a o divácké recepci ukážeme, jak rozdílným způsobem k této závěrečné sekvenci odkazovala dobová kritika na jedné straně a diváci na druhé.

Jak jsme zmínili, Novotného koncept vedl k fragmentarizaci filmů – jestliže materiál pro první díl AFRIKY ještě nedal Novotnému tolik možností k vytváření tematicky sjednocených celků, následující dva filmy jsou tvořeny sledem „reportáží“, propojených do „narrativu cesty“ pouze pomocí mapy, na které divák sleduje cestu H+Z. Sám Novotný takovouto strukturaci popisuje už u prvního dílu AFRIKY:

[...] je samozřejmé, že se koncepce sledu obrazů neomezila na pouhé chronologické řazení. Rozhodující byla vnitřní spojitost, zdůrazněná významem sociálním, kulturním a politickým. A tak i když je sled jejich cesty v celku zachován, skládají se jejich filmy z ucelených partií, které vyčerpávají jednotlivé problémy.⁷³⁾

I Novotný ovšem zmiňuje dramatičnost a napětí, které někteří recenzenti a diváci postrádali v následujících dvou filmech.⁷⁴⁾ Česalův článek ve *Filmu a době* připisuje úspěch prvního dílu AFRIKY vlastnostem, typickým spíše pro fikční filmy: napětí a identifikaci diváka s hrdiny. Navzdory „nejprimitivnějším filmařským chybám“ měl film „své hrdiny“ a divák byl s jejich osudy v „nejušším kontaktu“. Oproti tomu pro snímek Z ARGENTINY DO MEXIKA jsou podle autora příznačné dva rysy: filmařská zručnost a mozaikovitost – a právě ta má být příčinou mnohem menší působivosti filmu.⁷⁵⁾ A obdobně reagovali i někteří diváci, soudě podle zpráv podávaných vedoucími

73) Jaroslav Novotný, Afrika ve filmu Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda. *Kino* 8, 1953, č. 14, s. 220–221.

74) „[...] nejednatelnější část, bloudění v poušti, část přímo nabitá přirozeným vnitřním napětím, se dostala v chronologickém sledu cesty na nejvhodnější místo filmu, do druhé třetiny; a také na závěr vyšla scéna skutečně vrcholná: vztyčení československé státní vlajky [...] na Kilimandžaru.“ J. Novotný, c. d., s. 221.

75) Miroslav Česal, Tři filmy ing. J. Hanzelky a ing. M. Zikmunda. *Film a doba* 3, 1954, č. 5, s. 829–831.

kin Správě kinofikace: „Bylo však nanesen, že film postrádá ucelenosti/rychlý spád“ (kino Moskva, Praha); „značná část návštěvníků tvrdila, že I. část filmu byla poučnější i poutavější“ (Bechyně); „...to byly jen krátké úryvky jejich cesty po Africe“ (kino Svět, České Budějovice).⁷⁶⁾ Zejména v případě prvního dílu AFRIKY tedy zřejmě přispěly k úspěchu filmu jeho dramatičnost, napětí, určitá míra narativizace, možnost identifikace s hrdiny – cestovateli, známými divákům z novinových a rozhlasových reportáží. Jedním z důvodů mimořádné návštěvnosti *dokumentárních* filmů H+Z zřejmě bylo to, že mohly – a nejsilněji první z nich – fungovat jako substitut nedostatečné nabídky žánrových filmů a s nimi spojených emocí, v tomto případě především napětí.

IV. Filmový text: edukační rámování napětí a spektaklu

Přestože tedy modus reportážního či naučného filmu všechny tři snímky výrazně fragmentarizoval, nebyl natolik dominantní, aby potlačil dobrodružnost narativu „výzkumné cesty“ (silně intertextově podporovanou rozhlasovými a novinovými reportážemi) a spektakulárnost exotického prostředí, kterým edukační modus v některých sekvencích dokonce zcela ustupoval. Samotné filmy tak rozehrávají výrazné napětí mezi třemi textuálními mody a potenciálně třemi recepčními rejstříky: edukací, narativním napětím a spektáklem. Ovšem jeden z těchto rejstříků, edukativnost, byl jednoznačně ideologicky podporovaný a musel ospravedlnit zbylé dva, což je jasně patrné zejména v úvodní sekvenci prvního dílu AFRIKY.

Jedná se o jedinou část filmu, která je tvořena materiálem natočeným po návratu z cesty. Tato sekvence umožňuje sledovat, jakým způsobem ČSF dodatečně rámoval materiál, který vznikl v zásadním rozporu s tehdejšími pravidly filmové dramaturgie, totiž mimo jakoukoli přímou ideologickou kontrolu. Úvodní komentář filmu výslovně definuje cestu H+Z jako odlišnou od expediční výpravy („cílem cesty inženýrů Hanzelky a Zikmunda není vymazávání bílých skvrn z mapy světa“) i od čistě sportovního výkonu („nebude to ani pouhý hon za kilometry a rychlostními rekordy“). Tím se mohla tato cesta implicitně vymezit vůči výkonům jiných prvorepublikových nebo poválečných cestovatelů po exotických zemích. Dále sledujeme náročný průběh příprav Hanzelky a Zikmunda na cestu, od řidičského výcviku, přes průpravu v autodílně („prošli tříměsíční odbornou praxí v kopřivnické Tatře“), až po „mnohem obtížnější a zdlouhavější teoretickou přípravu cesty“. Onu teoretickou přípravu představuje především osvojení osmi cizích jazyků, zvládnutí „stohů cizojazyčné literatury zeměpisné, hospodářské i historické, prostudování podrobností cestovních podmínek, zhotovení stovky náčrtů map [...] grafické zakreslení povětrnostních podmínek [...] vypracování podrobného časového a finančního plánu“. Záběry při tomto komentáři ukazují činnost, která má vést k dokonalému ovládnutí předmětu studia – H+Z skloněné nad mapami a knihami, či jen detail ruky, zapisující slovíčka v arabštině. „A teprve po všech těchto přípravách mohla být do mapy světa zakreslena trasa budoucí cesty“ (detailní záběr tužky vyznačující plánovanou trasu Afrikou). „To je jen docela stručný

76) AHZ, sign. 972-4.

přehled osmiletých příprav a dnes ujíždí Tatra s našimi cestovateli po cestách zalitých sluncem k hranicím Československa.“

Tento závěr úvodní sekvence je důležitý ze dvou důvodů. Jednak vepisuje v úvodu použitý motiv píle, vedoucí k mimořádným dovednostem a úspěchům, do celého filmu. Samotné zakreslení trasy do mapy, které předjímá budoucí dobrodružství a zážitky, je podmíněno mnohaletým úsilím – a právě obraz mapy s vyznačenou trasou je jednotícím motivem filmu, který spojuje záběry do narativu cesty „z Maroka na Kilimandžáro“, „ke Stolové hoře“, a nakonec až „do Mexika“, jak naznačují (pod)tituly filmů. A současně je usilovná, trpělivá a v neposlední řadě také dlouhodobá („osmileté přípravy“) práce odměněna „cestou k hranicím Československa“, které byly v době uvedení filmů pro běžné občany neprodyšně uzavřené. Přibližně sedmiminutový prolog tak situuje materiál z cest (zbývajících 90 minut prvního dílu AFRIKY a celé následující dva filmy) do pozice výsledku pečlivých příprav. Současně také – společně s některými tehdejšími novinovými články – rámuje recepční rejstřík exotičnosti a senzačnosti cesty tím, že ji ukazuje jako práci pro stát a podvazuje touhu po napodobení téměř nepřekonatelným odkladem mnohaleté a pracné přípravy. Časopis *Kino* explicitně komentoval tuto funkci úvodu jako ideologického rámování a blokování oficiálně nežádoucího (přestože propagačním materiálem podporovaného) čtení v rejstříku napětí a dobrodružství:

[...] filmy přilákají množství diváků, hodně mládeže, a nepřivede je do kina jen touha po poučení a poznání dalekých krajín, ale především dobrodružný ráz filmu. V očích mladého diváka zastíní velké dobrodružství pracovní charakter cesty. Málokdo si uvědomí, co příprav bylo nutno vykonat [...] proto uvidíme v úvodní části filmu několik krátkých dohrávaných scén z osmileté přípravy cestovatelů.⁷⁷⁾

Tento úvod ovšem nemohl zakrýt exotičnost, dobrodružnost a atraktivitu témat a záběrů. Za úvodním ideologickým zarámováním se odvíjí narativní linie cesty, silně fragmentarizovaná tematickými celky. V případě některých sekvencí ovšem naučný charakter „reportáže“ zcela ustupuje vizuální atrakci – a jak se pokusíme ukázat v závěru textu na příkladu konkrétních diváckých reakcí, hrály právě tyto momenty spektakulární podívané důležitou roli v popularitě snímků.

V. Filmy – propagace a uvádění

Oba díly AFRIKY byly uvedeny do kin v roce 1953 (pražská premiéra 12. června, resp. 23. října), Z ARGENTINY OD MEXIKA v následujícím roce (15. října). Slavnostní premiéra prvního filmu se ovšem odehrála v gottwaldovském Velkém kině 5. června, oficiální ráz a statut významné kulturně-politické události dodal premiéře předseda Krajského akčního výboru Národní fronty, který „zhodnotil zejména význam, jaký má film inženýrů Hanzelky a Zikmunda pro rozšíření a prohloubení politického obzoru našich

77) Arnošt S c h u l z, Z Marseille na Kilimandžáro. *Kino*, č. 12, 1953, s. 182–183.

pracujících.⁷⁸⁾ Oficiální podpora⁷⁹⁾ společně s velkým zájmem diváků vedly k tomu, že se filmy udržely v premiérovém programu pražských kin mimořádně dlouho: AFRIKA I. 11 týdnů, Z ARGENTINY DO MEXIKA 14 týdnů, AFRIKA II. dokonce 18 týdnů. Pro srovnání, v roce 1953 byla například velmi úspěšná DOVOLENÁ S ANDĚLEM premiérována v pražských kinech 12 týdnů, přičemž dosáhla do konce roku 1955 návštěvnosti 3 457 000 diváků, což je přibližně stejný počet jako u obou dílů AFRIKY dohromady (3 433 100 diváků); FANFÁN TULIPÁN (2 500 000 diváků) zůstal v premiéře 10 týdnů, nejdéle se uváděly sovětské filmy, ovšem ty, které byly poměrně divácky atraktivní: SADKO (1 983 600 diváků, 15 týdnů) a HRDINA ČERNÉHO MOŘE (1 354 900, 14 týdnů), a preferovaná Vávrova adaptace Řezáčova *Nástupu* (1 648 700, 15 týdnů). To potvrzuje, že filmy H+Z měly oficiální podporu, bez které by nemohly zůstat na programu premiérových kin tak mimořádně dlouho – současně ale byly i divácky atraktivní a přinášely vysoké tržby,⁸⁰⁾ což Československý státní film využil k jejich uvádění jako tzv. „rozšířených programů“.

Tento způsob uvádění zavedl ČSF v roce 1953 zjevně se stejným cílem, jaký sledovalo už v letech 1951–1953 uvádění za „zvýšené jednotné vstupné“ – tj. zastavit pokles tržeb, nahradit chybějící valorizaci vstupného a plnit plán. V případě prvního modelu byla pro celou řadu divácky atraktivních filmů stanovena jednotná sazba vstupného – ta byla pro všechna sedadla v sále stejná jako pro nejdražší místa (šlo například o filmy CÍSAŘŮV PEKAŘ a PEKAŘŮV CÍSAŘ, JARO NA LEDĚ a DÍTĚ DUNAJE /Rakousko/, TYGR AKBAR /Západní Německo/). Tzv. „rozšířený program“ namísto toho uplatňoval „normální vstupné zvýšené o 1 Kčs“ – ještě v roce 1953 bylo takto uvedeno 16 filmů, kromě prvního dílu AFRIKY to byly ANDĚL NA HORÁCH a PLAVECKÝ MARIÁŠ a z filmů „západní“ produkce např. FANFÁN TULIPÁN, KDE SUPÍ NELÉTAJÍ nebo ĎÁBLOVA KRÁSA. Důležité je, že vyšší vstupné bylo ospravedlňováno delší metráží programu (nad 2800 metrů), který zahrnoval projekci alespoň jednoho filmu krátké nebo střední metráže. ČSF současně zdůvodňoval tento typ uvádění jako snahu „připojovat k ideologicky slabším filmům kulturně-politicky hodnotné filmové dodatky, jež by při jiné formě uvádění nebyly většinou návštěvníků shlednuty“.⁸¹⁾

Například v brněnských kinech byla AFRIKA I. uváděna společně se sovětskými dokumenty SOVĚTSKÝ KAZACHSTÁN (kino Jadran), ALTAJSKÝM KRAJEM (Jas, Radost, Slovan,

78) Anon., Premiéra filmu „Afrika I.“ v Gottwaldově. *Filmové informace* 4, 1953, č. 23, s. 19–20.

79) Například Filmová rada, vlivný dramaturgický orgán a nástroj nepřímé cenzury, první díl AFRIKY „schválila s pochvalou a uznáním“. Srov. dopis Hanzelky a Zikmunda závodním radám filmových ateliérů a laboratoří v Gottwaldově, 21. dubna 1953. AHZ, sign. Pořadač 27.

80) Podle údajů z roku 1957, které si zřejmě vyžádali H+Z od ČSF, dosáhly souhrnné tržby – počítáno od premiéry do konce března 1953 – z promítání tří celovečerních filmů a pásma S HANZELKOU A ZIKMUNDEM DVĚMA DÍLY SVĚTA 13 mil. Kčs, což překonávaly pouze tržby filmu CÍSAŘŮV PEKAŘ – PEKAŘŮV CÍSAŘ (16 700 000, – Kčs). AHZ, sign. Pořadač 27.

81) NA, fond Ministerstvo kultury 1953–1956, i. č. 196, k. 141. Podrobněji k historii zavádění rozšířených programů srov. Pavel Skopal, *Mezi ideálem nové filmové kultury a realitou socialistické ekonomiky. Filmová distribuce v českých zemích z hlediska konfliktu ideologických a hospodářských cílů (1948–1968)*. Dosud nepublikovaný text, zkrácená verze byla přednesena na konferenci *The Glow in their Eyes. Global Perspectives on Film Cultures, Film Exhibition and Cinemagoing*. Gent, 14. – 16. prosince 2007.

Lucerna), 1. MÁJ 1952 v MOSKVĚ (Sport), SPORT NA UKRAJINĚ (Studio), KVETOUcí UKRAJINA (Mír). Tyto sovětské dokumenty měly propagovat krásy Sovětského svazu a především úspěchy socialismu – článek v časopise *Kino* reprodukuje tyto rétorické cíle velmi jednoznačně: „Krásná je sovětská země, její myšlenky a činy vzbuzují odvalu a víru všech poctivých lidí celého světa, vedou i nás v našem ušlechtilém zápase v naší vlasti. Kdo z nás by se nechtěl, byť na chvíli, podívat do této šťastné země, do země Stalinovy?“ Oslavují se moderní autostrády, pětinasobné zvýšení těžby v arménských rudných dolech, pěstování nových druhů dobytka v kolchozech atd. I zde je v souvislosti s cestopisem využit topos filmu jako prostředku virtuálního cestování, který se uplatňoval výrazně v recepci filmů H+Z: „Nevadí, že budete všechny cesty po dalekých prostorách Sovětského svazu prožívat sedíce v křeslech kina. Kouzlo a překvapivá síla filmu vás bez vašeho vědomí odnese do míst, která uvidíte, a budete překvapeni, až vás náhle rozsvícená světla vašeho kina přivedou zpět.“⁸²⁾

Hanzelka a Zikmund si na spojování jejich filmů s těmito dokumenty stěžovali. Filmové radě Československého státního filmu způsobem, který na jednu stranu stvrzuje oficiální zdůvodnění, proč jsou sovětské dokumenty připojovány k populárním filmům hraným, současně ovšem vyjadřuje obavu z ohrožení *výchovné* a *dokumentární* hodnoty jejich vlastních snímků:

Pokud se týká uvádění filmů AFRIKA I. a II. do kin, žádáme, aby bylo upuštěno od spojování těchto snímků s jinými dlouhými populárně vědeckými nebo dokonce dokumentárními a cestopisnými filmy. Chápeme zcela dobře, proč se na příklad s hraným a mimořádně dobrodružným filmem FANFAN TULIPÁN promítá sovětský vlastivědný film, ale považujeme za omyl, jestliže se k vysloveně dokumentárnímu filmu AFRIKA připojí ještě dlouhý dokumentární film. [...] stačilo by, kdyby se autor nápadu připojit AFRIKU k jinému dokumentárnímu filmu zúčastnil jen jednoho takového představení. Poznal by, že jsme se ve svém filmu marně snažili o to nejdůležitější – o jeho výchovnost. Unavený divák se omezí jen na pozorování exotických zvláštností filmu, ale nemá dostatek energie, ba ani dobré vůle vnímat to, co je ve filmu nejdůležitější: jeho dokumentární hodnota.⁸³⁾

Ukazuje se zde napětí – patrné i v dobových ohlasech jejich filmů v tisku – mezi preferovaným čtením cestopisů jako výchovných dokumentů a rizikem, že diváci budou oceňovat především exotičnost a dobrodružnost, kterou postrádali v tehdejší distribuční nabídce. Atraktivnost cestopisu, který nabízí alespoň fantazijní zkušenost cestování exotickými zeměmi, ostatně využíval i propagační materiál Československého státního filmu. Scénář k filmové upoutávce na první díl AFRIKY zjevně zdůrazňuje právě prvky virtuálního cestování, exotičnosti, zkušenosti, prožitku napětí a překvapení, a až v závěru odkazuje na poznávací a edukační roli snímku:

Film vás *provede* severní Afrikou, *ukáže vám* zbytky staré maurské kultury i dnešní život Arabů ve francouzských koloniích. [...] *zastavíte se* v Tobruku [...] Z Egypta *poznáte* přístavní ruch Alexandrie [...] *uvidíte* moslimskou slavnost

82) Anon., Putování po SSSR. *Kino* 6, 1951, č. 23, s. 542–543.

83) Průklepová kopie dopisu s datem 7. září 1953. AHZ, sign. Pořadač 27.



FILM J. HANZELKY A M. ZIKMUNDA
AFRIKA II. ČÁST • OD ROVNÍKU KE STOLOVÉ HOŘE
 Hlavní: Zdeněk Liska - Technická spolupráce: Jaroslav Hroch
 Scénář: Zdeněk Stokl - Kamerální obsada: Karel Proch a Jaroslav Sedláček

Plakát k filmu *AFRIKA II. OD ROVNÍKU KE STOLOVÉ HOŘE*
 (Archiv H+Z Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně)

[...] *překvapí vás* podivínská záliba egyptského prince v holubech [...] *na vlastní oči poznáte* zaostalou dřinu jeho poddaných [...] *Budete udiveni*, jak primitivně pracují egyptští zedníci [...] *navštívíte* i pověstné pyramidy [...] *nejdramatičtější částí filmu* je průjezd cestovatelů Núbijskou pouští [...] *oddechnete si*, když se konečně podaří cestovatelům nalézt východisko z pouštního bludiště, a *ocitnete se s nimi* v Súdánu [...] ve filmu Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda *poznáte Afriku jaká skutečně je* [vše zvýraznil P. S.].⁸⁴⁾

Akt „spatření“ tak není prezentován výhradně a ani preferovaně jako osvojení znalosti, „vědění“, jak by odpovídalo etnografickému nebo reportážnímu snímku – spíše vystupuje do popředí důraz na emoce, na prožitek napětí a úlevy, na dramatickou strukturu filmu (*překvapení, údiv, dramatickosti, úleva*), třebaže dokumentárního, a také na virtuální přemístění diváka do vzdáleného, exotického a vzhledem k tehdejší politické situaci zcela nedostupného prostředí (*zastavíte se, navštívíte, ocitnete se*).

I propagační leták pro druhou část *AFRIKY* zdůrazňuje exotičnost tohoto kontinentu a domorodých kmenů (válečné tance, trpasličí kmeny), krásu přírody (Viktoriiny vodopády, divoká zvěř), dobrodružnost a napětí (přeprava přes řeku, obtížná domluva s domorodci, výbuch sopky) – a také využívá toho, že záminka etnografického zkoumání kulturní odlišnosti umožňovala v 50. letech naprosto nebývalou věc, zobrazení polonahých žen. Celkem šest fotografií na tomto letáku ukazuje jako hlavní motiv polonahou

84) Scénář upoutávky k filmu *AFRIKA I.*, AHZ, sign. 964.

černošku – zobrazování ženských ňader bylo zjevně důvodem, proč druhý díl AFRIKY byl mládeži nepřístupný, což vyvolalo silnou nevoli mezi diváky a nepochybně poškodilo návštěvnost.⁸⁵⁾

Československý státní film ovšem zřejmě bohatě využil pro propagační účely záběry polonahých žen i ve filmové upoutávce.⁸⁶⁾ Text na letáku zcela pomíjí v recenzích i v komentáři samotného filmu časté téma kritiky kolonialismu a vykořisťování afrických zemí západními velmocemi a ani edukativnost filmu není zdůrazňována měrou, která by zastínila atraktivnost tématu – text především klade důraz na filmařský výkon:

[...] cestovatelům se *podařilo zachytit* nejtypičtější obrazy původní Afriky [...] Uprostřed nepřehledných pralesů Belgického Konga *nafilmovali vzácný snímek* o životě nejmenších lidí světa [...] *Dosud nikdo nezachytil filmem sopku* uprostřed činnosti *tak zblázka*, jak se to odvážili Jiří Hanzelka a Miroslav Zikmund [zvýr. P. S.].⁸⁷⁾

I když připojované barevné sovětské cestopisy mohly být pro řadu návštěvníků kin relativně atraktivní, pro diváky s kritickým vztahem k režimu byla jejich ideologičnost snadno čitelná. Unikátním dokladem takovéto recepce je zápis v deníku spisovatele Čestmíra Jeřábka, který vyšel pod názvem vystihujícím autorův od počátku vyhroceně odmítavý postoj ke komunistickému režimu a jeho frustraci totální absencí západní kultury: *V zajetí stalinismu*.⁸⁸⁾ V záznamu z 1. července 1953 najdeme tento popis návštěvy kina:

Odpoledne jsme viděli opět jednou po dlouhé době evropský film (francouzský: FANFAN TULIPÁN). Před ním jsme se ovšem museli prokousat svrchovaně nudným „poučným“ ruským filmem o sovětské Moldavii, což je patrně hotový Schlaraffenland, oplývající mlékem a strdím. (Ale Rusové nemají se svou propagandou štěstí: právě v těchto dnech přinesly noviny zprávu o nucené státní půjčce v Sovětech, která měla být podle západních komentářů lékem proti – inflaci.) Zrovna před budovou kina na druhé straně ulice stála před zelinářstvím dlouhá fronta – na brambory.⁸⁹⁾

Tento deníkový zápis upozorňuje na jeden velmi důležitý a pro tehdejšího diváka nepochybně zásadní a všudypřítomný kontext – a tím je hmotná bída, nedostatek zboží v obchodech, extrémní konzumentská frustrace. S touto situací by výrazně kontrastoval

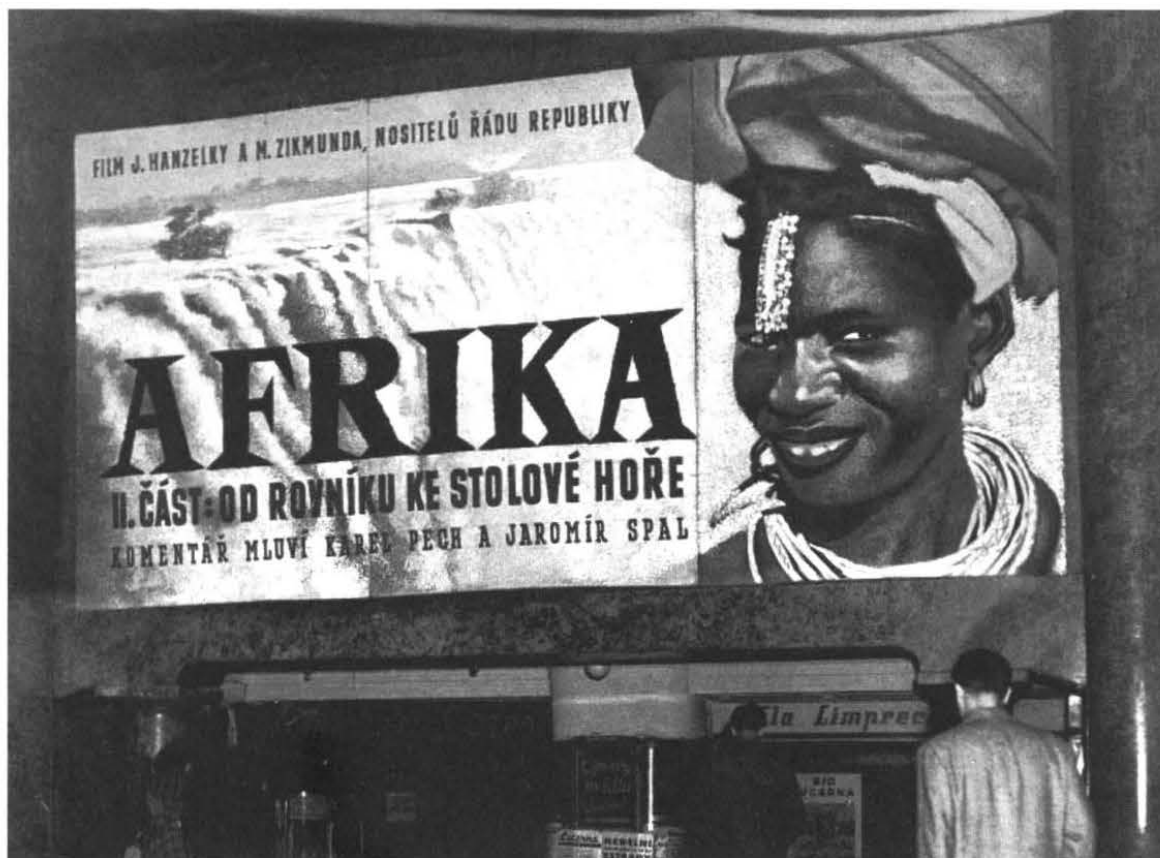
85) Informace pro Správu kinofikace naznačují, že omezení přístupnosti bylo pečlivě dodržované. Vedoucí kina Moskva v Praze si stěžoval na „hodně vysvětlování i několik nepříjemností, hlavně v sobotu a neděli, když jsme jim nechťeli děti vpustit do kina“ a do kina Stalingrad v Jablonci nad Nisou dokonce „Veřejná bezpečnost vyslala [...] dvoučlennou hlídku k dodržování zákazu mladistvých na film AFRIKA II.“

86) Např. vedoucí kina Odboj v Praze informuje Správu kinofikace, že měl „velké nepříjemnosti s rodiči skrze to, že film jest mládeži nepřístupný. Poznámky byly na to, že to, co snad z toho filmu jest pro mládež závadné, bylo celé v ukázce.“

87) AHZ, sign. 1837-6.

88) Čestmír J e ř á b e k, *V zajetí stalinismu. Z deníků 1948–1958*. Brno: Barrister & Principal 2000, s. 223.

89) Tamtéž.



AFRIKA II. v kině Lucerna, Praha 1953
(Archiv Miroslava Zikmunda)

například obraz elegance v některých hollywoodských filmech, jak tomu bylo ve válečné a těsně poválečné Anglii,⁹⁰⁾ kdyby ovšem takové snímky byly v padesátých letech v československých kinech distribuovány. V roce 1953 byly z americké produkce uvedeny pouze dva filmy: *SEDMÝ KŘÍŽ* o osudech uprchlíka z koncentračního tábora a *KAVALKÁDA DŽUNGLE*, sestavená ze tří dokumentů s dobrodruhem a lovcem zvěře Frankem Buckem. *KAVALKÁDU DŽUNGLE*, která se odehrává v malajské džungli, navštívilo 1 227 500 diváků, přestože šlo o sestřiž ze tří černobílých a přibližně 30 let (sic!) starých filmů (*PŘIVEZTE JE ŽIVÁ* – 1932, *DIVOKÝ NÁKLAD* – 1934, *TESÁK A DRÁP* – 1935).⁹¹⁾ Další v roce 1953 uváděný film z exotického prostředí, tentokrát z Afriky, byl britský snímek *KDE SUPI NELÉTAJÍ*, popisující boj pracovníka úřadu pro ochranu zvěře a jeho manželky proti pytlákům a za založení národního parku (1 240 400 diváků). Posledním dvěma filmům zřejmě zajistily vysokou návštěvnost jejich dobrodružnost a exotické prostředí, ovšem ani tyto snímky rozhodně nevyvolávaly nebezpečí konfrontace s obrazem elegance, bohatství či konzumu, právě naopak: například žena ochránce zvěře ve filmu *KDE SUPI NELÉTAJÍ* žila uprostřed buše a po počáteční frustraci se úspěšně

90) Srov. výzkum recepce amerických ženských hvězd britskými fanynkami Jackie Stacey, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. New York – London: Routledge 1994.

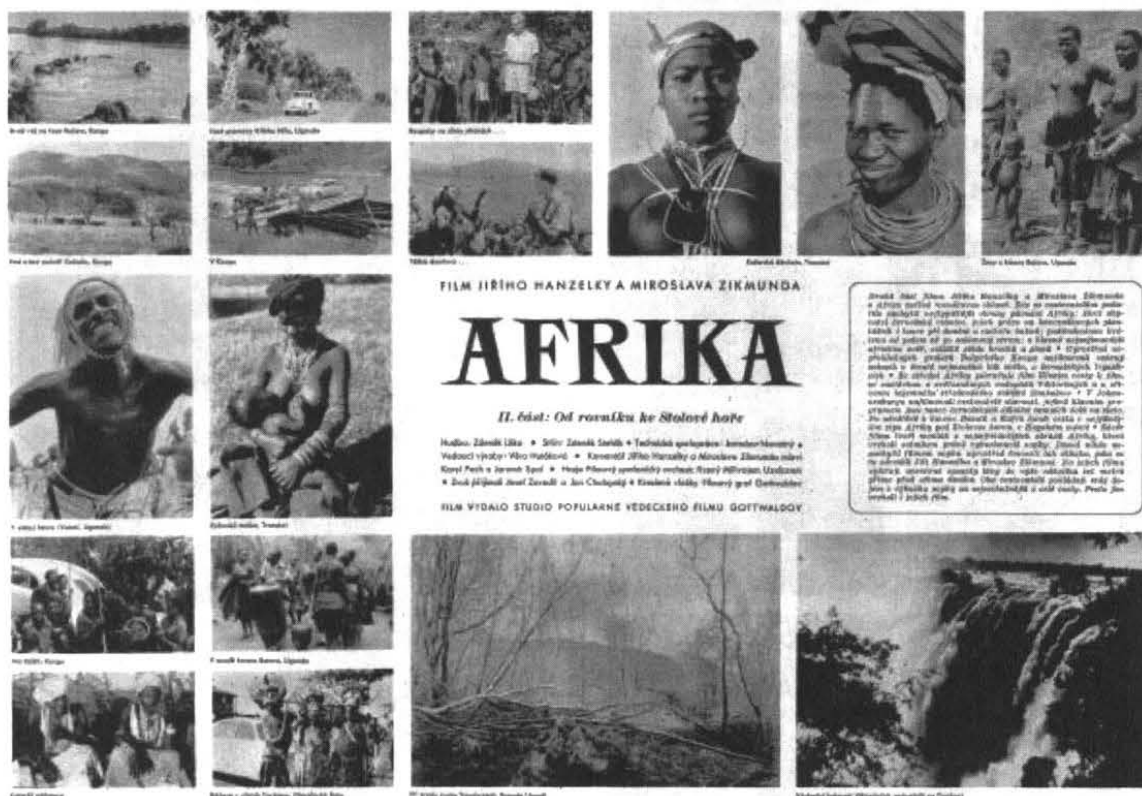
91) Filmy s Frankem Buckem i jeho kniha mohly být části publika známé ze 30. let, kdy se u nás uvádělo *PŘIVEZTE JE ŽIVÁ* (premiéra 23. 12. 1932) a *LOV A LÉČKA* (premiéra 30. 4. 1937) a vyšli *Dravci malajských džunglí* (Praha: Václav Petr 1934).

zbavila touhy po návratu do prostředí pohodlí a dostatku (nemluvě o obrazu strádání uprchlíka v SEDMÉM KŘÍŽI). Filmová distribuce tak na jedné straně nabízela úspěchy komunismu v Sovětském svazu, na druhé straně ostražitě vylučovala obraz západních zemí, který by byl spojený s bohatstvím a ostentativní konzumpcí. Často se pak divák setkával s obrazy bídy na Západě a hojnosti v Sovětském svazu i při tomtéž představení: SEDMÝ KŘÍŽ i KDE SUPI NELETÁJÍ se uváděly formou rozšířených programů, tj. společně se sovětským dokumentem. Při rekonstrukci recepčního kontextu pak nemůžeme pominout ani filmové týdeníky: v prvních týdnech po uvedení AFRIKY I. mohli diváci vidět například šot „Směna solidarity“. Programový leták Československého filmového týdeníku č. 27/1953 jej popisuje takto: „V plzeňských závodech V. I. Lenina odpracovali dělníci směnu solidarity, jejíž výtěžek věnovali mladým z kapitalistických zemí, aby se mohli zúčastnit festivalu mládeže v Bukurešti.“ V době, kdy po měnové reformě došlo ke 128 stávkám dělníků na závodech, ukazuje oficiální propaganda jejich obětavou hospodářskou pomoc západoevropské mládeži. O týden později týdeník nabídl jak částečné zdůvodnění hospodářských potíží (šot „Rozkradači národního majetku“ o procesu se skladníkem n. p. Sana v Neratovicích a s „odpovědnými činiteli“ – u skladníka „bylo objeveno velké skladiště nakradeného národního majetku“), tak i laskavou tvář režimu, který poctivým pracujícím zajistí relativní blahobyť (šot „Výstava nábytku“: „Na Starém výstavišti v Praze byla uspořádána výstava nábytku. Vláda se rozhodla umožnit nákup nábytku na úvěr těm, kteří si toho svou prací zaslouhují.“). Jenže jak samotná realita mimořádné nouze, tak i její intenzivní prožívání a reflektování byly zřejmě natolik silné, že ani záběry z chudých zemí Afriky nebyly mimo podezření, že mohou u diváků vyvolat frustraci: Jaroslav Novotný už v dopise z 6. března 1950 radí Hanzelkovi a Zikmundovi, aby nenatáčeli pro film banány, protože „by nebylo vhodné ukazovat u nás, jaký je jich jinde nadbytek“.⁹²⁾

Je zřejmé, že takový typ čtení dokumentů H+Z, který vytvářel paralelu mezi zobrazeným světem a vlastní životní zkušeností, byl dostupný a navíc jej posilovala důležitá událost, která předcházela o pouhé čtyři dny premiéru prvního dílu AFRIKY ve Zlíně: už zmíněná měnová reforma, která byla vyhlášena 1. června, připravila lidi o jejich úspory a zásadně zpochybnila důvěryhodnost režimu a jeho předních představitelů. O tom, v jak extrémně exponovaném okamžiku, který nevyhnutelně tvoří důležitý recepční kontext, byla AFRIKA uvedena, svědčí například citace z časopisu *Květy* – hovoří se v ní o čtyřech dnech, ve kterých probíhala výměna bankovek a které současně dělily vyhlášení reformy od premiéry AFRIKY: „Toho dne [1. června 1953] dostaly totiž kulacké sny – a sny všech, kteří dosud žili na účet našeho lidu – poslední ránu. Ve čtyřech dnech předělu mezi starou a novou měnou se všichni tito parazité podobali roji vyplašených trubců.“⁹³⁾ V této situaci nejen že nebyl jakýkoli obraz blahobytu na Západě přípustný, ale filmová distribuce byla využívána i ke zjevně propagandistickým účelům: stejný den jako AFRIKA I., tj. 5. června, měl premiéru i 6 let starý (sic) německý film RAZZIE o boji proti černému trhu v poválečném Berlíně. Přitom právě boj

92) AHZ, část J. Hanzelky, Korespondence Jaroslav Novotný, Zlín, 1948–1959.

93) Anna T u č k o v á, Komu uškodily a komu pomohou... *Květy* 3, 18. června 1953, č. 25, s. 7.



Propagační leták k filmu *AFRIKA II. – OD ROVNÍKU KE STOLOVÉ HOŘE*
(Archiv H+Z Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně)

proti černému trhu byl hlavní záminkou měnové reformy a noviny byly plné článků o odhalení údajných šmelinářů.⁹⁴⁾

I dobový tisk tento typ čtení podporoval, ovšem pokud vytvářel paralelu k údajným výsledkům budovatelského úsilí socialismu:

Nikde v komentáři [filmu *AFRIKA I.*] není o tom ani zmínka, ale nemůžeš při těchto záběrech nemyslet na přehradu Sovětského svazu, na zavodňovací kanály, na stavbu Volha-Donu, kde pracovaly stroje za lidi, na nádherné ulice Moskvy, Leningradu, Stalingradu. Stejně však i na naše stavby socialismu, na nová sídliště, na náš život, jako i na novou Varšavu, na nová města Maďarska, Bulharska, Rumunska, na Stalinovu alej v Berlíně.⁹⁵⁾

94) Srov. například F. D r d a, Drtivý úder všem kapitalistickým živlům. *Rudé právo*, 1. června 1953, s. 1: „Minulý týden jsem šel středem Ostravy. Zarazilo mne, že před jednou výkladní skříní stojí rozhořčené zástupy lidí. [...] co vidím: zrezivělou pokladnu a vedle 600.000 korun, zničených vlhkem. Byly majetkem obchodníka Plačka z Hrušova. Tento spekulant poškozoval naše hospodářství a byl jedním z těch, kteří šířili paniky a rušivě zasahovali do opatření vlády na poli zásobování.“ Podobných zpráv o odhalených „šmelinářích“ a o jejich veřejném pranýřování, doprovázeném rozhořčením „poctivých pracujících“, se objevovala v dobovém tisku celá řada.

95) Ludvík V e s e l ý, Afrika známá i neznámá. *Literární noviny* 2, 1953, č. 25, s. 5.

Historii recepce filmů Hanzelky a Zikmunda z jejich první cesty je tak možné – ve víceméně synchronní perspektivě soustředěné na období krátce po uvedení do kin – chápat jako dějiny soupeření o jejich význam. V něm na jedné straně stojí škála zábavních hodnot přisuzovaných filmům velkou částí diváků, na straně druhé pak preferované čtení filmů jako kritiky imperialismu, podporované v rovině samotného filmového textu především pomocí základní figury kontrastu a posilované také soudobým tiskem. Kontrast byl nejen výsledkem uplatnění norem „nového“ reportážního filmu, ale především běžným rétorickým nástrojem žurnalistického diskursu, a články v tisku mu dodávaly status přirozenosti a nevyhnutelnosti při „pravdivém“ vidění světa: „Už na začátku pouti viděli cestovatelé ze své Tatry 87 kontrasty života tak nápadné, že si jich nevšimnout nebylo možné.“ Tyto kontrasty mohou vyvstávat jako projev *dočasněho* kulturního úpadku – vedle „ubohých zemědělců zápasících o každou kapku vody“ stojí „mohutní svědkové dávných a dávných dob, mohutné oblouky akvaduktů“, ale jsou téměř vždy důsledkem imperialistické politiky západních zemí („Angličané však při stavbě nedovolili, aby zároveň byla postavena hydroelektrárna [...]“; „[...] v přístavu zahálejí obrovské jeřáby [...] lidská práce je lacinější než provoz strojů“).⁹⁶⁾ A univerzálnost této figury dokládá i její použitelnost jako obrany proti potenciálně hrozícím cenzurním zásahům: když Novotný předvedl krátký film BÝČÍ ZÁPASY Václavíkovi a řediteli výroby uměleckých filmů Karlu Kohoutovi, chválili jej po technické stránce, ale byli „rozpačití nad tematikou“. Novotný považoval za nutné film pro uvádění v kinech doplnit úvodem, který by zamezil dojmu, že býčí zápasy propaguje. Navrhl scénu, která by vycházela z kontrastu mezi „nábožností, až bigotností“ lidí a jejich holdování tak kruté zábavě „třeba hned po bohoslužbách v kostele“.⁹⁷⁾

VI. Diskurs filmové kritiky a preferované významy

Novinové články vsazovaly filmy Hanzelky a Zikmunda do rámce několika diskursivních sfér, mezi nimiž jednoznačně převažovala kritika kolonialismu a imperialismu. V daném kontextu je pro nás zajímavé především to, jakým způsobem preferované významy konstruované dobovým tiskem současně sloužily k rámování, marginalizaci nebo potlačení zábavní hodnoty oněch snímků.

Protikolonialistická rétorika využívala už zmíněnou figuru kontrastu a také topos „vidění pod povrch věcí“, spojovaný s hodnotou reportážního filmu nového typu. Hanzelka se Zikmundem „[...] neviděli jen povrch, ale hluboce se zamýšleli a odhalovali svými slovy, fotografiemi a filmem neuvěřitelně obtížný život prostých pracujících

96) Tamtéž. Dále srov. například článek Čestmíra Loukotky, který vypočítal hned 7 protikladů (luxusní americká auta kontra dřevěné káry, pařížské toalety navoněných dam kontra „nahá a špinavá dcera pralesa“, lékař-vědec kontra kouzelník se zaklínadly), a to by mohl „pokračovat do nekonečna“. In: Cestou inženýrů Hanzelky a Zikmunda. Několik poznámek k výstavě v Náprstkově museu. *Český lid*, 1951, č. 5–6, s. 136.

97) Dopis Novotného H+Z, 27. března 1950. AHZ, část J. Hanzelky, Korespondence Jaroslav Novotný, Zlín, 1948–1959.

těchto vyssávaných zemí⁹⁸⁾, nacházeli „pod mnohdy lesklým povrchem utajovanou bídu,⁹⁹⁾ „Film [AFRIKA I.] neklouže po lesklém a lákavém povrchu tropické a orientální Afriky [...]“¹⁰⁰⁾ Narozdíl od filmové propagace zdůrazňovaly novinové zprávy a recenze vzdělávací a výchovnou funkci filmů – autoři „v cizích zemích nasbírali spoustu zajímavého materiálu, významných zkušeností a poznatků, které jsou nyní tříděny, aby jich bylo možno úspěšně využít pro obohacení znalostí všeho našeho lidu,¹⁰¹⁾ filmy poskytují nejen „poutavou podívanou“, ale také „všestranné poučení“ a celý cyklus se po svém dokončení stane „názornou politickou a osvětovou pomůckou.“¹⁰²⁾ Tyto diskursivní rámce se pak uplatňovaly také v některých soukromých dopisech diváků Hanzelkovi a Zikmundovi: „[...] je to kniha, jakou jsem ještě nečetla. Imperialismus v ní hraje největší úlohu, bohužel špinavou úlohu,¹⁰³⁾ „otevřeli jste oči statisícům. Vylíčili jste nesmírnou bídu a utrpení lidí, žijících pod vládou kapitalistů“. ¹⁰⁴⁾ Nejdoslovněji jsou pak preferované recepční rejstříky recyklovány v rámci státního vzdělávacího aparátu, kdy děti zasílaly zjevně společně a pod dohledem koncipované dopisy: „Octli jste se v krásné a bohaté zemi v černé Africe, kde chudí lidé musí pracovat na boháče. Boháči si bydlí v krásných palácích, zatím co černouškové třeba pod zemí v děrách“. „Afrika je krásná země a bohatá. Litovala jsem oslíka, jak musel tahat vodu. Litovala jsem malého černouška, který byl plný much.“¹⁰⁵⁾

Jako potenciální zdroj přitažlivosti pro diváka mohla být zmíněna dramatičnost („zatím co u prvního dílu bychom mohli mluvit o vnějším dramatickém napětí, u snímku druhého nutno vyzdvihnout napětí vnitřní“)¹⁰⁶⁾ a velmi ojediněle i smyslový prožitek, zkušenost, virtuální cestování: „V tomto filmu vykonají naši diváci cestu ze středu Afriky [...] vzhůru na tuto cestu, plnou nových dojmů a poznání.“ Autor článku slibuje divákovi, že *projede* Keňou a Ugandou, *pozná* divy přírody, *prožije* tropické lijáky a *uvidí* jeho následky, bude *pozorovat* slony – „strhující jsou obrazy živelné síly africké země“. ¹⁰⁷⁾ Nejčastěji byla filmům přiznávána divácká atraktivita spočívající v exotičnosti obrazů, v „poutavé podívané“ – ta ale musela být nutně podívanou nového typu, odlišenou od „laciné romantiky neznámých končin, jak ji známe ze špatných cestopisů a dobrodružných románů“. ¹⁰⁸⁾ V době uvedení AFRIKY I. uvedl ČSF do distribuce dva další „dobrodružné a cestopisné“ snímky: KAVALKÁDU DŽUNGLE a DOBRODRUŽSTVÍ

98) Ludvík Veselý, Afrika známá i neznámá. *Literární noviny* 2, 1953, č. 25, s. 5.

99) Dalibor Janek, Nositelé Řádu republiky Hanzelka a Zikmund. *Svět motorů* 149, 1953, č. 13, s. 389.

100) Z. Šikl, Afrika – inženýrů Hanzelky a Zikmunda, s. 3.

101) Anon., V Gottwaldově vznikají dva celovečerní a dvanáct krátkých cestopisných filmů z materiálu inženýrů Hanzelky a Zikmunda. *Kino* 6, 1951, č. 24, s. 562.

102) Vlastimil Vrabec, S kamerou do nitra Afriky. *Svobodné slovo*, 14. června 1953, s. 4.

103) Dopis Krajské lidové knihovny v Českých Budějovicích Hanzelkovi a Zikmundovi – citace z odpovědi čtenářky na dotaz knihovny, jak se jí líbila kniha *Afrika snů a skutečnosti*. AHZ, sign. Pořadač 23.

104) M. J., dopis ze 2. 12. 1953. AHZ, sign. Pořadač 23.

105) Dopisy dětí z 2. třídy školy v Týništi nad Orlicí po společné návštěvě AFRIKY I. AHZ, část J. Hanzelky, korespondence společná, 1948, 1952, 1953.

106) an, Znovu s Hanzelkou a Zikmundem. *Lidová demokracie* 9, 24. října 1953, s. 3.

107) Vladimír Bor, Od rovníku ke Stolové hoře. *Svobodné slovo* 9, 5. 10. 1953, s. 3.

108) V. Vrabec, c. d.

v RUDÉM MOŘI. Pokud je recenzenti zcela neodmítli,¹⁰⁹⁾ pak bylo alespoň nutné zdůvodnit jejich relativní přijatelnost a vyzvednout oproti nim hodnotu AFRIKY I., založenou na třídní uvědomělosti a také na opozici vůči povrchní dobrodružnosti. Podle článku v deníku *Práce* je KAVALKÁDA DŽUNGLE *poučná* díky obrazům zvířat a džungle, takže je možné jí *odpustit* „i ten zbytek typického amerikanství v póze i názorech lovce Franka Bucka“. DOBRODRUŽSTVÍ V RUDÉM MOŘI je film „cenný především pro své přírodní snímky, méně už jako umělecké filmové dílo, neboť také z něho přechásto vane *sensačnost* a *přehnanou líbivostí* [vše zvýr. P. S.]“. AFRIKA pak „proti dobrodružnosti předchozích filmů klade důraz na skutečnost, že není plného obrazu přírody a života v ní, není-li tu souladu přírody s krásou a důstojenstvím člověka [...] povyšuje objektivistickou popisnost předchozích filmů na třídně prohloubený pohled do vztahů a života lidí [...]“¹¹⁰⁾

Nepřijatelnost, popř. problematičnost některých typů diváckých hodnot a potěšení v rámci oficiální kulturní politiky, která byla zaměřena na budování „nového diváka“, vyvolávala v diskursu filmové kritiky zjevné napětí. Jednoduché a časté řešení spočívalo v použití figury gradace, která zřetelně hierarchizovala hodnoty filmu. Ideální příležitost pro její využití poskytl už zmíněný závěr druhé části AFRIKY, kdy alegorizace obrazu vybuchující sopky umožnila přiznat, ale současně marginalizovat atraktivnost spektakulární podívané oproti jejímu pravému, hlubšímu významu: zobrazený rozpor mezi přírodním bohatstvím a životní úrovní černošských obyvatel je „vystupňován k úžasné účinnosti závěrečným snímkem vybuchnuvší sopky, která se divákovi stane nejen obdivuhodnou kuriozitou přírodní, ale hlubokým symbolem životní vitality, jež se pod povrchem tohoto ohromného kontinentu skrývá“;¹¹¹⁾ pro H+Z

není viděné zajímavé samo o sobě, byť by šlo o zjev sebeexotičtější, ale zajímavé také jako určitá sociální skutečnost. [...] použili této zajímavosti [výbuch sopky] k účinnému srovnání: Tak jako tato sopka vybuchla z roviny, tak jedou procitne Afrika ze své ospalosti, aby se její černý lid zbavil otrokářů.¹¹²⁾

Výbuch a zrození sopky. [...] pořídili jedinečné snímky živelného výbuchu. [...] Afrika [...] je takovou živelnou silou, která se připravuje k nezadržitelnému, mocnému výbuchu. Pak už nebude spoutána hrstkou kořistníků, pak bude svobodná, pak celá ta vesmírná pevnina se bude usmívat štěstím ze svobody a míru.¹¹³⁾

I v okamžicích relativního uvolnění kulturní politiky a rozšíření přípustného žánrového spektra zůstala zachována zcela zřetelná hodnotová hierarchizace rejstříků konzumpce – kulturní produkce a recepce spojená jak s tvorbou Hanzelky a Zikmunda, tak s jejich mediálním obrazem nám poskytuje příležitost k prozkoumání mechanis-

109) Například *Literární noviny* zaútočily na film skrze údajné podvody jeho režiséra a divily se, „jak Čs. státní film mohl sednout na lep tomuto podařenému badateli“. F. C. W e i s k o p f, Podvod pod vodou a jinde. *Literární noviny* 2, 1953, č. 33, s. 6.

110) Anon., Některé nové filmy. *Práce* 26. června 1953, s. 4.

111) Anon., Znovu s Hanzelkou a Zikmundem.

112) M. Č e s a l, Afrika II., s. 367.

113) V. B o r, c. d.



Reklama na AFRIKU II. v pražských ulicích, 1953
(Archiv Miroslava Zikmunda)

mů distribuce „nižších“ či „únikových“ hodnot. Ty musely být zarámovány hodnotově „vyšším“ recepčním rejstříkem, umožňujícím udržení teze o budování nového typu kultury a jejího konzumenta. Uvedené příklady edukačního či protikolonialistického rámce můžeme ještě doplnit o další, v dané souvislosti okrajový, ovšem pro 50. léta velmi důležitý příklad takového ideologického štítu vyžadovaného pro šíření zábavní hodnoty – a tím byla satira. Ta se během roku 1953 díky určitému uvolnění kulturní politiky stala opět přijatelnou a umožnila mírné rozšíření žánrového a hodnotového spektra kulturní produkce¹¹⁴⁾ – ukazuje to velmi názorně příklad představení *Kdyby Laurin mohl mluvit...* v divadle Pražská estráda (pozdější divadlo ABC). Tato „dobrodružná estrádní komedie“ navazovala na popularitu H+Z: hlavními postavami byli Julius Drajfus („cestovatel, srdnatý a robustní dobyvatel panenských pralesů“ – Josef Hlinomaz) a Romeo Pazderka („jeho nerozlučný druh, rovněž udatný badatel, ne sice tak svalnatý, ale jemného ducha“ – Jan Maška). Satira pochopitelně měla být podle tištěného programu¹¹⁵⁾ zaměřena ne proti režimem oslavovaným držitelům Řádu republiky, ale proti „páskům“, kteří se

114) Pro velmi podrobnou analýzu vývoje poúnorové kulturní politiky srov. Jiří K n a p í k, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri 2006 (konkrétně k tématu satiry s. 237) a také Alexej K u s á k, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst 1998.

115) AHZ, sign. 1837.

domnívají zcela určitě, že přepodivné pohyby, které provozují na parketové podlaze Lucerny, jsou jihoamerický lidový tanec samba. [...] Jako houby po dešti rozkvetly v našich závodních klubech exotické havajské a jihoamerické skupinky s elektrickými kytarami. [...] Ale tak jako naši chlapci a děvčata ze slovácké vesnice nežijí jen v krojích a národopisných rezervacích, ale mají svou těžkou práci na poli a v továrně, je život v Jižní Americe, v Africe a v Tichomoří docela prostý a neexotický. [...] cestování je řemeslo těžké a odpovědné, je prací vážnou a nebezpečnou, i když poutavou, tak jako každá práce, která přináší prospěch všem lidem.

Pouze takováto záminka mohla umožnit nostalgické přihlášení se k zážitkům a vzpomínkám, které sdílela velká část tehdejšího publika, ale které byly jednoznačným příznakem „staré“, „překonané“ kultury:

Je to již několik let, kdy jsme sedávali u rozhlasových přijímačů a čekali na znělku nositelů Řádu republiky Hanzelky a Zikmunda. Létali jsme v myšlenkách za nimi, sledovali jsme s napětím jejich osudy. Každý z nás měl své představy a mnohdy jsme se vraceli do dob svého mládí, kdy plné novinové stánky krmily naše mladé duše „Rozruchem“, dávaly nám „Romány do kapsy“ a ukazovaly nám „Dobrodružný svět“. Znova se rozechvěly zapomenuté struny vzrušení nad Tarzanem a houpali jsme se na liánách. A přiznejme se upřímně, kdo z nás při poslechu relací myslel na to, jak těžkou práci mají naši cestovatelé.

Kritika tak měla podle autorské explikace směřovat proti podceňování hodnoty práce, jež sloužila režimu jako základní prostředek blokování rejstříku exotičnosti a dobrodružnosti mediálního obrazu H+Z. Obzvláště v tomto případě je ale naprosto zjevné, že plnila funkci velmi chabého a prostupného rámce, umožňujícího nabídnout „podívanou vcelku nenáročnou, ale zato hodně veselou“. Toto představení navazovalo v Pražské estrádě na úspěšný varietní program *Pan Barnum přijímá* (470 repríz), v němž se podle šotu Československého filmového týdeníku¹¹⁶⁾ pokusil Vratislav Blažek o „satiru na kapitalistické cirkusové podnikatele. Útočí tím zároveň na celou kapitalistickou morálku [...] Cirkusovní magnáti páni Barnumové zmizeli už z našeho života a naše obecenstvo se může srdečně bavit jejich kšeftařskými metodami.“ A mimořádně populární film *CIRKUS BUDE*, který byl uveden do kin v roce 1954 a do konce následujícího roku dosáhl 2 916 000 diváků, byl kritikem *Rudého práva* chválen za to, že jeho humor „není samoučelný a přerůstá [...] do nemilosrdné satiry“ (zatímco „artistické výkony [...] nedovolují prohloubit jednotlivé charaktery hlavních postav“).¹¹⁷⁾ Ve varietním představení Pražské estrády se protíná exotický spektakl cestopisů H+Z, rámovaných edukačním a protikolonialistickým diskursem, s jiným tolerovaným typem vizuální atrakce, varietními a cirkusovými čísly, jejichž zábavní hodnota byla do oběhu přenášena pomocí rámování coby satiry.

116) Týdeník č. 15, 1953.

117) Jiří P l a c h e t k a, *Cirkus bude*. *Rudé právo* 34, 26. 10. 1954, s. 3.

VII. Dopisy a reakce diváků: mezi „virtuálním cestováním“ a „kinematografií atrakcí“

Shora zmíněné ohlasy diváků, které reprodukují preferované ideologické významy, nelze jistě plošně odmítnout jako neautentické, na druhou stranu ale nepochybně nebyly příčinou vysoké návštěvnosti a popularity filmů H+Z (například obraz „boje vietnamského lidu proti kolonizátorům“ si mohli diváci dopřát v celovečerním dokumentu BOJUJÍCÍ VIETNAM, který ovšem dosáhl dvanácti tisíc návštěvníků).¹¹⁸⁾ Dostupné prameny naznačují, že kromě prožitku napětí, zprostředkovávaného narativizací, můžeme uvažovat především o dvou dominantních recepčních rejstřících. V jednom jsou cestopisy H+Z využívány jako prostředek virtuálního cestování, druhý se soustředí na vizuální atraktivitu, spektakulárnost záběrů, která zatlačuje edukační rámec i narativní linii do pozadí.

Topos filmu jako cestovního prostředku je samozřejmě velmi běžný a objevuje se v různých souvislostech a historických obdobích, mj. ve vazbě na reálné cestování.¹¹⁹⁾ Přítomný byl také v poválečném Československu, například v květnu 1948 se ve *Filmových informacích* objevuje dopis čtenářky: „Mám ráda kino hlavně proto, že mne vozí po celém světě. Neměla jsem mnoho příležitostí cestovat a přece, díky biografu, dovedu si představit nejrůznější země světa.“¹²⁰⁾ V našem případě poúnorového Československa je pak „virtuálnost“ cestování pomocí filmových obrazů specificky umocněná tím, že se díky neprodyšně uzavřeným hranicím odsouvala možnost jeho „reálného opakování“ do sféry fantazie.¹²¹⁾ V dopisech Hanzelkovi a Zikmundovi, které se vztahovaly převážně ke knihám, se toto vědomí faktické nemožnosti vycestovat projevovalo často – můžeme tedy situaci jedné z pisatelek, ženy upoutané po úrazu na lůžko, docela dobře chápat jako doslovnou realizaci metaforu „znehybnění“ národa uvnitř státních hranic. Píše jim: „jsem churava a nemohu vycházeti, mým společníkem je kniha [...] vaše dílo [...] přibližuje daleké kraje [...] vděčně sáhne po knize ten, jenž je nucen sledovat veškerý život jen z okna tichého příbytku.“¹²²⁾ Kromě toho, že řada dopisů zmiňuje nemožnost cestovat ve stopách H+Z nebo cestovat za hranice vůbec, tak některé z nich poukazují na konkrétní (implicitně nešťastnou) historickou situaci, ve které se nacházejí: „[...] nezapomeňte, prosím, na nás, na čtenáře, kteří znají z celého zeměpisu nejmíň zeměpis Jižní Ameriky a kteří svou – jak vy říkáte – romantickou touhu po

118) Počet diváků mohla zvyšovat školní představení – o školních návštěvách AFRIKY I. svědčí některé dopisy z Archivu H+Z. Není mi ale známo, že by se tyto cestopisy staly předmětem masových náborových akcí (jak tomu bylo u některých „preferovaných“ sovětských nebo českých filmů) nebo na konci 50. let organizovaných soutěží v návštěvnosti.

119) Srov. například kapitulu Turismus, doprava a reprezentace v úvodu editora Jeffrey Ruoffa ke knize *Virtual Voyages*, c. d., s. 6–10.

120) Čtenáři píší Filmovým novinám. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 22, s. 9.

121) K podrobnostem o uzavření hranic v únoru 1948 srov. Jan R y c h l í k, Cestování do ciziny v habsburské monarchii a v Československu: pasová, vízová a vystěhovalecká politika 1848–1989. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2007. Pro běžné občany bylo vycestování do zahraničí prakticky nemožné (až v roce 1956 bylo částečně usnadněno cestování alespoň do „lidově demokratických“ států).

122) L. B., Praha, 3. 11. 1955. AHZ, sign. Pořadač 23.

dálkách musí v padesátém čtvrtém roce uspokojit výletem do Krče.¹²³⁾ Jiná pisatelka (jak vyplývá z jejích dopisů, silně kritická k tehdejšímu režimu) se ptá: „našlo by se místo – kde jste byli – kde by mohla žít alergická bytost, unavená československo-evropskou hysterií?“¹²⁴⁾ Cestování zde není spojeno s pouhým překročením hranic či návštěvou exotické země, ale spíše s hledáním utopie, s fantazijním vystoupením z časoprostoru komunistického Československa a z traumatu bipolárně rozdělené Evropy. Přestože se tato reakce netýká přímo filmů, poukazuje směrem k „eskapistické“ funkci „filmu jako prostředku virtuálního cestování“ – tj. k roli, která byla už od těsně poválečného období spojována s „reakcionářstvím“ a „měšťáctvím“ a pro novou společnost a nového diváka měla být nepřijatelná.¹²⁵⁾

V dopise žáka 6. třídy se uvádí, že při promítání AFRIKY „bylo v kině hodně fotografů, kteří si vyfotografovali alespoň záběry z filmu“.¹²⁶⁾ Nabízí se možnost interpretovat tuto činnost jako získávání „suvenýrů“ z virtuální cesty po Africe (ať už bylo objektem fotografování cokoli, kupříkladu polonahé černošské ženy). Každopádně to ovšem potvrzuje, že pro řadu diváků nebylo důležité (pouze) vyprávění či informační hodnota filmu, ale vnímali film především jako spektakl. Zpráva vedoucího kina Oko v Uherském Hradišti shrnuje většinu diváckých reakcí a ohlasů na AFRIKU II., nakolik je můžeme rekonstruovat z dopisů a informací zasílaných na Správu kinofikace: „Film se velmi líbil. Mnoho návštěvníků zhlédlo tento film více než jedenkrát. Když jsem se ptal několika návštěvníků, co se jim ve filmu líbilo, odpověděli téměř stejně. Vodopády, zrození sopky a zvířena. Litovali jen, že film nebyl barevný. Představovali si, jak nádherné scenerie by byly vodopády a sopka.“ Opakovaně jsou uváděny stále tytéž sekvence nebo textuální vlastnosti filmu. U prvního dílu AFRIKY je to především jediná barevná část snímku – výstup na Kilimandžáro. M. S., která film viděla nejprve při školním představení a poté na něj šla znovu, popisuje svoje dojmy takto:

Viděla jsem [...] Váš film o Africe, I. díl. A proto Vám píš. Jsem častou návštěvnicí kina a viděla jsem již několik cestopisných filmů i amerických, ale Váš film o Africe se mi líbil ze všech nejlépe. Našla jsem tu vše, co mě zajímalo i co mně doplnilo mé vědomosti. Nejkrásnější byly ovšem záběry z výstupu na Kilimandžáro v barevném provedení. Film jsem viděla dvakrát. Byli jsme na něm celá škola, a jelikož se mi tak líbil, šla jsem ještě jednou. [...] vyslovujeme srdečný dík i přání, aby i druhý díl filmu byl tak krásný. Věřím, že se Vám to povede, zvláště, bude li část filmu též barevná.¹²⁷⁾

Dívka sice neopomněla zmínit to, co bylo jistě při školním představení zdůrazňováno jako hlavní hodnota filmu, totiž získané „vědomosti“, ale vzápětí přiznává, která část byla „nejkrásnější“ a co zřejmě bylo důležitější motivací pro opakovanou návštěvu

123) Z. M., 2. 4. 1954, Praha, tamtéž.

124) H. J., květen 1955, Vsetín, tamtéž.

125) Srov. jako příklad článek s příznačným názvem „O nové filmové diváky“. Jaroslav B r o ů, *Svět práce* 4, 5. 8. 1948, s. 17.

126) J. B., Rýmařov, 26. dubna 1954. AHZ, sign. Pořadač 23.

127) M. S., 15. září 1953, Velké Meziříčí. AHZ, část J. Hanzelky, korespondence společná, 1948, 1952, 1953.



*Fronta před Slovanským domem při podepisování knih
Hanzelky a Zikmunda, Praha 22. 1. 1958
(Archiv Miroslava Zikmunda)*

kina. Zjevná je také mimořádná důležitost barvy – nejen tato dívka, ale i další diváci předpokládali, že i pokračování bude obsahovat barevné sekvence,¹²⁸⁾ a absence barvy byla ve zprávách pro Kinofikaci opakovaně uváděna jako příčina zklamání očekávání. Oproti tomu jako jednoznačně nejzajímavější části AFRIKY II. jsou uváděny sekvence s Viktorií vodopády a s výbuchem sopky – „všeobecně se mluvilo o krásách vodopádů a výbuchu nové sopky“; „nejvíce se líbil z celého filmu 3. a 4. díl, a to Viktoriiny vodopády a činnost sopky a jejich odvaha jak se snažili přiblížit co nejbližší s kamerou k sopce.“¹²⁹⁾ V samotném filmu je sekvence výbuchu sopky výrazně narativizovaná, přináší určité napětí a současně předvádí proces natáčení jako výjimečný výkon (jak to zdůrazňovala i propagace). Ale je zřejmé, že hlavní atrakcí pro diváky byl samotný námět a jeho předvedení (které si navíc představovali jako barevné). Diváci na tyto sekvence tedy reagovali způsobem, který koresponduje s oslovováním diváka takzvanou kinematografií atrakcí (rozvíjenou především v období raného filmu):

Kinematografie atrakcí neusiluje ani tak o to, aby byl divák vtažen do vyprávěného děje nebo se vcífoval do psychologie postav, ale spíše o to, aby si intenzivně

128) I ve druhém dílu AFRIKY měly být vloženy barevné sekvence, ale na doporučení – či spíše nátlak – SPVNF od nich Hanzelka a Zikmund ustoupili kvůli technickým obtížím s výrobou kombinovaných kopií. Srov. dopis s datem 7. září 1953. AHZ, sign. Pořadač 27.

129) AHZ, sign. 972-4.

uvědomoval filmový obraz, který upoutává jeho zvědavost. Divák se neztrácí ve světě fikce a dramatu, ale neustále si uvědomuje akt dívání se, vzrušení ze zvědavosti a jejího uspokojení.¹³⁰⁾

Podle Gunninga využíval raný film k tomuto cíli škálu takových prostředků, které zdůrazňovaly akt předvádění a konfrontaci s divákem a využívaly exhibicionistickou scénografii. Atrakce těží z vizuální zvědavosti a touhy po novém a jejich estetika se vyvíjela často ve vztahu k ošklivosti a kuriózní zručnosti.

V modu atrakcí mohly být kromě uvedených sekvencí vnímány i další záběry, například polonahých žen: od těch, které víceméně odpovídaly evropské představě půvabu ženského těla, až po ty, pro které diváci údajně vytýkali filmu „příliš mnoho záběrů žen, prý nehezkých nahotin“.¹³¹⁾ Podobně i předvádění kulturní a především fyziologické odlišnosti, jak tomu je například v sekvencích o pygmejích (AFRIKA II.) nebo o lovcích lebek (Z ARGENTINY DO MEXIKA), patří k častým exploatačním strategiím cestopisného filmu, který může tyto za jiných okolností nepřijatelné obrazy zdůvodnit vzdělávací hodnotou etnografického filmu. Ovšem i pokud se omezíme na záběry výslovně zmiňované diváky, můžeme sledovat, jakým způsobem oslovují diváka, zdůrazňují akt předvádění a charakter vizuální (ale v případě vodopádů také auditivní) atrakce. V úvodu více než pětiminutové sekvence Viktoriiniých vodopádů ještě hlas komentáře dodává divákovi faktické informace o tom, co vidí, ale poté se odmlčí, protože „slovo je příliš slabým výrazovým prostředkem, chceme-li vám ukázat nejen mohutnost, ale celou krásu tohoto osmého divu světa.“ Záběry na vodní masu jsou doprovázeny postsynchronně dotáčeným hřmotem a Liškovou hudbou, přičemž téměř neustávající panoramování, které má zřejmě posilovat dojem mohutnosti, současně upomíná na akt zprostředkovaného dívání se. Záběry vybuchující sopky jsou pak uvozeny sekvencí, která rekapituluje celou cestu Afrikou jako sérii „atrakcí“ a ukazuje divákovi fotografie, které zachycují „nejzajímavější a nejdramatičtější dojmy z cesty“: „chvilky v keňských bažinách“, „tropický prales“ nebo „ráj zvířet v africkém kontinentu“. Ty jsou završeny „nejhlubším zážitkem z celé africké cesty“ – výbuchem sopky. Záběry kráteru chrlícího lávu jsou doprovázeny komentářem, který popisuje situaci cestovatelů, stejně jako diváků: „před našimi zraky roste sopka“, jsme „omráčeni nejpříšernějším a současně nejvelkolepějším zjevem, jakého je příroda schopna“.

Takovýto modus oslovování diváka byl v rámci asketického modelu stalinistické kultury budované pro „nový věk“ a „nového člověka“ velmi ojedinělý a stopy dobové recepce ukazují, že byl jedním z hlavních příčin mimořádné návštěvnosti a popularity cestopisných filmů H+Z. Topografie atrakcí, založená na distanci mezi tím, kdo se dívá, na jedné straně a předváděným spektáklem na straně druhé, je v protikladu k modelu největší podívané, jakou komunistický režim pro „diváka“ připravil, a to poprvé v roce 1955: k modelu spartakiády. Spartakiáda měla implikovat rušení hranice mezi

130) 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 a synové, 2004, s. 156.

131) Informace pro Správu kinofikace, Kino Mír, Břeclav.

hledištěm a jevištěm, kdy se divák i cvičící účastní téhož rituálu, „společné kreace na téma obraz života socialistické země“¹³²⁾ (ponechejme stranou skutečné mechanismy „konzumpce rituálu“ – důležitý je zde preferovaný model vztahu divák – podívaná). Oproti tomu v případě kinematografie atrakcí je hrozba narušení hranice mezi divákem a podívanou spojena často spíše s prožitkem děsu, který skýtá rozkoš proto, že je divákovi zajištěna bezpečná pozice (ať už oním spektaklem je příjezd vlaku, jízda horskou drahou, výbuch sopky nebo kmen lovců lebek). Pro obecnější tezi o divácké oblibě atrakcí a roli spektakularity pro popularitu filmů v poválečném období bude ovšem nutné provést podrobnější výzkum.

VIII. Závěr

Výzkum širšího kontextu produkce a distribuce samotných filmů Hanzelky a Zikmunda i dalších přílehlých mediálních sfér, alespoň dílčí rekonstrukce sociální situace dobového diváka a načrtnutí obrysů některých významných diskursivních polí – to vše nám mělo naznačit nejdůležitější mody recepce filmů H+Z, podporující jejich popularitu. Dostupné materiály umožnily postihnout tři hlavní recepční rejstříky:

1. Prožitek napětí, založený na narativizaci dokumentárního filmu – její fungování bylo podporováno také intertextuálními znalostmi reportáží a knih. Analýza samotných filmů ukazuje jejich fragmentárnost, která postupně rostla a oslabovala možnost narativizace. Výzkum produkčního pozadí naznačil, co k této fragmentarizaci vedlo a do jak míry filmy procházely různým institučním rámcem. A přestože samotné celovečerní filmy nakonec opustily sféru školní instituce, edukační hodnota byla i nadále v diskursu filmové kritiky zdůrazňována jako jedna z nejdůležitějších. Do textu samotného i do přílehlého diskursu je tak vepsána ústřední linie napětí a soupeření o význam a hodnotu těchto filmů – je to soupeření o zábavní, resp. vzdělávací funkci.
2. Zkušenost filmu jako prostředku „virtuálního cestování“. Tento rejstřík, jakkoli běžný, byl v konkrétní historické situaci posilován nemožností reálného cestování a frustrací, vyplývající z hospodářské bídy a velmi omezené možnosti zbožní konzumpce. Žurnalistický diskurs jej zcela pomíjel a prostor pro jeho uplatnění byl omezován rámováním cesty H+Z tématy kritiky kolonialismu a náročných příprav a těžké práce.
3. Vnímání filmu jako vizuální atrakce. Tento modus je nejsilněji přítomný v konkrétních reakcích diváků a ani kritický diskurs jej zcela nevyklučoval, snažil se jej ovšem oslabit. Fragmentární struktura filmu jej přitom podporuje – i v tomto případě je už ve filmech samotných vepsáno napětí mezi důrazem na edukační a ideologickou rétoriku většiny sekvencí a vizuální atraktivitou těch několika, které diváci opakovaně uváděli jako nejzajímavější.

Všechny tři rejstříky se nejen do jisté míry vzájemně překrývají, ale současně také poukazují na obecnější, byť ve své mnohovýznamovosti problematický koncept role populární kultury: eskapismus. Podobně jako Staceyová v případě poválečné Británie, i v našem případě se nabízí možnost uvažovat o eskapismu jako hledání utopické

132) V. M a c u r a, c. d., s. 66. Srov. také Petr R o u b a l, Jak ochutnat komunistický ráj. Dvojí tvář československých spartakiád. *Dějiny a současnost*, 2006, č. 6, s. 28–31.

realizace potřeb, které společnost nenaplnňuje, skrze zábavní formy. Na základě modelu Richarda Dyera lze chápat touhu po plném, intenzivním zakoušení emocí (jaké přináší například vizuální atrakce) jako reakci na monotónnost, předvídatelnost a bezútěšnost každodenního života;¹³³⁾ vyhledávání utopického uspokojení touhy po nadbytku je pak reakcí na materiální bídu – tu může reprezentovat i touha po cestování, jež samo o sobě nadbytek konotuje.

Výzkum recepce filmů Hanzelky a Zikmunda naznačil, kde je možné hledat příčiny popularity jejich filmů v padesátých letech. Zdá se, že poskytly divákům příležitost uplatnit recepční rejstříky, které napomáhaly uspokojovat jinde jen obtížně naplnitelné touhy. Škála těchto recepčních modů je o to pozoruhodnější, že ji nabízely černobílé dokumentární snímky s postsynchronním zvukem – pokud se nám tedy podařilo přesvědčivě určit typy potěšení, které filmy H+Z vyšvihly na přední místa v návštěvnosti, mohou zásadním způsobem poukazovat na důležitou charakteristiku vztahu diváka a filmové kultury (a potenciálně na určité rysy každodennosti) v tehdejší Československu. Tato charakteristika vychází z evidentního nedostatku určitého typu produkce zaměřené *primárně* na uspokojování touhy po prožitku napětí, po stavu vizuální fascinace a vytržení, po dočasném úniku z každodennosti a depresivní reality 50. let. Díky tomuto nedostatku byl divák nucen uspokojovat tyto touhy substitučně, prostřednictvím filmů, které nabízí hledané hodnoty, emoce, prožitky v mnohem méně koncentrované formě. Takovouto hypotézu bude nutné dále ověřit na příkladech jiných populárních snímků a konfrontovat ji s žánrovou strukturou a celkovou dynamikou vztahu návštěvnosti a distribuční nabídky. Výzkum filmů H+Z by k tomu měl poskytnout vhodné východisko jako do značné míry extrémní případ, který může lépe zviditelnit základní dynamiku a napětí soudobé filmové konzumpce.

* * *

Poděkování: ing. Miroslavu Zikmundovi za poskytnutý rozhovor a cenné poznámky k textu; archivu H+Z Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně, konkrétně PhDr. Magdaleně Preiningerové a Blance Cekotové, za laskavou pomoc a vstřícnost při práci v archivu; Adéle Kokešové za účinnou pomoc při ověřování údajů.

Tato studie vznikla díky podpoře Grantové agentury České republiky (grantový projekt registrován pod číslem 408/07/P174). Stať vznikla také s finanční podporou Grantového fondu děkana Filozofické fakulty MU pro rok 2008.

Zkrácená verze byla přednesena na konferenci Society for Cinema and Media Studies (Filadelfie, 6.–9. 3. 2008) pod názvem „The Letters to the Heroes: Reception of Hanzelka and Zikmund's Travelogues in Czechoslovakia of the 1950s“.

133) Srov. Richard Dyer, Entertainment and Utopia. In: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. Volume II*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1985.

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

Působí jako odborný asistent v Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, kde přednáší mj. dějiny filmových teorií a dějiny uvádění filmů v prostoru domácnosti.

V současné době se věnuje zejména problémům filmové recepce.

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Arne Nováka 1, 660 88 Brno; skopal@phil.muni.cz)

Citované filmy:

I. Máj 1952 v Moskvě (1. mája 1952 v Moskve; V. Beljajev, E. Svilovová, 1952), *Afrika I. – Z Maroka na Kilimandžáro* (Jaroslav Novotný, 1952), *Afrika II. – Od rovníku ke Stolové hoře* (Jaroslav Novotný, 1953), *Altajským krajem* (Po Altaju; L. Saakov, 1950), *Anděl na horách* (Bořivoj Zeman, 1955), *Bojující Vietnam* (Sražajuščijsja Vietnam, Vietnam in Resistance; Čchang Chuo-ling, 1952), *Býčtí zápasy* (Jaroslav Novotný, 1956), *Cirkus bude* (Oldřich Lipský, 1954), *Císařův pekař – Pekařův císař* (Martin Frič, 1951), *Ďáblova krása* (La beauté du diable; René Clair, 1950), *Děda Mráz* (televizní pořad – cyklus Televize dětem, Jindřich Polák, 1954), *Dítě Dunaje* (Das Kind der Donau; Georg Jacoby, Rakousko, 1950), *Divoký náklad* (Wild Cargo; Armand Denis, 1934), *Dobrodružství v Rudém moři* (Abenteuer im roten Meer; Hans Hass, Západní Německo, 1951), *Dovolená s Andělem* (Bořivoj Zeman, 1952), *Fanfán Tulipán* (Fanfan la Tulipe; Christian-Jaque, 1952), *Haškovy povídky ze starého mocnářství* (Miroslav Hubáček, 1952), *Hrdina Černého moře* (Admiral Ušakov; Michail Romm, 1953), *Jaro na ledě* (Frühling auf dem Eis; Georg Jacoby, 1951), *Je-li kde na světě ráj* (Miroslav Zikmund – Jiří Hanzelka – Jaroslav Novotný, 1961), *Kavalkáda džungle* (stříhový film, srov. *Přivezte je živá*; *Tesák a dráp*; *Divoký náklad*), *Kde supi nelétají* (Where No Vultures Fly; Harry Watt, 1951), *Kvetoucí Ukrajina* (Cvetuščaja Ukrajina; M. Sluckij, 1950), *Lov a léčka* (Fang and Claw; Frank Buck, 1935), *Nationwide* (TV série, 1969–1983), *Ostrový milionů ptáků* (Jaroslav Novotný, 1952), *Osvobozená Čína* (Osvoboždennij Kitaj; Sergej Gerasimov, 1952), *Plavecký mariáš* (Václav Waserman, 1952), *Přivezte je živá* (Bring 'Em Back Alive; Clyde E. Elliott, 1932), *Razzie* (Razzia; Německo, Werner Klinger, 1947), *Sadko* (Alexandr Ptuško, 1952), *Sedmý kříž* (The Seventh Cross; Fred Zinnemann, 1944), *Sovětský Kazachstán* (Sovetskij Kazachstan; L. Stepanovová, 1950), *Sport na Ukrajině* (R. M. Sluckij, 1951), *Taras Ševčenko* (Taras Ševčenko, chudožnik; Alexandr Alov, Vladimir Naumov, Igor Savčenko, 1951), *Tesák a dráp* (Fang and Claw; Frank Buck, 1935), *Tygr Akbar* (Der Tiger Akbar; Harry Piel, 1951), *Z Argentiny do Mexika* (Jaroslav Novotný, 1954), *Změny skupenství I.* (Jaroslav Novotný, 1955), *Žampiony* (Jaroslav Novotný, 1952).

SUMMARY

TRAVELLING ROUND THE WORLD,
OR AN EXCURSION TO KRČ?

*The Reception of Film Travelogues
by Hanzelka and Zikmund during the 1950s*

Pavel Skopal

The feature-length documentary films by travellers Hanzelka and Zikmund (H+Z) enjoyed high audience figures during their release in the years 1953 and 1954. The popularity of the films and their reception were fuelled by other highly popular ventures undertaken by H+Z, above all, their radio and newspaper reports and travel books. A complex network of products was created around this fashionable duo, who were also supported by the regime; moreover, unique materials have survived in the H+Z archive, in particular, letters from readers and viewers, and reports by cinema managers describing audiences' reactions to the films. All this renders their films a fascinating subject for research, where it was possible to use these rare documents detailing the reception of such films by real audiences.

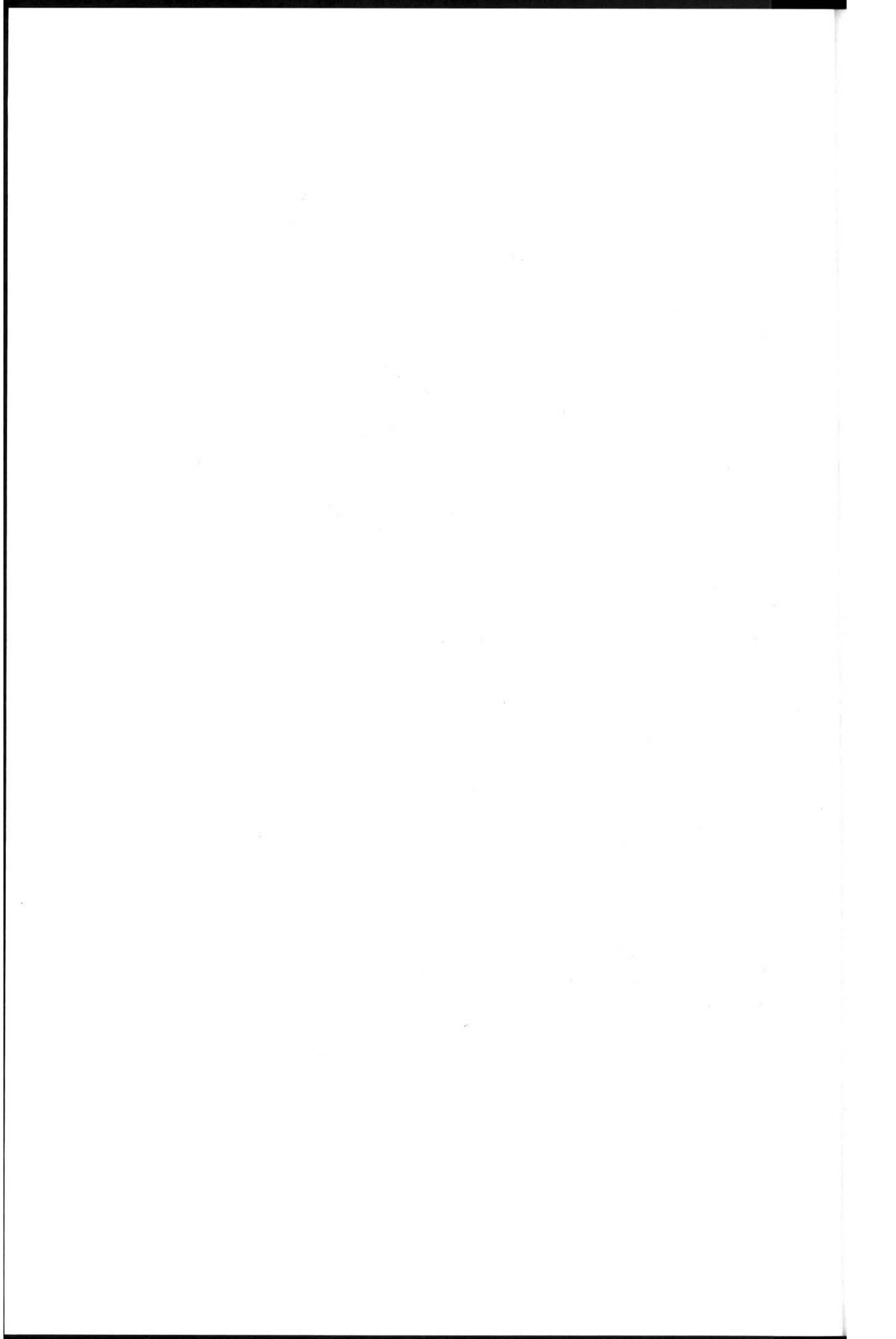
In view of the huge popularity of these black-and-white documentary films, whose audience figures normally cannot compete with those of feature-film production, this text traces the films of Hanzelka and Zikmund as a specific case study. The study may uncover the fundamental mechanisms of the distribution and reception of entertainment value in the cultural environment of (post)Stalinist Czechoslovakia. The research work attempted to put into broader context the process of reception dictated by the immense popularity of the travellers during the 1950s, and the wide network of products which developed around them: apart from three feature-length films and ten short films from their first journey (Africa, South and Central America), there were hundreds of radio and newspaper reports, a series of books (in particular, five editions of *Africa. The Dream and Reality* during the 1950s) and an exhibition which travelled round the entire Republic. The text provides basic information about the preparations and concept of the journey and the reaction of state bodies; it then focuses on an analysis of media production outside film and traces the position of H+Z. It also examines the status of stardom in the context of period endeavours to build a new culture, radically rejecting the concept of stars as one of the typical symptoms of "old" bourgeois culture. On the basis of letters sent to the travellers by director of educational and instructional films Jaroslav Novotný, we are given an analysis of the process of the "professionalisation" of filming and the adoption of the practices of the institution of popular-scientific film. The structure of the genre of the popular-scientific documentary supported the possibility of applying the rhetorical form, which primarily emphasised criticism of colonialism and the educational value of travelogues, and often used the figure of contrast.

Film criticism presented anti-colonialism and instructiveness as the fundamental receptive registers of these films and used them to frame and weaken the role of the entertainment value, which was self-evident and lay to a certain extent in the narrative quality, in creating tension and, above all, in the visual attractions (waterfalls, volcano eruption, semi-naked black women). The imperative to build a new type of culture did not allow for the full recognition of these entertainment values; period journalism therefore employed the figure of gradation which created a clear hierarchy of values. Yet research into the records of viewer reception shows that the entertainment value of visual spectacle and attractions was evidently preferred at a time of governing ascetic Stalinist cultural policy and also consumer frustration after the currency reform. The history of the reception of films by Hanzelka and Zikmund may also be seen as the history of rivalry over what type of values would be ascribed to them – while the official discursive domain of film criticism, journalism and educational institutions stressed the instructive value, the indications of

the viewers' reception of these films surviving in letters and in reports from cinema managers clearly point to emphasis on the entertainment value of the narrative tension and visual attractions.

The research into the reception of the travel pieces by H+Z thus, at the same time, indicated the basic outlines and mechanisms functioning in the distribution and reception of entertainment values. In view of the considerably limited genre register, the consumer was forced to satisfy his need for certain types of values substitutionally, with the aid of products and genres which offered them to a limited degree: for example, in the form of the kind of tension and visual spectacle afforded by black-and-white documentary films – initially silent and only later accompanied by a soundtrack. These values were simultaneously discursively framed by “higher” values which justified them – these then served as an ideological shield which aided the distribution, at least in a highly diluted form, of certain “low” values into the cultural environment of 1950s Communist Czechoslovakia.

Translated by Karolina Hughes



Články k tématu

KINO NA VÍCERO POUŽITÍ

*Koncepce a reflexe kinokaváren
jako tzv. kombinovaného typu provozu*

Lucie Česálková

Věnovala-li česká filmová historiografie poměrně málo pozornosti období takzvané normalizační kinematografie – když se pouze v několika člancích či studiích pokusila kategorizovat různé proudy filmové produkce a okrajově se zmínila o okolnostech distribuce¹⁾ –, oblastí filmového předvádění, a tedy i významu kina jako společenského prostoru v tomto období, se nezabývala téměř vůbec. Fenomén normalizační koncepce kina zůstal přitom zcela pomínut i přesto, že Československý filmový ústav již od konce šedesátých let v rámci různých výzkumů zejména sociologického či kulturně-antropologického typu v základních obrysech formuloval myšlenku tzv. kultivace prostoru kina jako jednoho z nástrojů, jak se vypořádat s obecným trendem klesající návštěvnosti v běžných kinech.²⁾

Sociologický výzkum se v tehdejším Filmovém ústavu systematicky realizoval od počátku šedesátých let, a to jednak formou výzkumů návštěvnosti, jednak dílčích sond, a to i za spolupráce jiných institucí, například Státního úřadu statistického či Ústřední komise lidové kontroly a statistiky. Jedním z klíčových témat se pak stala problematika diferenciací filmového obecnstva, jíž se podrobněji věnovali Karel Morava a Ivo Pondělíček, kteří mezi léty 1966 až 1968 uskutečnili empiricko-sociologický výzkum

- 1) Reflexi normalizačního období v kinematografii bylo z části věnováno první číslo *Iluminace* z roku 1997, v němž Jan Lukeš v přehledovém článku „Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970–1996“ představil chronologii vývoje české kinematografie v daném období, a to se zaměřením na otázky filmové dramaturgie a výroby. Viz Jan Lukeš, Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970–1996. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 53–81. Podrobnější rozdělení vývoje kinematografie v období normalizace spolu s rozlišením různých vrstev produkce, ale i vln a tendencí v rámci distribuce filmů nabízí Jaromír Blažejovský, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 6–11; Čas sluhů. In: Marta Sylvestrová (ed.), Český filmový plakát 20. století. Brno–Praha: Moravská galerie / Ex libris 2004, s. 106–114. Z ostatních materiálů viz další texty *Iluminace* 9, 1997, č. 1; příp. Jiří Purš, Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie. Praha: ČFÚ 1985.
- 2) Viz například Karel Morava, *Filmový divák*. Praha: FÚ, 1961. K. Morava, *Filmové obecnstvo dnes a zítra*. Praha: FÚ 1966, s. 77–102.

diváka. Závěry o tom, jak ke kinu a filmové kultuře obecně přistupují skupiny běžných diváků, náročnějších a informovaných diváků a specifická skupina členů filmových klubů, pak shrnuli v publikaci *Proměny filmového hlediště v ČSR 1966–1968*.³⁾ V návaznosti na tento typ výzkumu se od konce šedesátých let pozornost pracovníků ČFÚ soustředila na stav československé kinofikační sítě a předchozí průzkumy diferenciací publika („hlediště“) jim posloužily jako východisko k perspektivnímu plánu diferenciací sítě kin.⁴⁾ Popis a analýza specifík situace diváka v prostředí kina měla sloužit jako podklad pro možnost reformovat stávající síť kin tak, aby se pozastavil trend poklesu návštěvnosti v kinech tím, že poukáže na prvky, které mohou diváky na návštěvě kina nejvíce přitahovat.

Význam prostředí foyeru, šatny či bufetu byl jedním z faktorů, které zvažoval ve vztahu k okolnostem návštěvy kina jako klíčové Jaromír Bulíček ve své studii *Sociální situace v kině* z roku 1970.⁵⁾ Bulíček se podrobněji zabýval chováním diváků v prostředí kina nejen z hlediska funkce předsálí, zvažoval i otázku logiky zaujímání míst v kinosále, věnoval se významu a motivacím pozdního či naopak předčasného odchodu z kina, spánku během představení a podobně. V perspektivách vývoje kina pak preferoval jako nejuspokojivější řešení kina víceúčelová. Podle jeho názoru měla kina sloužit jako prostory využitelné i mimo dobu promítání, případně fungovat jako kina zájmová, případně kina kombinovaného typu, která by propojovala zkušenost sledování filmu s jinými typy aktivit. V dílčích zprávách vypracovaných v Československém filmovém ústavu v roce 1971 jako *Materiál pro zpracování perspektivy československé kinematografie do roku 1985* rozvádí vizi kina kombinovaného typu takto:

[...] souběžně nabízené služby nejen filmové, ale i jiného druhu. Jde o služby nabízené v komplexu budov nebo budovy, v jednom zařízení vedle sebe, propojené v jednom prostoru (kinokavárna). Může jít o kombinaci kino + restaurace, kavárna, + vinárna, + bufet, snack bar. + čítárna, knihovna, + výstavní síň, + autopark.⁶⁾

Zatímco v dosavadní klasifikaci Československého filmového ústavu byla síť kin členěna do kategorií klasických 35mm, 35mm širokoúhlých, 70mm, 16mm, letních 35mm a letních 70mm kin, do budoucna se plánovalo „[...] vstoupit na dosud neprobádanou půdu kin s kombinovaným provozem (několik sálů, jiné kulturní zařízení – kavárna, kina pro auta),“⁷⁾ přičemž v prognóze Jaromíra Bulíčka bylo rozrůznění nabídky v procesu kinofikace ještě strukturovanější. Bulíček uvažoval o kinech zprostředkovávajících prostorové vidění filmu, sálech s celostěnnou obrazovkou, kinoautomatech, kinech, která nazýval „kino krychle“, jež by promítala na čtyři stěny sálu, byla vybavena technikou na speciální zvukové efekty a divákům umožňovala při projekci tančit

3) Ivo P o n d ě l í č e k – Karel M o r a v a, *Proměny filmového hlediště v ČSR 1966–1968*. Praha: ČSFÚ 1969.

4) Viz např. *Zpráva o technickém rozvoji kin v českých zemích z roku 1973*. Praha: ÚPF 1974.

5) Jaromír B u l í č e k, *Sociální situace v kině*. Praha: ČSFÚ 1970.

6) J. B u l í č e k, Kino jako kulturní prostředí. In: *Materiál pro zpracování perspektivy československé kinematografie do roku 1985*. Interní materiál ČSFÚ 1971, s. 22.

7) Tamtéž.

za současného kavárenského provozu, dále pak autokinech, kuřáckých kinech, kinech pro nedoslýchavé, kinech módy, tedy kinokavárnách s exkluzivními programy, módními přehlídkami a výstavami umění, a tak podobně. Největší naděje mezi formami kombinovaného typu ovšem Jaromír Bulíček vkládal do kinosálu vybaveného stolký a fungujícího jako restaurace či kavárna⁸⁾ – protože nejlépe vyhovoval plánu kulturně-politické práce s filmem:

Socialistický stát nabízí občanům kino jako účelový kulturotvorný prostor k akulturaci (kulturní přizpůsobování) a enkulturaci (učení se kultuře), jako příležitost k zušlechťování potřeb, společenského taktu a vkusu diváka, a to pomocí filmu, vlivem prostředí kina a služeb v kině,⁹⁾

psal na prvních stránkách „Zprávy o průzkumu kinokaváren v ČSR“ v roce 1971. Kinokavárnu zde chápal jako ideální, socialistický životní styl nejlépe kultivující prostředí k předvádění a sledování filmů. Statistická data výzkumu o kinokavárnách Bulíček ve svém textu interpretoval ve smyslu obecného významu kina ve společnosti, a jeho text tak ve druhém plánu vyzníval jako vize ideálního typu kina splňujícího požadavky socialistické kulturní politiky.

Podle Bulíčka vycházel požadavek zvýšení komfortu kina ze zvyšujících se standardů „pohodlí, taktu a vkusu československých občanů“,¹⁰⁾ kteří mají dostatek finančních prostředků i volného času k jejich utrácení a současně jsou ze svého každodenního života (z domácnosti, školy, práce či obchodu) zvyklí na luxus a pohodlí, které jim běžné kino nemůže nabídnout. Kino, které nejlépe přiláká diváky, musí podle Bulíčka upoutat třemi faktory – atraktivním prostředím, specifickým repertoárem a ochotnou obsluhou. Takové kino bude vkusně zařízené, vybavené pohodlnými sedačkami, bude zajišťovat vysokou technickou kvalitu filmového zvuku a obrazu, bude se v něm promítat atraktivním, nekonvenčním způsobem (formou laterny magiky, širokouhle apod.) a bude prostřednictvím laskavého, pěkně oblečeného personálu divákům nabízet ještě další, netypické služby. Servisní rozměr, který rozšiřoval běžné kompetence kina jako místa zprostředkujícího výhradně filmovou podívanou, mohly do prostředí promítání vnést jiné druhy volnočasové zábavy – „nové“ kino mělo být kinem spojeným například s restaurací, vinárnou, kavárnou, „grill-barem“, čítárnou či výstavní síní, případně autoparkem. Vyjma čítárny a výstavní síně bylo všem ostatním druhům s kinem spřízněných služeb společné to, že rozšiřovaly divácký zážitek o možnost konzumovat během představení nápoje a drobné pochoutky. Z takto načrtnuté perspektivy usilující o pozdvižení komfortu, kultivovanosti a „kultury“ kina se v Československu ujal právě model kinokavárny jako varianty, která měla sloužit socialistickému

8) Mezi kavárnou a restaurací Jaromír Bulíček nerozlišoval, ani o jiných typech kombinovaného provozu kin se více nerozepísal, nedokládal inspiraci v případných zahraničních modelech, ani se nevyjadřoval ke konkrétnějším plánům jejich realizace. Jednotlivé návrhy uváděl pouze v odrážkách. J. B u l í č e k, Kino jako kulturní prostředí. In: *Materiál pro zpracování perspektivy československé kinematografie do roku 1985*. Interní materiál ČSFÚ 1971, s. 22.

9) J. B u l í č e k, Kinokavárny. Zpráva o průzkumu kinokaváren v ČSR. In: *Filmologický sborník VIII. Film jako fenomén masové kultury*. Praha: ČFÚ 1971, s. 123.

10) Tamtéž.

projektu modernizace prostředí kina především tím, že zvýší divácký zájem, a tedy i návštěvnost.

Ačkoli výzkum Jaromíra Bulíčka v rámci dotazníkové akce přináší poměrně značné množství faktografických dat o motivacích návštěvy kinokavárny dobovým publikem, lze v rétorice, jakou Bulíček svá zjištění prezentuje, spatřovat mírně ideologický podtext. Výzkumem kinokaváren Bulíček míní především „poukázat na progresivní prvky společenské kultivace návštěvníků v tomto druhu kin“. ¹¹⁾ Na počátku sedmdesátých let, kdy Bulíček průzkum prováděl, byl projekt budování kin s rozšířenou nabídkou služeb, jaký naplňovaly právě kinokavárny, teprve v počátcích – tehdy existovalo v Československu kinokaváren celkem osm –, Bulíček však chápal jeho rozvinutí jako principiálně spjaté se základními idejemi socialistické kulturní politiky. Dle jeho slov bylo třeba v rámci tohoto trendu především „dodržet v dramaturgii programů kin socialistická kritéria, tzn. záměrně naplňovat funkci kina jako kulturně výchovného socialistického zařízení (uplatnit sociálně výchovné a sociálně propagační funkce filmů)“. Kinokavárna mu tak byla prostorem, jehož význam přímo spojoval s možností ideového působení na diváky. Tvrdil, že vědomí diváka, kterého se podaří pro kino získat, je třeba formovat a jeho potřeby kultivovat. Představa regulace diváckého a sekundárně též i společenského vkusu měla v Bulíčkově interpretaci kinokavárny obecnější politický přesah: v důsledku se totiž divák, v Bulíčkově slovníku „jedinec“, sžitý s kulturou nového typu kina, měl také „konformovat [...] s politikou státu“. Přestože se Bulíčkův výzkum uskutečnil v rané fázi normalizačního období, stála v pozadí jím formulovaného konceptu kina typu kinokavárny vize kontrolovaného usměrňování diváckého vkusu, a tedy i politicko-ideologická motivace. Kinokavárny měly na jedné straně kultivovat způsob trávení volného času, tento druh kultivace měl být ovšem paralelně spjat s procesem „sociálně-výchovného“ formování názorů a přesvědčení diváků. ¹²⁾

V konkrétních Bulíčkových prognózách byla vize vývoje kinokaváren vyčíslena jejich předpokládaným desetiprocentním podílem na trhu:

Jsmo přesvědčeni, že je v zájmu naší společnosti, aby v roce 1985 fungovalo již 10 % z celkového počtu kin v ČSR se stálým provozem jako kinokavárny. Aby tedy u nás bylo zhruba 200 provozoven s kombinovanými kinematografickými a kavárenskými službami, popřípadě doplněnými nabídkou ještě jiného druhu zábavy. ¹³⁾

Pokud měl Bulíčkův výzkum podpořit nový trend v architektonickém řešení kin a plánování dramaturgie jejich programů, zůstává otázkou, nakolik se jeho plány odrazily v praxi: v jaké podobě byly nové kinokavárny realizovány, jaká byla jejich programová nabídka, a tedy i to, jaký druh proklamované kultivace byl akcentován.

11) Tamtéž, s. 126.

12) Ideologicky podbarvenou vizi kulturního prostředí kina potvrzoval J. Bulíček kontinuálně i ve svých dalších textech. Viz například Materiál pro zpracování perspektivy československé kinematografie do roku 1985. Interní materiál ČSFÚ 1971, s. 2.

13) J. B u l í č e k, Kinokavárny. Zpráva o průzkumu kinokaváren v ČSR. In: *Filmologický sborník VIII. Film jako fenomén masové kultury*. Praha: ČFÚ 1971, s. 164–165.

Ačkoli množství zdrojů, které by pomohly na tyto otázky podat ucelenou odpověď, je omezené, neboť celorepublikové statistické ročenky diferencují kina pouze podle technické vybavenosti (tedy širokoúhlá či 16mm), nikoli podle architektonického uspořádání sedaček v kinosále, reprezentativní vzorek pražské oblasti potvrzuje, že počet kinokaváren nejenže nestoupl do roku 1985, ale že v období dvaceti let 1971 až 1991 bylo z celkových jedenácti nových kin v Praze upraveno jako kinokavárna pouze jediné, a to Jalta, zahajující provoz až roku 1991.¹⁴⁾ Porovnat pražský vzorek s vývojem v jednotlivých regionech je možné pouze v celkovém úhrnu počtu kin, který neukáže, kolik kin z celkového počtu zaniklo a kolik nově vzniklo. Podle statistik však v období let 1971 až 1991 celkový počet kin v Praze i krajích obecně klesal, a lze tedy soudit, že optimistická vize desetiprocentního nárůstu počtu kombinovaných provozů se mohla naplnit jen stěží.¹⁵⁾

Přestože historických dat o vývoji výstavby, fungování a provozu kinokaváren v celostátním měřítku není k dispozici mnoho, i bez souhrnných údajů by mělo být možné rekonstruovat dílčí význam kina tohoto typu jako jedinečného objektu v určitém konkrétním místě. Na základě studia historických pramenů týkajících se architektonické koncepce a programové dramaturgie konkrétní kinokavárny lze odhalit, jak o kinu typu kinokavárny v dílčím případě uvažovali a jak její prostor a služby koncipovali její tvůrci. Jejich perspektiva pak může do značné míry kolidovat s tím, jak nový typ zařízení přijímali jeho návštěvníci, současně obyvatelé města i filmoví diváci. Jejich vzpomínky mohou dobový obraz kina typu kinokavárny, jaký předkládají historické zprávy a prohlášení, i přes neodmyslitelný historický posun a riziko nostalgické idealizace významně relativizovat a dokreslovat.

Jako příklad toho, jak se ideální představy o provozních praktikách a divácké kultivaci, odrážející se v socialistickém konceptu kinokavárny, promítly v praxi, byla pro účely této práce zvolena kinokavárna Karolina v Pardubicích, fungující od roku 1983 do roku 1994¹⁶⁾.

14) Výsledky průzkumu programů pražských kin potvrzuje i text J. Hilmer. Viz Jiří Hilmer a, Stavební historie pražských kinosálů. Část IV – poválečné období. *Iluminace* 10, 1998, č. 4, s. 75–101.

15) Statistické ročenky vykazují v období let 1971 až 1991 pokles celkového počtu kin jak v Praze, tak v regionech. Viz. *Statistická ročenka Československé socialistické republiky*. Praha: SNTL 1971 (až 1989). *Statistická ročenka České a slovenské federativní republiky*. Praha: SEVT 1992.

16) Reflexi kinokavárny zde postihuje výzkum vzpomínkových stereotypů, podrobněji přiblížený dále. Její projekt a koncepci je možné rekonstruovat na základě spisů Archivu Stavebního úřadu městského obvodu Pardubice III. a Státního okresního archivu Pardubice. Viz například: Pardubice – Karlova ul. – 2. stavba – objekt č. 32 – Prodejna – Restaurace. Archiv Stavebního úřadu Městského obvodu Pardubice III, a.j. č. 2593; Zpráva o zahájení provozu Kinokavárny, sídliště Karlovina, č. 259, Pardubice. Státní okresní archiv (SOA) Pardubice, fond Městského Národního výboru Pardubice, Rada MěstNV Pce 1983, XXI; Kino-kavárna. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949 aj.

Kino v reprezentativním městském prostoru

Koncepce pardubické kinokavárny Karolina byla založena na institucionální spolupráci Městské správy kin a státního podniku Restaurace a jídelny.¹⁷⁾ Budova kinokavárny byla projektově zahrnuta do rozsáhlejšího plánu modernizace městské čtvrti Karla IV., jehož záměrem bylo nahradit starou zástavbu kompaktním sídlištěm s vlastní infrastrukturou. Pardubická středová čtvrť Karla IV. byla v průběhu druhé poloviny sedmdesátých let tzv. revitalizována v tehdy nejmodernější městskou část nově nazývanou Karlovina. Centrální komplex služeb, obklopený panelovými domy, vznikl na základě plánů městského architekta Lubomíra Drimla a byl vybudován jako objekt občanské vybavenosti v podobě tzv. moderní lehké výstavby, kombinující ocel, beton a sklo, podnikem Pozemních staveb Pardubice. Nákupní centrum sestávalo jednak z jednopodlažní pasáže s Tuzexem a malými obchody, například kadeřnictvím, cukrárnou a dalšími, jednak z větší budovy s obchody v prvním a veřejnou jídelnou a kinokavárnou ve druhém patře.¹⁸⁾ Nová kinokavárna tak byla vybudována jako součást čtvrti, jež se na konci sedmdesátých let v rámci modernizačního projektu stala nejcentrálnějším z pardubických sídlišť, bezprostředně přiléhajícím k historické části města i ústřední tepně – třídě Míru – a jejím kulturním zařízením (Domu hudby, plesovému sálu v hotelu Grand aj.), a jež byla pamětníky vnímána jako veskrze prestižní prostor. Atraktivitu Karloviny navíc zvětšovala její snadná dostupnost, již jí zajišťovala nově zavedená linka autobusu městské hromadné dopravy číslo 6, spojující čtvrť s hlavním nádražím a severní částí města¹⁹⁾.

Umístění nové obchodně-kulturní zóny právě do této oblasti strategicky kalkulovalo jak s výhodnou polohou Karloviny stranou hlavních náměstí a ulic, ale současně v jejich bezprostřední blízkosti, tak také s jejím historicky utvářeným významem v rámci města. Karlovina, dříve, jak již bylo řečeno, nazývaná čtvrť Karla IV., si již od počátku dvacátého století udržovala pověst veskrze reprezentativní oblasti. Roku 1905 zde byl v tzv. Dělnickém domě otevřen pod jednou střechou s novou restaurací také první stálý biograf v Pardubicích²⁰⁾. V období prvorepublikovém a válečném reflektovali pamětníci čtvrť Karla IV. jako oblíbenou nákupní i procházkovou oblast, jejíž identitu utvářely jednak krámky známých živnostníků na Jindřišské ulici – Rackovo pekařství, Beránkovo řeznictví, rohové Kolářovo knihkupectví a koňské řeznictví pana Žáčka na jižním konci, jednak pěkné, byť v sedmdesátých letech již chátrající patrové řadové domky se zvláštními domovními znameními v ulici Jiříkově.²¹⁾

17) Zpráva o zahájení provozu Kinokavárny, sídliště Karlovina, č. 259, Pardubice. SOA Pardubice, fond Městského Národního výboru Pardubice, Rada MěstNV Pce 1983, XXI. O návaznosti vzniku pardubické kinokavárny na podobné objekty vznikající na základě spolupráce Městské správy kin a podniku RAJRestaurace a jídelny se zmiňuje zpráva Kino-kavárna. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

18) Pardubice – Karlova ul. – 2. stavba – objekt č. 32 – Prodejna – Restaurace. Archiv Stavebního úřadu Městského obvodu Pardubice III, a.j. č. 2593.

19) Viz Ladislav Podivín, historik Dopravního podniku Pardubice, soukromý e-mail, 25. 10. 2006.

20) Miroslav Hanuš, Kouzlo stříbrného plátna. In: Dagmar Broncová (ed.), *Pardubice. Kniha o městě*. Praha: Milpo Media s.r.o. 1999, s. 27.

21) Marie Chudá, *Pardubické vzpomínky*. Pardubice: Apollo 1998.

Status tradičně reprezentativního městského prostoru byl pro uvedení nového druhu volnočasové zábavy, s nímž kinokavárna na počátku osmdesátých let přicházela, jistě výhodou. V době svého otevření, v roce 1983, byla kinokavárna vnímána ostatními kulturními zařízeními do jisté míry jako konkurenční instituce, nikoli však jako hrozba.²²⁾ Od zahájení provozu byla běžná filmová představení v kinokavárně realizována jako podvečerní v 17.30 a večerní ve 20 hodin.²³⁾ Ve vstupném v celkové minimální hodnotě 25 Kč byla zahrnuta cena lístku na film za osm korun a tzv. povinná konzumace v hodnotě sedmnácti korun. Povinná konzumace byla v kinokavárně zrušena v roce 1988, a pro kino znamenala nárůst návštěvnosti z průměrných padesáti na šedesát sedm návštěvníků na představení, při celkové kapacitě sálu 108 míst.²⁴⁾ Interiér kina tvořilo foyer s obsluhovanou šatnou, kobercem pokrytý sál hlediště se sedmadvaceti stoly s lampičkou, každým pro čtyři osoby usazené v polstrovaných křesílcích, a zákulisím těsně přiléhající restaurační kuchyně. Provozu samostatné restaurace kinokavárna sloužila od pondělí do pátku od čtvrté hodiny odpolední do půl dvanácté v noci, v sobotu od druhé do půl dvanácté a v neděli od 14 do 17 hodin, jindy se zde pořádaly koncerty komorní hudby, mikulášské besídky, konference, v dopoledních hodinách i o možnost projekce obohacené schůze, školení či semináře. Svou činnost do kinokavárny přenesly i zájmové organizace, působící dříve v jiných kulturních zařízeních – Klub maminek, Klub přátel sovětského filmu, částečně i pardubický Filmový klub.²⁵⁾ Kinokavárna tak koncepčně naplňovala vizi víceúčelového prostoru a současně kombinovaného typu provozu kina, a jako taková oslovovala velmi různorodé spektrum zájemců o volnočasové vyžití. V rámci utváření identity místa, jeho významu ve společenské imaginaci se přitom všechny typy aktivit spojené s prostorem kinokavárny vzájemně doplňovaly a obohacovaly se o nová spektra asociativních vazeb.

Kino nadstandardních služeb

Roli kinoprovozu v této síti vztahů udávala v případě kinokavárny Karolina především snaha profilovat kino jako zařízení poskytující oproti ostatním kinům nadstandardní služby nejen možností občerstvení, ale také svou programovou nabídkou. Kinokavárna byla v první řadě chápána jako tzv. premiérové kino, v němž byly nové, zpravidla české snímky, s nimiž velmi často přijížděly i delegace, uváděny o den dříve než v nejmodernějším pardubickém kině Jas 70, případně paralelně s představeními v Jasu. Tam však byl divák ochuzen o možnost navazujících besed s tvůrci, jež byly v kinokavárně pořádány ve spolupráci s pardubickým Filmovým klubem. Kinokavárnu tak v červnu

22) Tuto skutečnost dokládá například reflexe otevření kinokavárny v místním tisku – deníku *Zář*. Viz Otevření kinokavárny. *Zář: List pardubického okresu* 34, 2. 12. 1983, č. 93, s. 1. Stejně se o situaci vyjadřoval i respondent Miroslav (75), archivář, rozhovor veden 2. 10. 2006, který byl v dané době místopředsedou Filmového klubu v Pardubicích.

23) Veškeré údaje o původní koncepci provozu kinokavárny včetně cen vstupenek, kapacity, vybavení aj. přejímám ze zprávy Kino-kavárna. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

24) Jako taková byla kinokavárna nejmenším kinem v Pardubicích, její návštěvnost, počet promítaných filmů i zisky však od roku 1983 neustále stoupaly. Viz Plnění plánu kin v okrese Pardubice 1983–1989. SOA Pardubice, fond Městského Národního výboru Pardubice, Rada MěstNV Pce.

25) Jaroslava (48), úřednice, rozhovor veden 6. 9. 2006; Zápis z jednání FK. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949. Otto Šimáček: 25 let činnosti Filmového klubu. Pardubice: Městská správa kin – Filmový klub Pardubice 1987.

roku 1984 v rámci Týdne italského filmu navštívil například Marcello Mastroianni, 28. října 1985 přijel Antonín Kachlík s filmem KOUZELNÉ DOBRODRUŽSTVÍ, 5. května 1986 zde byla uspořádána beseda s delegací k filmu ZASTIHLA MĚ NOC s pardubickou herečkou Janou Dolanskou, Dušan Klein byl od roku 1984 zván s každou premiérou ze série BÁSNÍKŮ, v roce 1990 zde Fero Fenič uváděl svůj film ZVLÁŠTNÍ BYTOSTI a tak dále.²⁶⁾

Programová nabídka kina odráží vedle priority uvádění domácích premiér spojených s besedou až do roku 1992 zřetelnou tendenci promítat zejména komedie, dobrodružné filmy a v rámci speciálních dětských představení také dětské filmy a pohádky.²⁷⁾

Program představení obvyklý pro běžný typ kina osmdesátých let kinokavárna zpestřovala právě pořádáním zvláštních akcí. Besedy a doprovodné programy nutně nesouvisely pouze s filmy premiérovými, ale i s dalšími výjimečnými cykly a přehlídkami. Ze všech kin fungujících v osmdesátých letech v Pardubicích hostila festivaly, retrospektivy a zvláštní uvedení kinokavárna vždy primárně již díky svému sepětí s organizací typu Klubu přátel sovětského filmu a Filmového klubu, které je zpravidla zaštiťovaly a zabezpečovaly jejich organizaci. Mezi pravidelné akce tak v kinokavárně patřily přehlídky animovaného filmu, 3. dubna 1985 se zde uskutečnila autogramiáda Vladimíra Párala u příležitosti uvádění cyklu filmů podle jeho románových předloh – RADOST AŽ DO RÁNA, MLADÝ MUŽ A BILÁ VELRYBA –, v lednu roku 1986 byly promítány cykly filmů FAMU a podobně.

Záměr programové dramaturgie vyrovnat se běžnému typu kina, ale kromě běžných diváků přilákat také publikum, které ocení i nestandardní filmovou nabídku, se tak ocital ve specifickém střetu s koncepcí kina, jež bylo v interiéru hlediště upraveno jako restaurace. Stolkové uspořádání kinosálu na jedné straně vytvářelo přirozenější prostředí pro besedy a schůze, ovlivňovalo však i povahu diváckého zážitku a způsob recepce filmu při samotné projekci. Restaurační provoz a konzumování jídla během představení nutně narušovalo soustředění diváků na promítaný snímek a podněcovalo spíše rozptýlený typ sledování.

Podmínkami provozu a tím, že kulturní zážitek sledování filmu nechápala v jeho unikátnosti, jedinečnosti, ale spojovala jej s širší škálou aktivit, kinokavárna tak docela neodpovídala představě kulturního zřízení, jež zprostředkovává ryze umělecké zážitky a uspokojuje takzvaně náročného diváka. Zážitek návštěvy kina tak mohl mít v případě kinokavárny do značné míry arbitrární povahu: slučovala se v něm zkušenost determinovaná místem populární zábavy se zkušeností společenské akce prestižního významu. Jak dokazuje příklad pardubické kinokavárny, mohlo přitom být takovéto kombinování různých typů zkušeností společensky přijatelné a neproblematické pouze do určité míry. V příběhu zániku kinokavárny lze totiž odhalit skutečnost, že vůle akceptovat kombinovaný typ kina bezprostředně souvisí s tím, zda je kino propojeno s institucí, již společnost připisuje dostatečně prestižní socio-kulturní význam. Dvouznačná populárně-elitní identita kinokavárny se v pardubickém případě stala

26) Zápisy z jednání FK. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949. Otto Šimáček: 25 let činnosti Filmového klubu. Pardubice: Městská správa kin – Filmový klub Pardubice 1987.

27) Programy. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

neudržitelnou poté, co do prostoru kina prvky „populárního“ začaly pronikat nikoli z prostředí restaurace, ale baru.

Pardubická kinokavárna zanikla roku 1994, po dvou letech provozu v soukromém vlastnictví, do něž přešla během privatizace v roce 1992.²⁸⁾ Nový majitel tehdy zahájil po půlroční, aukcí vynucené přestávce obnovenou činnost kinokavárny pardubickou premiérou filmu *SLUNCE, SENO, EROTIKA*, jíž předcházela beseda a autogramiáda stejnojmenné knihy s režisérem Zdeňkem Troškou a s herečkou, pardubickou rodačkou, Valerií Kaplanovou. Po projekci měl večerní program pokračovat hudební produkcí „profesionální skupiny Bravo“ a „atraktivním tanečním párovým striptýzovým vystoupením spojeným s originálním erotickým tancem Duo Le La“.²⁹⁾ Podle letáček byl obdobný „atraktivní půlnoční program – zábava až do rána“ zajišťován na každý pátek a sobotu, přičemž k tanci a poslechu hrál orchestr Color a mezi jedny z dalších služeb, jež provozovatel kinokavárny svým hostům zajišťoval, patřil například i odvoz taxíkem.

Identitu oblíbeného zábavního místa udržovala kinokavárně i nadále víkendová odpolední dětská představení, nový druh večerních programů naopak její společenskou hodnotu v očích občanů města devalvoval. Ačkoli programová nabídka stále akcentovala komedie a dobrodružné či romantické snímky a přestože základem jídelního lístku zůstala minutková jídla, zmrzlinové poháry a drobné pochoutky, rozšíření alkoholové nabídky nápojového lístku a nové strategie mediální prezentace kinokavárnu profilovaly více jako vinárnu a diskotéku. Ze symbolického místa luxusního kulturního zážitku se kinokavárna proměnila v místo asociující nízkou kulturu prostředí šantánů a barů, a tak zcela změnila společenskou funkci, již zastávala v předchozí dekádě³⁰⁾. Přestože faktorů, jež zapříčinily pokles návštěvnosti a z ní vyplývající nevýdělečnost a následný krach podniku, mohlo být samozřejmě více a přestože by bylo možné zánik kinokavárny vykládat v souvislosti s dobovým trendem obecného poklesu počtu kin v období zejména po roce 1991,³¹⁾ v případě pardubické kinokavárny je na místě zvážit i to, že v nových podmínkách, s novým majitelem, jenž z hlediska doplňkového servisu profiloval kino spíše jako bar či diskotéku a zcela opustil dramaturgii speciálních typů akcí typu tematických přehlídek, se změnil také způsob, jakým kinokavárnu vnímali její dosavadní návštěvníci, a tedy i její společenský význam jako prostoru specifického, populárně-elitního typu volnočasové zábavy.³²⁾ Zatímco se prestiž restaurace, byť neodmyslitelně spjaté s aspekty konzumerismu, zdála s prestiží institucí kulturně-

28) V období od 1. října 1991 do 1. února 1992, kdy probíhala aukce, byl v kinokavárně pozastaven provoz. Zápisy z jednání FK. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

29) Kinokavárna – letáky. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

30) V rozhovorech tento jev potvrzovala většina respondentů, nejdůrazněji Libuše (56), státní zaměstnankyně, rozhovor veden 29. 8. 2006, a Josef (49), vysokoškolský učitel, rozhovor veden 29. 8. 2006 (viz poznámka č. 32).

31) Viz tabulka v příloze textu Aleš D a n i e l i s, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Illuminace* 19, 2007, č. 1, s. 97.

32) Ztrátu zájmu o kinokavárnu s její proměnou v „bar“ či „diskotéku“ spojovala většina pamětníků dotazovaných v rámci průzkumu. Viz například: „Pak se z toho udělala diskotéka, to už jsme chodit přestali.“ Libuše (56), státní zaměstnankyně, rozhovor veden 29. 8. 2006. „Než z toho udělali ten bar, chodili jsme tam často.“ Josef (49), vysokoškolský učitel, rozhovor veden 29. 8. 2006.

vzdělávacích (divadel, knihoven, muzeí a galerií a podobně) slučitelná, neboť obecně asociovala zábavu vyhovující vkusu střední třídy, morální předsudky spjaté s nočními podniky a diskotékami počátku devadesátých let celkově pozitivní obraz kinokavárny ve společenské imaginaci znehodnocovaly³³⁾. Status kinokavárny určoval již od prvotních konceptů především aspekt rozšířeného servisu, nicméně současně servisu, který odpovídal dobové představě dostatečné „kulturnosti“.

„Velký televizor v divadle“

Z celkového pohledu je tedy zřejmé, že možnost konzumovat jídlo a pití mohla dobovou interpretaci kina komplikovat tím, s jakým typem stravovacího, respektive zábavního zařízení bylo spojeno. Vzhledem k tomu, že se dějinám konzumování jídla a pití v kině nevěnovala v kontextu kontinentální Evropy takřka žádná pozornost, je možné o tom, jaký symbolický status měl kavárensko-restaurační typ provozu v historii konzumace jídla v rámci institucí kulturního typu, uvažovat jedině s ohledem na britské a americké prostředí.

Ze studií počátků kinematografie v anglo-saském kontextu můžeme odvodit,³⁴⁾ že otázky spojené s konzumací jídla a pití byly nedílnou součástí diskursu o podmínkách předvádění filmů již od počátků dějin kinematografie.³⁵⁾ Z pohledu kulturních elit regulujících provoz kinematografů asociovalo stravování prostor kina s místy laciné zábavy nižších vrstev, a proto se snažily propojení prostorů kulturní a gastronomické konzumace v úředních ustanoveních striktně omezovat. Konzumace jídla a nápojů, alkoholu samozřejmě především, podle nich snižovala váženost prostoru a již v desátých letech byla chápána jako faktor ohrožující ideálně disciplinovanou recepci. Kina ovšem byla od konzumace jídla a pití izolována pouze v případech, kdy bylo stravování

33) Pro respondenty byly moralistní postoje typické obecně. Motivace jejich pohoršení novým dramaturgickým přístupem je pravděpodobně dána tím, že si prostor kinokavárny s nostalgickým odstupem příliš idealizovali. V průzkumu však byli úměrně zastoupeni jak respondenti vymezující se ke kinokavárně pozitivně, tak neutrálně (z dotazníků nevyšel příklad odpůrce), přičemž na odsouzení strategií nového majitele se všichni shodovali.

34) K tématu konzumace v kinech v kontextu kontinentální Evropy je velmi obtížné shromáždit relevantní prameny a literaturu, proto, i přes riziko mírného směřování neslučitelných kulturně-mediálních pozadí, vycházím z existujících studií zaměřených na prostředí Velké Británie a Spojených států amerických. Srov.: Barbara W i l i n s k y, *Sure Seaters. The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2001; Mark J a n c o v i c h – Lucy F a i r e – Sarah S t u b b i n g s, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London: BFI 2003; Lee G r i e v s o n, *Policing the Cinema: Movies and Censorship in the Early Twentieth-Century America*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2004; Douglas G o m e r y, *Shared Pleasures: A History of Movie Exhibition in America*. London: BFI 1992; Andrew F. S m i t h, *Popped Culture: A Social History of Popcorn in America*. Columbia: University of South Carolina Press 1999; Deborah L u p t o n, *Food, the Body and the Self*. London: Sage Publications Ltd. 1996.

35) Např. britský zákon Cinematographic Act z ledna 1909 zakazoval udělit kinematografickou licenci kinům, která při představení podávala jídlo a alkoholické nápoje, a přestože obdobné nařízení, zabraňující sloučení kinematografické a hostinské licence pod záštitou jedné osoby, platilo od roku 1912 i pro české země. Viz Nařízení ministerstva vnitra ve shodě s ministerstvem veřejných prací ze dne 18. září 1912, č. 191 o pořádání veřejných představení kinematografických, paragraf 6. In: Jiří H o r a, *Filmové právo*. Praha: Právníké knihkupectví a nakladatelství 1937, s. 48.

odvozeno od takového typu zařízení, které tím, že je navštěvováno především pracujícími z nižších vrstev, vzbuzuje u střední a vyšší třídy spíše negativní společenské asociace a morální obavy (hospoda, bar, pouťový stánek apod.). V rámci snahy o pozvednutí návštěvnosti se totiž mnohá kina jak ve Spojených státech amerických, tak v mnohých evropských státech, zejména Velké Británii, již od druhé poloviny desátých let snažila vylepšit úroveň diváckého zážitku tím, že vyjdou vstříc právě středním a vyšším vrstvám³⁶⁾. Jednou z forem ozvláštnění či okrášlení zážitku návštěvy kina byly vedle atraktivního designu interiéru i nadstandardní služby – uniformovaní uvaďeči, dárkové předměty, ale právě i možnost konzumovat jídlo a pití. Preferovaný segment publika se tedy mimo jiné majitelé kin snažili přenést do svých podniků s prostředím elegantních kaváren a restaurací, ve které proměňovali svá foyer³⁷⁾ a které na rozdíl od stánků nabízejících pizzu, hot dogy, zmrzlinu a cukrovinky, konotujících formy stravování typické pro populární zábavní park, nevzbuzovaly obavy z poklesu prestiže kinematografické instituce.

Přestože měly dějiny stravování v kulturních zařízeních v různých kulturách různý průběh, odlišné souvislosti a historické mezníky, a bylo by na místě komparativně posoudit vývoj tohoto fenoménu s ohledem na středoevropský, potažmo konkrétně český kontext, dostupné prameny k tomuto neposkytují takřka žádné informace. Výzkum vzpomínkových stereotypů spjatých s pardubickou kinokavárnou ovšem potvrdil přinejmenším podobnost s kritérii společenských konvencí a jimi utvářenými hierarchickými hodnotami anglosaského prostředí. I zde jako by kavárenský typ provozu vytvářením dojmu výlučnosti, výjimečnosti či exkluzivity umenšoval dojem ohrožení kulturních hodnot, jež jídlo a pití a jeho konzumace v kulturním podniku vzbuzuje.

Z výzkumu vzpomínkových stereotypů spojených s návštěvou pardubické kinokavárny, jehož se zúčastnilo 43 žen a 34 mužů ve věku od 23 do 75 let, zpravidla pardubických rodáků, vyplynul obecný obraz kinokavárny jako stylové restaurace promítající filmy³⁸⁾. Nebyla to tedy primárně programová nabídka, co bylo pamětníky většinově chápáno jako klíčová okolnost zkušenosti návštěvy kina, co proměňovalo jejich chování během představení a určovalo jejich žánrové priority. Na divácké preference

36) V tomto ohledu sehrál významnou roli proces označovaný v sociálních dějinách přelomu devatenáctého a dvacátého století jako feminizace středních vrstev, na nějž majitelé kin reagovali strategií orientovanou na ženské zákaznice/ divačky, podle jejichž vkusu se například snažili prostředí kin uzpůsobit eleganci divadel, kaváren či restaurací. Viz mj. L. G r i e v s o n, c. d., s. 28–29, 90–93.

37) Přestože se jídlo ani (výhradně nealkoholické) nápoje nesměly přenášet do hlediště, začleňovalo stále více kin ve Spojených státech amerických i ve Velké Británii stylové kavárny a restauranty do prostoru svých foyer. B. W i l i n s k y, c. d., s. 113.

38) Výzkum probíhal v období od června do října roku 2006, informace byly získávány jednak formou dotazníků, jednak z osobních rozhovorů. Do foyer tří stávajících pardubických kin (Jas, Dukla, Sirius) a do všech oddělení hlavní budovy Krajské knihovny v Pardubicích byl umístěn předtištěný dopis vysvětlující motivaci výzkumu a jeho cíle spolu se sadou dotazníků se záhlavím identifikujícím odpovídajícího a otázkami s volnou možností odpovědi. Vyplněné dotazníky bylo možné odevzdat do zvláštních schránek přímo na místě, případně zaslat odpovědi na e-mailovou adresu uvedenou v motivačním dopise. Takto vznikla možnost opětovně kontaktovat mnohé respondenty a osobně se s nimi setkat a vést podrobnější debatu. Osobní rozhovory byly vedeny ve všech případech v neformálním prostředí (restaurace, kavárna). Současně bylo zřízeno internetové diskusní fórum na téma kinokavárny, jehož někteří respondenti byli opět zpětně kontaktováni.

a výběr typu volnočasové zábavy měla mnohem zřetelnější vliv možnost konzumovat jídlo a pití v noblesním prostředí.

Ve vzpomínkách návštěvníků se obraz kinokavárny uchoval ve veskrze prestižním světle. Návštěvu kinokavárny charakterizovali pamětníci zpravidla přívlastky „příjemná“, „báječná“, „nádherná“, „exkluzivní“, „vzácná společenská příležitost“, jeden z respondentů dokonce uváděl, že při cestách po jiných městech republiky „poměřoval kulturní vyspělost místa podle toho, zda zde mají, či nemají kinokavárnu“. Mezi důvody, proč na kinokavárnu nahlíželi jako na luxusní prostor, uváděli diváci zejména netypické kavářenské uspořádání kinosálu, kde „člověk nesedí jak na bidýlku v řadách“³⁹⁾, ale i konkrétní detaily vybavení zvětšující pohodlí recepce (nízke konferenční stolky s lampičkami, koženou potažené sedačky, lustry, koberec na podlaze kinosálu).

Interiér kina tak podle pamětníků již sám o sobě ponoukal k tomu, aby se do kina také slavnostněji ustrojili a všímali si toho, jak jsou oblečeni ostatní⁴⁰⁾. Návštěvu kinokavárny tak interpretovali jako výjimečnou společenskou událost odehrávající se ve veřejném prostoru. Kladli ji do přímé souvislosti s kulturně-mediální tradicí divadelní, od které odvozovali také své zvyklosti a chování zejména z hlediska dodržování určitého typu společenských konvencí – vkusného oblečení, vystupování atp., a to především ve fázi příprav na představení a v prostoru mimo samotné hlediště kinosálu – ve foyer. Skutečnost, že byla kinokavárna svými návštěvníky do značné míry vnímána v kontextu podobných elitních společenských událostí, jakými je například návštěva divadla, vernisáže či plesu, implicitně spojených také s otázkami společenské rivality, dokládá formulace vysokoškolského profesora Josefa (49), který kinokavárnu vnímal jako: „[...] milý, komorně laděný prostor a pohodlný. [...] Prostředí kinokavárny vzbuzovalo jakousi vyšší míru kultivovanosti. Lidé tam chodili svátečně oblečení. Chovali se jako v divadle, ohleduplně a taktně.“⁴¹⁾

Během samotné projekce jako by se ovšem rysy exkluzivní (divadelně-slavnostní) události vytrácely: recepce filmů byla ovlivňována provozem restaurace, a ve své přerušovanosti se tak podle mnoha diváků podobala spíše domácímu sledování televizoru. Lidé navštěvovali kinokavárnu často s rodinnými příslušníky, byli rozsedáni podobně jako v obývacím pokoji u konferenčních stolků, jedli a neměli zábrany spolu během promítání hovořit, a tak byl vnější dojem společenské exkluzivity návštěvy kinokavárny v průběhu projekce nahrazen protikladnou „obývací“ všedností.

Během samotného představení vnímali pamětníci prostor kinokavárny s menším důrazem na veřejnou společenskou událost, shrnutý například ve formulaci „potkat známé ve foyer kina“⁴²⁾. Při promítání pro ně bylo kromě jídla přirozené si také bez zábran popovídat, často až ve smyslu intimní, rodinné povahy zážitku: „Šeptem tam mohla probíhat i komunikace mezi dětmi, rodiči a prarodiči i během představení a nebylo to tak ohraničené, jako když v kině zhasnou a všichni sedí v řadě.“⁴³⁾ Výhoda komunikace

39) Josef (49), vysokoškolský učitel, rozhovor veden 29. 8. 2006.

40) Lenka (49), grafička, rozhovor veden 6. 9. 2006.

41) Josef (49), vysokoškolský profesor, rozhovor veden 29. 8. 2006.

42) Lenka (49), grafička, rozhovor veden 6. 9. 2006.

43) Lenka (49), grafička, rozhovor veden 6. 9. 2006.

během filmu byla často dávána do souvislosti s uspořádáním křesílek/sedaček kolem konferenčního stolku, asociující sledování v obývacím pokoji, a zdůrazňovali ji především ti návštěvníci, kteří chodili do kina s dětmi či s vrstevníky: „Prima bylo, když se v průběhu filmu chtělo dítě na něco zeptat, tak nebyl problém. Šeptem se odpovídělo a bylo to. Jako doma.“⁴⁴⁾

Jako událost trávená v kolektivu velmi blízkých osob se návštěva kinokavárny v pojetí diváků dostávala do těsnější kontextové vazby s prostředím domova. Prostor kinokavárny tedy vnímali diváci částečně odlišně ve fázi příprav na společenskou akci, kdy ji asociovali s netradiční, nepříliš frekventovanou, a tedy slavnostní návštěvou divadla, jinak během pobytu v kinokavárně při představení – tehdy totiž potvrzovali oslabení výhradní pozornosti věnované promítanému snímku. Typickým rozptylujícím projevem bylo, jak již bylo řečeno, kromě stravování také časté povídání, ve vzpomínkách přímo spojované s prostředím domácnosti.

Rodinné povaze diváckého zážitku uzpůsobovali návštěvníci podle svých výpovědí rovněž výběr filmů. Tak jako osmačtyřicetiletá lékárnice Zdena Vítová preferovali účastníci ankety „filmy, které nevyžadovaly plné soustředění na děj“. Takovýto „druh“ snímků podle respondentů nechával dostatečné množství prostoru na vedlejší, s filmem nesouvisející činnosti. Během filmů mělo být možné „vychutnat si objednané jídlo“, „popovídat si“, „vysvětlit něco nesrozumitelného dítěti“, „při sezení u stolků se cítit pěkně pohromadě, když se děti střídaly na klíně nás všech a byla to pohoda“⁴⁵⁾. Do kinokavárny chodili pamětníci zejména na komedie, zábavné, dobrodružné nebo dětské filmy a pohádky a svou volbu zdůvodňovali tím, že sledování takového typu filmů nevyžaduje bedlivou pozornost.⁴⁶⁾ Devětačtyřicetiletá grafička Lenka výběr filmových žánrů přímo spojovala s přirozeným ruchem provozu kinokavárny během představení: „Hlíдалa jsem si filmy vhodné pro věk našich dětí [...] Chodili jsme na pohádky a dětské filmy. [...] Navštěvovali jsme filmy, které nevyžadovaly plné soustředění na děj, protože rušivé vlivy přece jenom byly – lidé jedli, cinkali nádobím, bavili se, kolem chodili číšníci...“ Filmy měly být „oddechové“ a sloužit spíše jako vedlejší doprovod jiných společenských činností – konzumace jídla, komunikace a vzájemného kontaktu. Návštěvu kinokavárny činilo pro většinu diváků významnou jednak potěšení z ritualizované události, již je zážitek z prostředí vstřícného komunikaci v kolektivu rodiny či přátel, jednak exkluzivní možnost nechat se v „domáckém“ prostředí obsloužit a objednat si občerstvení během představení.

Rituální aspekt výjimečné události vstupoval do interpretací návštěvy kinokavárny proto, že diváci často navštěvovali kinokavárnu u příležitosti rodinných oslav narozenin či jiných výročí, děti do ní byly brány v den vysvědčení a podobně. Vedle rysů

44) Miroslava (53), krejčová, rozhovor veden 4. 9. 2006.

45) Libuše (56), státní zaměstnankyně, rozhovor veden 29. 8. 2006; Lenka (49), grafička, rozhovor veden 6. 9. 2006; Jaroslava (48), úřednice, rozhovor veden 6. 9. 2006; Zdena (48), lékárnice, rozhovor veden 17. 9. 2006; Hana (23) studentka, rozhovor veden 16. 9. 2006.

46) Eva (49), účetní, rozhovor veden 28. 8. 2006; Leoš (53), v invalidním důchodu, rozhovor veden 25. 9. 2006, Libuše (56), státní zaměstnankyně, rozhovor veden 29. 8. 2006; Lenka (49), grafička, rozhovor veden 6. 9. 2006; Jaroslava (48), úřednice, rozhovor veden 6. 9. 2006; Zdena (48), lékárnice, rozhovor veden 17. 9. 2006.

divadelní rituálnosti (veřejné, elitní, celospolečenské) tak v sobě návštěva kinokavárny mohla zahrnovat i rituálnost ryze domácího typu (soukromou, rodinnou, intimní). Ta nabývala na převaze spíše během představení a byla spojována i s položkami na jídelním lístku kinokavárny: zmrzlinové poháry, dezerty, zákusky, chlebíčky a obložené talíře.⁴⁷⁾ Oblibu těchto pochoutek z jídelního lístku kinokavárny respondenti zdůvodňovali právě tím, že šlo o pohoštění, již byli zvyklí jíst také při domácích oslavách.

Referenční rámce veřejné (divadelní) a domácí (televizní) zkušenosti, byť principiálně zcela odlišné, většina diváků zcela neproblematicky slučovala. Běžní diváci veřejný prostor kina spojovali jak se společenskými praktikami návštěvy prestižní kulturní instituce, tak na druhé straně s diváckými zvyklostmi sledování filmů v soukromí. Mírnou odlišnost přikládali, jak již bylo řečeno, pouze dojmu „před“ a „během“ představení, kdy jako by se zahájením projekce docházelo ke změně okolností. Bez ohledu na věk, pohlaví či profesní příslušnost respondentů se v reflexi kinokavárny svátečnost společenské akce snoubila s její následnou domácíostí. Odlišný postoj ovšem zaujímali někdejší členové Filmového klubu, v jejichž reakcích dojem domácíosti neevokovalo prostředí a rodinný kontext sledování televizoru. Přestože i oni brali kinokavárnu jako exkluzivní a současně familiární prostředí, v jejich případě nešlo o asociaci vyplývající ze souvislosti s rodinou, ale skupinou klubových přátel, jednalo se tedy o familiárnost nikoli privátního, ale veřejného typu.

Povaha diváckého zážitku vymezeného aspekty slavnosti, rodinného kolektivu a soukromí nutně odpovídala pouze běžné návštěvě kinokavárny, a tedy pravděpodobně spíše standardním víkendovým představením. Kluboví diváci však preferovali odlišný typ programů, které kinokavárna nabízela. Do kinokavárny se prostřednictvím akcí pořádaných Filmovým klubem, Klubem přátel sovětského filmu a podobně dostávaly i náročnější snímky promítané v rámci zvláštních přehlídek, a tedy i za zcela jiných okolností než dříve zmiňované komedie a dobrodružné či dětské filmy. Většinově reflektovaný typ divácké zkušenosti proto jistě nebyl jediným, který je možné s kinokavárnou spojit.

Kino elitního diváka

Festivalové akce a zvláštní uvedení ve vzpomínkové reflexi částečně umocňovaly prestiž sounáležitosti návštěvy kinokavárny s nevšední událostí. Pamětníci, kteří potvrzovali účast na těchto představeních, byli zpravidla členy uvedených klubů, ostatní diváci tvrdili, že o výjimečných akcích věděli, ale spíše je nenavštěvovali. Přestože organizátoři akcí vedlo k výběru kinokavárny jako vhodného místa pro pořádání mimořádných akcí především reprezentativní, společensky vysoce ceněné a komfortní zázemí, pro diváky byla významnější samotná klubová povaha zážitku: prestiž účasti na důležité akci a setkání s přáteli z klubu⁴⁸⁾: „Předtím se promítalo v kině Svět, kinokavárnu jsme

47) Jana (25), studentka; Alena (27), učitelka; Lenka (44), knihovnice; Jaroslava (50), asistentka; Zuzana (54), knihovnice – nedatované údaje z anketních lístků; Josef (49), vysokoškolský učitel, rozhovor veden 29. 8. 2006; Libuše (56), státní zaměstnankyně, rozhovor veden 29. 8. 2006.

48) Karel (56), kulturní pracovník, rozhovor veden 1. 9. 2006, Josef (49), vysokoškolský učitel, rozhovor veden 29. 8. 2006.

pak rezervovali i na zahajovací schůze roku. Výhodné bylo, že i schůze a jiná setkání mohla být spojena s krátkou projekcí.⁴⁹⁾ Klubovým divákům byly rovněž nabízeny různé výhody spojené s členstvím v klubu – byla zde možnost na objednávku vyhradit určitá místa na premiérových představeních pro členy klubů pravidelně spolupracujících s kinokavárnou,⁵⁰⁾ kluboví diváci měli i snížené vstupné na běžná představení po předložení členské legitimace⁵¹⁾ a podobně. Prostředí kinokavárny samotné ovšem členové klubu nevnímali pro promítání jako klíčové – v letech šedesátých byl klub obdobně propojen s Kulturním domem ROH Dukla, tradice festivalů a zvaní významných osobností byla spjata i s původním klubovým kinem Svět v hotelu Grand a jejich přesunutí na půdu kinokavárny bylo chápáno pouze jako další ze změn ve fungování klubu, která jeho činnost jako takovou neovlivňovala.⁵²⁾ Podobně jako intimní rodinná či přátelská setkání ovšem i klubové zájmové akce podporovaly dojem familiárnosti, jenž divákům asocioval očekávání známého a touženého.

* * *

Třemi základními referenčními rámci, které charakterizovaly sociální status a formovaly diváckou zkušenost návštěvy pardubické kinokavárny, byly tedy zkušenost návštěvy divadla, zkušenost domácího sledování televize a zkušenost klubového filmového představení. Divadlo a klub, byť rozličným způsobem, u diváků asociovaly symbolické významy prestižních kulturních institucí, televize naopak domácího krbu, a vybízely k přejímání postojů, ale i způsobů chování, jež jsou spjaty právě s těmito prostředími. Ve vztahu k novému recepčnímu prostředí uplatňovali diváci jednak praktiky související s návštěvou divadla či účastí na klubovém setkání, na straně druhé však i intimní atmosféry soukromého sledování televizoru.

Ve vzpomínkové reflexi pardubické kinokavárny se v různých podobách odráží, že v procesu utváření vztahů mezi návštěvou kina a konzumací jídla hrají nezanedbatelnou roli společensky a kulturně podmíněné hierarchické systémy: implicitní hierarchické hodnocení pokrmů, hierarchie společenských skupin, ale také hierarchicky pojímaná nabídka doplňkových služeb instituce kina či vazba k hierarchicky chápané tradici. Kinokavárna byla obecně reflektována v asociativní vazbě s respektovanou kulturní institucí typu divadla. Diváci pak *de facto* adaptovali zkušenost návštěvy divadla na návštěvu kinokavárny, z divadelní zkušenosti přejímali obdobná očekávání, praktiky a zvyklosti. Ty byly ovšem v divácké recepci konfrontovány se zvyklostmi spjatými s institucí televizní, jež diváci přejímali během sledování filmu, kdy více než samotné představení, jemuž by věnovali soustředěnou pozornost, zvýznamňovali nejružnější okolnosti rodinného či přátelského posezení, pro něž je promítaný snímek do značné míry pouze kulisou. V průběhu existence kinokavárny byl její společenský

49) Miroslav (75), archivář, rozhovor veden 2. 10. 2006.

50) Zápisy z jednání FK. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

51) Dohoda o zajištění činnosti Filmového klubu Pardubice v Kinokavárně. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

52) Miroslav (70), kulturní pracovník, rozhovor veden 2. 10. 2006, Karel (56), kulturní pracovník, rozhovor veden 1. 9. 2006.

význam a s ním související význam aktu její návštěvy dotvářen obecně reflektovanou noblesou jejího zařízení a vybavení, nabídkou restauračního typu občerstvení, jejímž základem byly slavnostní typy pokrmů (šlehačkové poháry a zákusky, obložené talíře, chlebičky, drobné pochoutky k vínu jako například slané oříšky, tyčinky a podobně). Velmi citlivě vnímali doboví diváci také strukturu publika, které kinokavárnu navštěvovalo – kinokavárna byla spojována s elitními skupinami náročných diváků různých filmových klubů, představa sounáležitosti kinokavárny s takzvaně vyššími kulturními hodnotami se projevovala také v tradiční divácké zvyklosti dobře se do kina obléci (stejně jako do divadla a luxusní restaurace), ale i ve skutečnosti, že „kinokavárna byla na první rande“⁵³). Při návštěvě kinokavárny byla pro publikum v první řadě důležitou sama účast na společenské události ve společensky významném prostředí, důležitost programu samotného naopak ustupovala do pozadí. Právě specifické okolnosti návštěvy kinokavárny, byť typu provozu, jenž je v celkovém spektru spíše raritní záležitostí, zvýznamňují skutečnost, že kina mají s ohledem na služby, které svým zákazníkům zprostředkovávají, stejně jako jiné druhy volnočasových zařízení, zřetelný potenciál reprezentovat specifické formy konzumpce, které jsou hierarchicky seřazeny a hodnoceny, a mají specifické implikace pro kulturní postoje.

Mgr. Lucie Česálková (1983)

Je interní doktorandkou Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU.
věnuje se především problematice nonfikčního, konkrétně vzdělávacího filmu
a vztahu filmu, vědy a osvěty.

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

Citované filmy:

Jak básníci přicházejí o iluze (Dušan Klein, 1984), *Jak básníkům chutná život* (Dušan Klein, 1987), *Kouzelné dobrodružství* (Antonín Kachlík, 1982) *Mladý muž a bílá velryba* (Jaromil Jireš, 1978), *Radost až do rána* (Antonín Kachlík, 1978), *Slunce seno, erotika* (Zdeněk Troška, 1991), *Zastihla mě noc* (Juraj Herz, 1985), *Zvláštní bytosti* (Fero Fenič, 1990).

53) Tomáš (35), kuchař; v jiných formulacích též Filip (35), řidič; Tomáš (36), podnikatel aj. – nedatované údaje z anketních lístků.

PŘÍLOHA

1. Dotazník VZPOMÍNKY NA KINOKAVÁRNU KAROLINA

jméno:

věk:

povolání:

místo narození:

Kolikrát v životě jste kinokavárnu navštívili, jak často jste ji navštěvovali (v porovnání s jinými kiny či jinými kulturními zařízeními)?

Byla pro vás návštěva kinokavárny běžnou záležitostí?

V jakém kolektivu (s rodiči, přáteli, sami...) jste kinokavárnu navštěvovali?

Jak na vás působilo prostředí kinosálu; jeho atmosféra, ostatní diváci v publiku, vybavení (sedačky, stolky) a podobně?

Na jakých filmech jste v kinokavárně byli?

Navštívili jste kinokavárnu i za jiným účelem než právě filmovým představením – při školeních, besedách a podobně? Jak tyto akce probíhaly?

Jak jste nahlíželi na možnost občerstvení při promítání filmu?

Jak probíhala obsluha, jak jste vnímali pohyb číšníků po kinosále během představení?

Jaká byla nabídka občerstvení? Co jste si objednávali?

Jak se vám jevily ceny vstupenek na film a ceny občerstvení (například vzhledem k příjmům a cenám v jiných zařízeních)?

Máte na kinokavárnu nějaké jiné zajímavé vzpomínky?

2. Výzva k anketě

VZPOMÍNKY NA KINOKAVÁRNU KAROLINA

Chtěla bych požádat o pomoc při výzkumu historie konzumace jídla a pití v kinech.

Zajímají mě jakékoli Vaše vzpomínky, reflexe či dojmy vztahující se k návštěvě bývalé kinokavárny Karolina na Karlovině:

Kolikrát v životě jste kinokavárnu navštívili?

Byla pro vás návštěva kinokavárny běžnou záležitostí, nebo šlo o slavnostní příležitost?

V jakém kolektivu (s rodiči, s přáteli, sami...) jste kinokavárnu navštěvovali?

Jak na vás působilo samo prostředí kinosálu – atmosféra, ostatní diváci, jeho vybavení (sedačky, stolky) apod.?

Na jakých filmech jste byli?

Navštívili jste kinokavárnu i za jiným účelem než právě filmovým představením – při školeních, besedách a podobně? Jak takové akce probíhaly?

Jak jste nahlíželi na možnost občerstvení při promítání filmu?

Jak probíhala obsluha, jak jste vnímali pohyb číšníků po kinosále během představení?

Jaká byla nabídka občerstvení? Co jste si objednávali?

Jak se vám jevily ceny vstupenek na film a ceny občerstvení (například vzhledem k příjmům a cenám v jiných zařízeních)?

Není třeba zodpovědět otázky všechny, stejně jako není třeba odpovídat právě na tyto otázky. Výsledkem výzkumu nemá být statistický tabulkový diagram, ale spíš komplexnější obraz kinokavárny, jenž zůstává uchován v paměti občanů města.

Pokud mi budete chtít věnovat pár minut a několik svých vzpomínek, využijte prosím přiložených lístků, nebo napište na e-mail kinokavarny@seznam.cz a uveďte prosím své křestní jméno, věk, povolání a místo, kde jste se narodili, s kýmkoli ochotným si na toto téma promluvit osobně se ráda setkám.

Díky.

SUMMARY

MULTI-PURPOSE CINEMA

*Conceptions and Reflections of Cinema Cafés
as a so-called Combined Type of Venture*

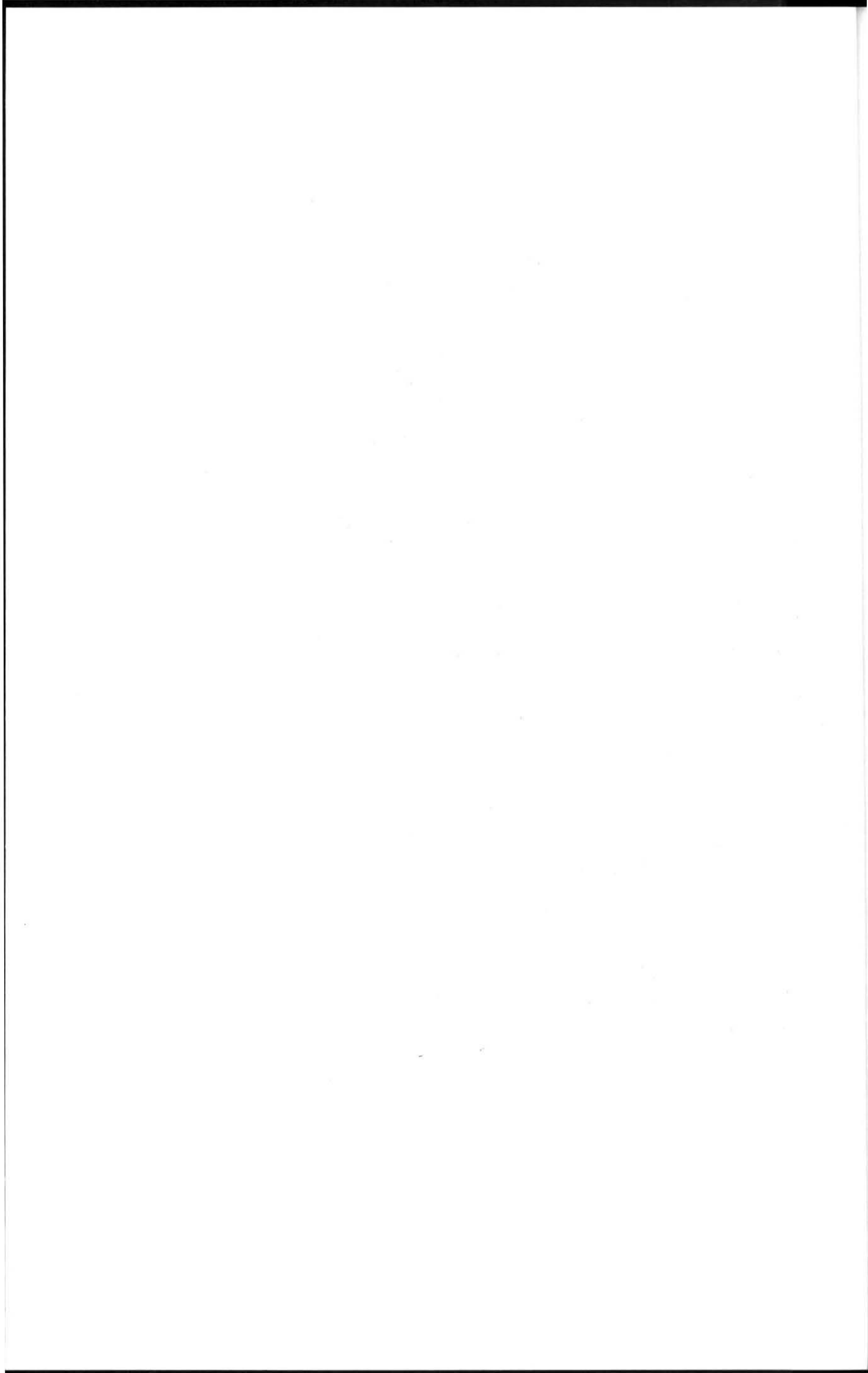
Lucie Česálková

The starting point of this study, which focuses on the significance of the cinema café as a specific environment for the reception of film in the social imagination, was research into the retrospective stereotypes associated with the cinema café Karolina in Pardubice. The expansion of the cinema network to include cinema cafés, as a type of combined cinema venue planned by the Czechoslovak Film Institute during the 1970s, was seen as one of the ways to deal with the drop in audience figures in regular cinemas. Although it is very difficult today to gather comprehensive information as to whether and how the planned restructuring occurred, it is possible to gauge the significance of cinema cafés in a case study which, apart from assessing the standard of cinema, examines the importance of the cinema within a particular location, with respect to its specific character, traditions, the number and types of other cinemas in existence, the cultural facilities and so on. The process of reconstructing the conceptions of placing the cinema café in the urban environment, its architectural design, the viewer rituals associated with visiting a cinema café, and recognising what attitudes viewers had towards the cinema café as one of the leisure facilities open to them during Czechoslovakia's Normalisation period, also gave rise to key hierarchical schemes, through which film-goers look upon the significance of consuming food in a public cinema setting.

The significance of a specific cinema and the viewer experience associated with it, in other words, its hypothetical image in the social imagination, is influenced by a whole series of factors. As the reactions of contemporaries show, what could be central in this respect is the location of the cinema in the urban environment, its facilities, the technical equipment available for the projections themselves, the cinema's film selection, special services or benefits which the cinema offers its viewers (for example, season tickets, taxi services and so on); the social groups which visit the cinema also play an important role. In the case of cinemas which allow the consumption of food during the screening, what is on the menu itself is also fairly high up on the list of priorities. Even the kind of food served supports (and, conversely, undermines) the impression a cinema gives to its viewers. Since it is they who project into their reflection and interpretation of the specific social environment a hierarchy of various treats and drinks which is anchored in historical tradition.

In general terms, the conceptions and reflections of the Pardubice cinema café clearly mirrored symptoms of the nobility and luxury, in particular, which disappeared from the cinema itself after the cinema café was transferred into private ownership at the beginning of the 1990s. The cinema café lost its original identity as a stylish restaurant which screened films as well; it now functioned more as a "film bar" and thus no longer had the sense of familiarity which, in the minds of contemporaries, truly set it apart from other leisure facilities in the town. Alongside associations with the elegant surroundings of theatres and smart restaurants as superficial impressions, the identity of the cinema café was also created by a viewing experience which resembled the sense of watching television at home: cinema-goers watched films sitting in seats at low tables, in the company of family or friends, with the opportunity for refreshments and social interaction during the performance. Despite the fact that cinema cafés remained more on the fringes of the cinema network, for specific sectors of the public, they had ambiguous significance, both as an alternative leisure venue, and from the point of view of the act of visiting the cinema itself, and the customs associated with it.

Translated by Karolina Hughes



Rozhovor

M Ě S T A , K I N A A D I V Á C I

*O dějinách recepce, lokálním výzkumu a multikinech
Rozhovor s Markem Jancovichem*

Pavel Skopal – Petr Szczepanik

Mark Jancovich působí na School of Film and Television Studies, University of East Anglia, Norwich. Společně s Ericem Schaeferem je editorem řady „Inside Popular Film“ v nakladatelství Manchester University Press, dále zakládajícím členem ediční rady časopisu *Scope: An Online Journal of Film Studies* a členem ediční rady časopisu *Intensities: An Online Journal of Cult Media*. Publikoval v předních filmologických a sociologických časopisech texty věnované například problematice žánru (zejména hororu, pornografie a historické epiky), výzkumům publika, recepčním studiím či současné populární televizi. Společně s Lucy Faireovou a Sarah Stubbingsovou provedli rozsáhlý výzkum dějin lokální filmové kultury v Nottinghamu, jehož výsledky publikovali v knize *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*.¹⁾ Rozhovor s Markem Jancovichem se věnuje problémům recepčních studií a výzkumu publika a některé otázky směřují konkrétně k metodologii a výsledkům nottinghamského projektu. Přítomné číslo *Iluminace* také přináší překlad dvou kapitol zmíněné knihy. Ve dnech 24.–26. dubna 2007 přednášel Mark Jancovich na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU Brno.

* * *

Marku, mohli bychom náš rozhovor začít tvou charakteristikou procesu recepce? Jaké roviny recepce jako aktivity rozlišuješ a na které se ve svém výzkumu zaměřuješ?

Způsob, jakým obvykle uvažuji o oblasti *film studies*, rozlišuje tři hlavní oblasti zájmu. Jedna z nich se týká především produkce. Ta má mnoho forem a podob, k čemuž se ještě vrátím. Druhou je zájem o text, textualitu, textuální analýzu. A sféru recepce považuji za třetí velkou oblast, která se zaměřuje na pohyb kultury od procesu produkce

1) Mark Jancovich – Lucy Faire – Sarah Stubbings, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London: BFI 2003.

k produkci určitých textů a k uvažování o způsobu, jakým jsou texty konzumovány. První problém je, že tyto roviny nejsou odlišitelné tak snadno, jak by se na první pohled zdálo. Například jednou z oblastí, která mě zajímá ve vztahu k recepci, je otázka uvádění. Přitom uvádění by mohlo být chápáno stejně dobře jako forma produkce, jako jedna ze sfér filmového průmyslu. Je například zajímavé, že když někdo začne uvažovat o filmovém průmyslu, skoro vždy se vrátí k uvažování o filmových studiích nebo filmařích – a obvykle je ignorována otázka průmyslu uvádění. Podobně je přehlížena oblast, která je dnes možná ještě důležitější, tj. distribuční průmysl – přitom právě zde se v dnešním Hollywoodu vydělávají peníze. Můžeme tedy uvažovat o recepci jako o závěrečné fázi tohoto procesu.

Když se snažím někomu vysvětlit, co vše podle mě spadá do sféry recepčních studií, obvykle tu otázku dělím do čtyř hlavních oblastí – toto dělení slouží jen jako základní přehled, který není nutně nejpřesnější a v němž se jednotlivé sféry vzájemně prolínají. První je oblast uvádění: když jsou filmy předváděny publiku, musíme si být vědomi – jak nás na to upozorňuje Robert Allen – že uvádění zahrnuje mnohem více než pouhé promítání filmu. Dochází k němu totiž na specifickém místě se specifickým významem, promítání často podléhá řadě různých praktik a návyků. V současné době pracuji na výzkumu newyorského kina Rialto, které bylo slavné pro své propracované a poněkud výstřední šoumenství. Jeden z tradovaných příběhů vypráví o uvádění filmu MUMIE s Borisem Karloffem, kdy před kino postavili obrovskou mumii. Ta navíc vydávala zvuky, které bylo zřejmě slyšet na dva bloky daleko, což vyvolalo zásah policie. Majitel Rialta Arthur Mayer si vícekrát stěžoval na to, že se policie do takovýchto šoumenských praktik plete. Tyto praktiky by měly být chápány jako součást kinematografické události. Napomáhaly například vytvářet divácká očekávání – objevovaly se pak i stížnosti, že to, co se odehrává na chodníku, je zajímavější než události na plátně. Takže je důležité uvědomit si, že uvádění je komplexní proces zahrnující mnohem více než jen diváky sledující film.

Další klíčovou oblastí, kterou obvykle zmiňuji, je marketing – to, jak je film představován publiku. Marketing obvykle chápu jako snahu filmového průmyslu přivést diváky k filmu tím, že jim prozradí, jaká potěšení by jim mohlo jeho sledování nabídnout. Obvykle funguje skrze mnohonásobné způsoby oslovení a snaží se říci: jestliže vás zajímá milostný příběh, dostanete milostný příběh, jestli vás zajímá něco jiného, tak to dostanete... a většinou situuje film do mnoha různých pozic. Mě zajímá, jaké konkrétní pozice jsou vytvářeny v případě jednotlivých filmů, jak mohou oslovovat velký počet různých konzumentů, jak jedna z nich může dominovat nad ostatními. Zajímavé na marketingu je také to, že nám dovoluje vrátit se v čase a podívat se, jak byly filmy a s nimi spojená potěšení prezentovány dříve. To nám *může* říci, jak jim diváci ve své době rozuměli, nebo přinejmenším, k jakému způsobu sledování byli povzbuzováni – způsobu, kterým tyto filmy už dnes nesledujeme. Existuje řada studií, které to dokládají, např. práce o filmu KING KONG od Cynthie Erbové,²⁾ která ukazuje, že pokud je tento film dnes chápán jako klasický horor, nebyl to nutně hlavní rejstřík,

2) *Tracking King Kong. A Hollywood Icon in World Culture*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.

ve kterém byl vnímán v době uvedení – tehdy jej diváci chápali v rámci jiných žánrových pojmů. Z podobného hlediska jsem se věnoval marketingu filmů o Sherlockovi Holmesovi, které vznikaly ve 40. letech s Basilem Rathbonem v hlavní roli – snažil jsem se ukázat, že tyto filmy nebyly chápány, a to ani okrajově, jak detektivní filmy, ale převážně jako horory. Šlo mi ovšem také o to, že jako horory byly definovány specifickým způsobem – chtěl jsem se tedy zaměřit na odlišné konotace, které tento pojem nesl, a odlišné způsoby, jakými bylo definováno potěšení nabízené těmito filmy. Chtěl jsem ukázat, jak byl v té době chápán horor obecně a jak byl chápán speciálně ve vztahu k těmto filmům.

Další důležitá oblast, kterou odlišuji od marketingu, je kritická recepce. V této oblasti se já osobně obvykle zaměřuji na recenze, ale stejně dobře bychom mohli sledovat třeba fandovské časopisy. Richard Dyer ve své knize *Stars*³⁾ rozlišuje užitečným způsobem mezi propagací (*promotion*) a publicitou (*publicity*). Jedná se o rozdíl mezi těmi prvky cirkulace významů kolem filmu, které jsou produkovány filmovým průmyslem a jsou součástí jeho propagačních praktik, a takovými, jež přechází do veřejné sféry a do oblastí, nad kterými nemusí mít filmový průmysl úplnou kontrolu. Je pravda, že si průmysl často udržuje určitou kontrolu i zde a tiskové materiály předávané recenzentům tomu napomáhají. Vezměme si jako příklad MLČENÍ JEHŇÁTEK – prováděl jsem o něm výzkum a bylo zajímavé sledovat, jak často se různá tvrzení či útržky informací objevovaly v různých recenzích v téměř totožných citacích. Pak pojmete určité podezření, protože šlo často o témata explikovaná v tiskových materiálech. Ale přesto považuji za důležité pamatovat na to, že tyto recenze jsou relativně nezávislé na filmovém průmyslu a měly by takto být také chápány.

Všechny tyto různorodé typy výzkumu řeknou hodně o tom, jak mohl být určitý film chápán v určitém období, ale nemusí nám prozradit, jak mu *skutečná* publika přidělovala *skutečné* významy. Umožňují ti vytvářet hypotézy o pravděpodobných, nikoli skutečných čteních. Výzkum publika tedy představuje čtvrtou oblast – a mám zde na mysli rozhovory se skutečnými diváky o jejich zkušenostech. Přestože jsem opakovaně použil slovo „skutečný“, musíme být opatrní, pokud jde o to, co se můžeme od diváků dozvědět. Způsob, jakým hovoříme s lidmi, témata, o nichž s nimi debatujeme, referenční pojmy, které použijeme, to vše bude ovlivňovat jejich reakce, takže publikum může docela dobře tentýž film označit za skvělý v jednom kontextu a za strašlivý v jiném. Mohly se změnit referenční pojmy, jiný kontext mohl posunout jejich hodnocení. Neměli bychom tedy předpokládat, že členové publika, se kterými děláme rozhovor, nám budou automaticky říkat tu jedinou pravdu – ve skutečnosti nám říkají jistý typ pravdy. Například když se zeptáte lidí, jestli blockbustery jsou dobré, nebo špatné, většina vám odpoví, že jsou to mizerné filmy, bez ohledu na to, jestli si jejich sledování užili. Řada lidí ví, jak se má o určitých věcech hovořit a jaké úsudky o nich pronášet, což ale nemusí znamenat, že se tak chovají i v soukromém životě. Takže abych to shrnul, můj zájem o recepci se odehrává v těchto čtyřech hlavních oblastech.

3) Srov. *Stars: New Edition*. London: British Film Institute, 1998.

Načrtl jsi tedy hlavní oblasti výzkumu recepce. Mohl bys přejít k problému vztahu diváka a filmu a nabídnout nějaký teoretický model recepce, který slouží jako základ tvého výzkumu?

Pojetí recepce, ze kterého obvykle vycházím, souvisí s osmdesátými lety, kdy jsem studoval – tehdy byl velký zájem o pojem textu a o čtenáře jako určitou pozici v textu. Zdá se mi, že tyto modely měly jen velmi málo porozumění pro to, jak sociálně diferencovaní diváci, čtenáři nebo konzumenti kultury mohli číst text různými způsoby. Přitom je zjevné, že právě tento moment je zásadní pro porozumění toho, jak funguje kultura. Když jsem se snažil najít teoretický podklad pro uvažování v tomto směru, obrátil jsem se ke kulturním studiím, například ke Stuartu Hallovi a jeho pojmu hegemonie nebo k Vološinově práci o multiakcentualitě znaku. Právě tyto práce byly klíčové pro mé chápání toho, jak můžeme porozumět způsobu, kterým různí lidé interpretují texty odlišně. Později jsem se stále více zajímal o práci Pierra Bourdieu a o pojmy vkusu a kulturní distinkce. Seznamoval jsem se stále blíže také s pracemi z oblasti *television studies*, například s texty od Davida Morleyho.

Rád bych zdůraznil jednu věc, kterou ve své práci považuji za důležitou: můj zájem o různá publika se neomezuje na vztah publika a textu. Čím dál víc mě zajímají takové formy recepce, které nemají nic společného s interpretací textu – například situace, kdy můžeme celý text uzávorkovat a ptát se, co znamená volba mezi návštěvou kina a půjčením DVD. Otázkou je, proč si lidé volí právě jeden z těchto dvou typů zkušeností – často totiž tuto volbu podstupují bez ohledu na film, který si vybrali. V mé práci je tedy patrný zájem ne pouze o vztah publikum-text: snažím se uvažovat o tomto vztahu jen jako o jednom malém prvku v rámci široké sítě praktik a návyků, do nichž jsou lidé při konzumpci filmu či DVD zapojeni. A při tomto typu práce jsem byl nucen se obrátit i na jiné typy modelů – tj. nebrat v úvahu jen ty, které se točí kolem vztahu divák-text, ale začít uvažovat například o otázkách kulturní geografie. Jeden z problémů, které jsem si začal uvědomovat stále silněji při práci na knize *The Place of the Audience*, byla otázka věku – jde mi o zkušenost starých lidí se současnou kulturou. Je zde opravdu mnoho otázek souvisejících s aktivitou návštěvy kina. Měli bychom se například mnohem více zabývat ritualizovaným chováním, zkoumat, jaké jsou významy a funkce dovolených nebo dalších forem rituálů – například narozenin či výročí sňatku. Myslím, že jsou velmi důležité a přitom nikoli nerozlišitelné. Například když ukončilo provoz kino Ritz v Nottinghamu, v tisku se mimo jiné objevily výlevy lítosti, protože to bylo nejen místo, kde spousta lidí potkala svého životního partnera, a z tohoto pohledu pak pro ně má silnou resonanci; je to také místo, které si hodně lidí vybralo jako místo sňatku a kde se odehrával svatební obřad. Kina se stala zásadním bodem vzpomínek lidí (i v případě, že do kina už nechodí), jejich aktivátorem – je to opět jedna z velmi důležitých věcí, na nichž dostatečně nepracujeme.

Věnoval jsi se lokálnímu výzkumu, který už jsi zmínil – šlo o výzkum funkce návštěvy kina a role kina jako prostoru recepce a také jako prostoru v rámci města. Výzkum jsi spolu s kolegyněmi prováděl v Nottinghamu. Jaká je podle tebe pozice a význam lokální historie ve vztahu k výzkumu odehrávajícímu se na ploše národního státu?

Proč je důležité komparovat celonárodní a lokální výzkumy? A jaké typy otázek mohou lokálně definované výzkumné vzorky přinést?

Začal bych tím, že zpochybním distinkci mezi přístupem založeným na celonárodním a na lokálním výzkumu. Problémem řady výzkumů, které si nárokují celonárodní dosah, je totiž ten, že ve skutečnosti nejsou primárně celonárodní. Jak upozornil Robert Allen, když lidé hovoří například o nástupu zvuku, často se zaměřují na New York jako reprezentativní příklad pro příchod zvuku – ale do značné míry platí, že New York ti neříká, jak nastoupil zvukový film ve Spojených státech, ale v New Yorku. Ten může být metropolitním centrem, ale nemůže postihnout víc, než lokální oblast, kde jsi výzkum prováděl. Totéž platí o řadě výzkumů britské kinematografie, kde to, co se vydává za národní přístup, je ve skutečnosti založeno na měřítku metropole – Londýna. Z řady různých důvodů mají lidé vyprávějící příběhy o různých tématech z britské historie tendenci zaměřovat se na příklad Londýna. Ale nejde jen o to – řada prací o třicátých letech 20. století je velmi dobrých a říká nám spoustu důležitých věcí, ale často jsou založeny *mass observation studies*, které byly převážně prováděny v severní Anglii ve velmi specifických městech, a otázka je, nakolik mohou zkušenosti těchto měst vypovídat o celé zemi, nebo třeba o severní Anglii jako celku. Až příliš často se objevuje takovýto skok od specifického případu k zevšeobecnění na celý národ. Nechci být neuctivý k těmto studiím, které jsou často velmi dobré. Chci jen upozornit na to, že musíme pečlivěji zvažovat, zda fenomén, na který se zaměříme, nemá podobu lokální variace.

Na druhou stranu jsou zde i pozitivní věci, které si můžeme osvojit z lokálních výzkumů. Jedna z věcí, která je přinejmenším pro mě velmi zajímavá na už zmíněném výzkumu Nottinghamu, je rozdílnost studia Nottinghamu od studia z pozice historie, která je v Británii obvykle konstruovaná ve vztahu ke Spojeným státům. Specifičnost britské historie znamená, že co se zdálo být globálním fenoménem dějin kinematografie, získává ve specifickém národním či lokálním kontextu své jedinečné formy. To umožňuje uvědomit si odlišnosti ve vzorcích, které se zdály být velmi podobné. Nutí nás to rozpoznat roli faktorů, které jsme při zaměření pozornosti na kinematografii pominuli. Někdy se upozorňuje na to, že i v těch nejlepších textech jsou mnohdy otázky dějin kinematografie vyjmuty z širších kulturních a sociálních procesů. Například některé studie o filmovém průmyslu opomíjí vztah k ostatním průmyslovým odvětvím. Takže chci zdůraznit na to, že lokální historie vyjímá filmové dějiny z většího historického narativu a umisťuje je do specifictějšího kontextu, což tě může přivést k vidění jiných paralelních historií a k jasnějšímu pohledu na procesy, které probíhají v pozadí. Když jsem pracoval na období třicátých let, zjistil jsem, že jedním z klíčových vlivů stojících za růstem obliby chození do kina a za důležitou rolí, kterou kino v tomto období hrálo, byly kampaně proti šíření alkoholu, vedené i proti stavění hostinců na nových předměstích. Ve výše zmíněné knize tvrdím, že tyto kampaně vytlačily to, co představovalo klíčovou sociální instituci pro život většiny dělnické a nižší střední vrstvy a pro jejich sociální interakci. A kino se stalo jakousi formou kompenzace a alternativy k tomuto chybějícímu místu sociální interakce. Jenže tento jev se nemusí nutně objevit při širším historickém přístupu, protože tyto bitvy se ve skutečnosti odehrávaly

na lokální úrovni. Ne že by unie pro boj s alkoholem byly specifické pro Nottingham – podobný proces můžete sledovat po celé zemi, nebo přinejmenším v severní Anglii a v mnoha průmyslových městech –, ale spory se vedly na lokální úrovni a odhalíte je, jen když se na tuto lokální rovinu zaměříte.

Další věc, kterou může podle mého názoru lokální historie přinést, je mnohem koncentrovanější hledisko. Může být užitečné zaměřit se na malý objekt, protože ti to umožní podívat se na něj v mnohem větší komplexnosti. Já osobně preferuji spíš práci spočívající v zaměření na menší objekt a sledování jeho vztahů k široké škále komplexních procesů před výběrem velkého tématu, které pak nutí zabývat se jím v zájmu zvládnutelnosti pouze z hlediska jedné specifické otázky. To je moje osobní metodologická preference.

Mohl bys na nějakém příkladu specifikovat, jakým způsobem jsi při výzkumu v Nottinghamu postupoval a jaké typy otázek sis kladl? Jak jsi budoval strukturu práce, která je velmi rozsáhlá a pokrývá například problémy městského prostoru a urbanismu?

Zájem o městský prostor a urbanistické plánování byl zásadní už pro prvotní teoretické uchopení projektu. Snažil jsem se stanovit metody výzkumu aktivit filmové konzumpce spíše než konzumpce jednotlivých filmů – původně jsem se obrátil k *television studies*, v jejichž rámci se odehrála většina dosavadního výzkumu tohoto typu. Problém je v tom, že většina prací věnovaných aktivitě televizní konzumpce se vztahuje k prostoru obývacího pokoje. *Television studies* zde disponují jasně definovaným sociálním prostorem (aspoň jej předpokládají, i když to osobně považuji za omyl) – mohou tedy analyzovat komplexní kulturní politiky tohoto prostoru. Mohou sledovat obývací pokoj a analyzovat jeho významy a dějiny, nebo dějiny domova a jeho místo v britské kultuře. Analyzují ovšem také způsoby, kterými různí členové rodiny zaujímají různý strukturní vztah k tomuto místu – zakoušejí jej rozdílným způsobem, a také jejich užití televize může být velmi odlišné, i když ji například sledují společně. Takže když jsem se zabýval těmito otázkami, stál přede mnou úkol najít ekvivalentní prostor pro analýzu filmu – protože pokud bychom jednoduše vzali jako odpovídající prostor kino, bylo by obtížné uchopit nějakým způsobem publikum a analyzovat každého jeho člena. Ale současně i jejich vzájemný vztah a vztah každého z nich k prostoru by nebyl takový, jako v případě rodiny, u které je vztah k prostoru současně mediován vztahem k sobě navzájem. Četl jsem ovšem v tu dobu také práce z oblasti kulturní geografie – a jeden z klíčových zde používaných argumentů se týkal toho, že žádný význam není prostoru „přirozený“ a inherentní, ale vždy se vyvíjel skrze komplex sociálních vztahů a také vztahů mezi různými sociálními prostory.

Takže došlo k tomu, co se podle mé zkušenosti stává často – věci prostě zapadly do sebe. Vždyť jak často jsou věci výsledkem metodologie – a jak často pouhé náhody a souladu různých vlivů. Měl jsem prostě dojem, že tento přístup funguje, když uvažujeme o různých kinech – a řekl jsem si, „ano, vždyť když jsem byl kluk, chodil jsem do místního blízkého kina, ale taky jsem byl zvyklý zajet si přes celý Londýn do jiného kina, a ne nutně proto, abych viděl určitý druh filmu, ale kvůli jinému typu zkušenosti.“ Například kino v Brixtonu mělo velmi odlišnou atmosféru, zákazníky, i pověst jako typ místa. Začal jsem tedy uvažovat o tom, jak měla různá kina různou pověst

a atmosféru, a tedy taky jiné způsoby využití. Do jednoho kina se chodilo s touto skupinou přátel, do dalšího kina s jinou. Někam bych šel se členy rodiny, u jiných kin by mě ani nenapadlo vzít tam rodinu nebo přátele. Začal jsem tedy uvažovat o těchto otázkách a o tom, jak zohlednit i další formy filmové konzumpce. Mohl jsem jít zpět do obývacího pokoje, kde se stále ještě filmová konzumpce odehrává nejčastěji, a sledovat rozdíl mezi tím, když trávíte večer doma a když vyrážíte ven, což souvisí s diferencí mezi soukromým a veřejným životem. Takže takto jsem začal o výzkumu uvažovat.

Rozhodli jsme se dělat konkrétní výzkum v Nottinghamu, věnovaný různým významům, typům konzumpce a místům, kde se v Nottinghamu odehrává. Museli jsme zvážit, jak takový výzkum provádět. Věděl jsem předem, že mě zajímají *audience studies*, provádění rozhovorů s diváky apod. Ale byl tu určitý problém – tento přístup by mi, s ohledem na věk možných respondentů, umožnil provádět výzkum jen jedné části historie Nottinghamu. Taky jsem měl dojem, že tu existuje jiný způsob, jak je možné uvažovat o těchto místech, jejich významech a o možných způsobech jejich konzumpce – a to skrze veřejné diskursy. Velká část práce o dějinách rané kinematografie se věnuje tomu, jak se noviny podílely na morální panice šířené kolem určitých typů filmové konzumpce. Rozdělili jsme tedy výzkum do dvou odlišných částí: jeden typ výzkumu se měl věnovat lokálnímu tisku, a to ne jako nástroji pro konstrukci nějaké objektivní historie, ale pro přístup k diskursům, skrze které se o kinech a filmech diskutovalo. Lokální tisk byl pochopitelně často velmi nápomocný pro doplnění klíčových událostí, ale to nebylo naším primárním motivem – tím byl zájem o to, jakou měla určitá místa pověst, zda byly terčem morální paniky, či nikoli (popravdě jsme v místním tisku mnoho příznaků morální paniky neobjevili).

Druhým klíčovým cílem byla realizace rozhovorů – klíčovou otázkou zde bylo, jak získat rozhovory, resp. vybrat pro ně respondenty. Popravdě řečeno mi nešlo o to, získat skutečně reprezentativní vzorek – nezajímalo mě se o statistické studie, mnohem víc mě zajímal způsob, jakým lidé hovoří o určitých místech. Chtěl jsem se dozvědět mnohem více o tom, jak si lidé pamatují určitá místa a kina a co jim konotují. A také jsem zamýšlel – snad poněkud naivně – získat raději co nejširší škálu lidí, spíše než abych předem určoval, že potřebujeme určitý počet lidí z dělnických vrstev a tolik a tolik zástupců jednotlivých sociálních skupin. Vyzkoušeli jsme tedy metodu, která fungovala velmi dobře: připravili jsme velmi krátký dotazník, jehož hlavním cílem nebylo získat velké množství informací. Nešlo o statisticky analyzovatelný dotazník – zaměřili jsme se spíše na pocity, vyvolané sérií otázek. Nejdůležitější na dotaznících bylo, že žádaly respondenty o rozhovor. Dotazníky byly tedy užitečné také tím, že jsme získali hodně dobrovolníků pro realizaci rozhovorů. Pro řadu lidí bylo zjevně snazší souhlasit s rozhovorem, když už vyplnili dotazník, který jim oživil vzpomínky a oni si uvědomili, že nám možná mají co říci. Když došlo na samotné rozhovory, snažili jsme se dělat je na místech, kde se dotazovaní cítili příjemně – takže jsme do značné míry nechávali na nich, aby určili, kde se bude odehrávat. Získali jsme pro rozhovory například skupinu starších žen, které se pravidelně setkávaly a přizvaly nás k těmto jejich pravidelným aktivitám. Jiní nás pozvali k sobě domů, další preferovali neutrálnější místa, jako například bar; v zásadě šlo ale o to, nevnučovat jim, kde s nimi chceme mluvit.

Druhá věc, která je podle mého názoru důležitá při realizaci výzkumu publika, je vyhnout se nebezpečí, že dotazovaný neporozumí jasně vašemu záměru. Pak se může snadno stát, že stráví celou dobu rozhovoru dohadováním, co od něj chcete slyšet. Je přitom dosti obtížné jasně vysvětlit, co zkoumáme, a přitom nenaznačit očekávanou odpověď. Zřetelně jsme deklarovali, že nás zajímá, co kina pro své návštěvníky znamenala, že děláme výzkum spíše o návycích návštěvníků kin, než o filmech, které sledovali; ale také, že máme zájem hovořit o čemkoli, co je samotné zajímavé. Kromě toho když jsme jednoznačně deklarovali, o co nám jde, lidé se nesnažili zjistit, co od nich chceme, a často dělali spíše opak – zaujímalí vůči nám protikladnou pozici. Také si toho byli mnohdy vědomi, ve smyslu: „na tom, co říkám já, taky něco bude“.

Jeden z hlavních problémů *audience studies* a obecně výzkumů, které se provádí s konkrétními lidmi, je proces, kterým v průběhu výzkumu měníme tyto lidi v objekt. My jako subjekty vědění je stavíme do pozice, kdy se cítí jako objekty, o kterých my údajně víme více než ony samy. A nikdo nemá rád, když se s ním zachází tímto způsobem. V takovéto situaci nezískáte produktivní odpovědi. Vhodnější je dát respondentovi najevo, že ho potřebujeme, že on je vlastníkem vědění a my máme zájem o jeho příběh – to mu dodává pocit hodnoty. Kromě toho jsme při rozhovorech nechávali respondentům prostor – řekli jsme, co nás zajímá, a pak jsme je nechali hovořit. Požádali jsme je, aby začali vzpomínat – a zjistili jsme, že to je proces, který má určitou vlastní energii. Začnou u jedné věci, pak začnou vzpomínat na něco zcela jiného atd. Při rozhovorech ve skupině se objevovala komplikace s tím, že hovor se často začal ubírat mnoha různými směry – což bylo zcela bezcenné pro nahrávání, ale současně velmi stimulující a vzrušující. Nepokoušeli jsme se diskuzi řídit, naopak – nechávali jsme jí volný průběh a pokud v nějakém bodě debata ztrácela energii, snažili jsme se ji oživit poznámkami typu: „a do kterého kina jste to chodil?“, nebo „pamatujete si na kino Ritz?“, které mohly hovor zase nastartovat. Nepotřebovali jsme dokonce ani otevřené otázky, ale spíš stimuly paměti, drobná témata, která prostě navrhneme, abychom nasměrovali debatu vhodným směrem.

Perspektiva, kterou jsi se svými kolegy zaujal při výzkumu Nottinghamu, byla, alespoň pokud jde o časovou osu, perspektivou panoramatickou – postupovali jste od rané kinematografie až do současnosti. Přitom některé zlomy, které v dějinách vyznačujete, se liší od tradičních bodů změny vyznačených v převládajícím narativu dějin kinematografie. Uvažovali jste o těchto bodech jako o určitém typu alternativní periodizace, kterou by bylo možné srovnávat s jinými periodizacemi z hlediska jejich temporalit?

Neměli jsme žádný vědomý záměr vyprávět jiný typ příběhu – nechali jsme se vést materiálem, ale do jisté míry také tradičními příběhy. Takže když jsme se věnovali kupříkladu bioskopům, nechali jsme se inspirovat texty o souvislosti rané kinematografie s různými trhy. A když jsme se věnovali 50. letům a úpadku kinematografie, opět jsme se nechali vést tradičním pojetím krizového období v dějinách kinematografie. Ale také jsme si uvědomovali, že zde byly určité klíčové formy filmové konzumpce, kterými se zabývat musíme, například video. Temporalita byla tedy výsledkem řady různých úvah a otázek: například, byly zde v Nottinghamu nějaké trhy? Jistěže byly,

pojďme se jim tedy věnovat. Na druhé straně jsme například zjistili, že boom kin nastal ve 30., nikoli ve 20. letech – jak to tedy můžeme vysvětlit? Takže nás ovlivňovala celá řada různých faktorů. V knize o Nottinghamu najdeš řadu různých skoků – například jsme víceméně přeskočili od roku 1939 do roku 1946, prakticky jsme vynechali válečné období. Nejde o to, že by se za války nic zajímavého neodehrálo, ale vedl nás především zájem o odlišné motivy uvádění. Zaměřili jsme se na momenty, kdy se objevily nové formy distribuce a uvádění a spoluvytvářely nové formy filmové konzumpce. Postupujeme tedy k budování jednoúčelových kin, dále k výstavbě velkých kin ve třicátých letech a k období úpadku, které je spojeno s nástupem televize, s vývojem videa, s multikiny.

Zmiňuješ multikina – jakým způsobem podle tvého názoru změnila proces konzumpce a jak je samotné multikino jako specifický prostor konzumováno?

O multiplexech se často naříká, že jsou plné teenagerů, není nicméně jasné, zda by konzumenti, kteří nad tím lamentují, šli do jiného typu kina, pokud by bylo k dispozici. Kromě toho řada návštěvníků kina vnímá toto místo velmi pozitivně, především velká část teenagerů, se kterými jsme dělali rozhovor, takto na ně nahlížela; i někteří starší lidé je chápali například jako místo, kam je možné zajít s vnoučaty.

Další otázka se týká toho, proč tak mnoho lidí věnuje tolik energie prezentování multiplexu jako banálního prostoru či proč prezentují multiplex jako místo, které nemá vůbec žádný vztah k prostředí, ve kterém se nachází. Mám na mysli to, že jsou považovány za prefabrikované americké formy zábavy, které jednoduše přistanou jako cizorodý prvek v lokální oblasti. Často se objevuje přímý odkaz k science fiction a k přistání kosmické lodi v nevhodném prostředí. Problém takového prezentování multiplexu je, že není přesné. Při výzkumu, který jsme prováděli, se například ukázalo, že lidé mnohdy cestovali na dlouhé vzdálenosti, aby navštívili určitý konkrétní multiplex. Ty jsou sice stavěny často na dopravních křižovatkách, kam lidé přijíždějí z různých míst – jenže nešlo o to, že by se lidé sjížděli do Nottinghamu, protože je tam vedl směr dopravy. Řada lidí dojížděla do Nottinghamu z jiných míst, kde je také multiplex, a naopak mnozí obyvatelé Nottinghamu nenavštěvovali ten místní a jezdili raději například do multiplexu ABC v Mansfieldu. Což ukazuje – a někteří respondenti to explicitně potvrzovali –, že lidé si volí mezi různými multiplexy. Často pak do toho vybraného cestovali poměrně velké vzdálenosti, přestože měli nedaleko jiný. To tedy naznačuje, že přinejmenším pro uživatele multiplexů zde existují jasné distinkce, ať už z hlediska atmosféry, klientely či jiného kritéria. Toto téma myslím není ještě dostatečně zpracované a my jsme pouze vykročili tímto směrem. Taky jde o to, že když byl v centru Nottinghamu otevřen městský zábavní komplex (a myslím, že až příliš často dochází k určité záměně mezi multiplexem 80. let a současnými zábavními komplexy, což jsou dosti rozdílné fenomény), došlo k tomu, že se staré multikino Showcase přeznačkovalo a výrazně změnilo atmosféru a vzhled. Snažili se především prezentovat jako kino pro rodiny s dětmi. Zřejmě si byli dobře vědomi toho, že místo, kde bylo postaveno nové zábavní centrum Cornerhouse, a bary v jeho okolí, to vše mířilo na návštěvníky ve věku od 18 do 25 let a obecně starší věkovou skupinu. A taky jsme při našem výzkumu

zjistili, že řada rodičů nemá tento komplex v oblibě, protože jeho prodejní praktiky považují za příliš agresivní. Chci říci, že je zde řada prvků diferenciaci, které nemusí být zřetelně viditelné pro lidi, kteří tento prostor neužívají, ale jeho návštěvníci jsou schopni je rozlišovat. V této oblasti je potřeba udělat ještě mnoho výzkumné práce. Další zajímavá věc je, jak distinkce fungují ve vztahu k dalším prvkům – například jsou multiplexy často diskutované v akademickém prostředí a v médiích jako amerikanizované prostory. Ale při našem výzkumu jsme zjistili, že městský zábavní komplex v Nottinghamu velmi systematicky věnuje několik svých projekčních sálů bollywoodské produkci, na což se explicitně poukazuje jako na projev dobrého vztahu k lokalitě, kde se kino nachází, konkrétně k Indům žijícím v Nottinghamu. Existuje tedy celá řada způsobů, jak jsou distinkce ustavovány, a je velmi zajímavé sledovat, že tento zájem o bollywoodskou produkci není výlučnou záležitostí Cornerhousu, podobný vývoj můžeme sledovat i v dalších městech. Přitom je to opět forma distinkce, která je pro ty, kdo se vyjadřují k vývoji multiplexů, často neviditelná. A je zcela zřejmé, že vztahy mezi nadnárodními kulturami a lokálním prostorem jsou mnohem komplexnější, než by vyplývalo z pojmů, jako je amerikanizace. Dovoz kulturních forem nemusí souviset s cizorodostí, ale může mít naopak vztah k lokálnímu.

Dále bylo z našich rozhovorů s respondenty patrné, že pro některé z nich byly americké produkty jednoznačně spojeny s mládím; asociovaly nikoli cizost, ale možnost identifikovat se s nimi pro budování pocitu odlišnosti a mládí, pro vymezení se vůči rodičům. To samo o sobě není nic nového – věděli jsme, že to teenageři často dělají, ale zajímavé bylo, že pro toto odlišení nevyužívali jen konzumpci filmů, ale také konzumpci míst. To bychom si měli zřetelněji uvědomit.

Dalším faktorem, který ovlivňuje recepci, je žánr, žánrová označení. Jak žánrové distinkce a soupeření o žánrovou sebedefinici ovlivňují recepci filmů? Jak a na jakých příkladech můžeme tento proces studovat?

Většina studií věnovaných žánru se snaží definovat, co je to žánr, přijít s nějakou konečnou definicí, která má umožnit uvést filmy do vzájemných vztahů, identifikovat jejich esenciální žánrové kvality. Myslím, že většina těchto pokusů selhala – hlavním důvodem zřejmě je, že žánr je používán mnoha různými způsoby a označuje mnoho různých věcí. Pro mě tedy není zajímavá ani tak otázka, co *skutečně* je dejme tomu žánr hororu a jestli nějaký film *opravdu* je, nebo není horor – spíš mi jde o to, jak je tento pojem používán a co je v sázce, když se o nějakém filmu prohlásí, že hororem je, nebo naopak není. Dám vám příklad, který se vrací do začátku 90. let, kdy jsem se snažil v Manchesteru zorganizovat den věnovaný hororovému filmu. Zástupci art kina v Cornerhouse prohlásili, že by rádi uvedli klasické horory, a tak jsem jich několik navrhl – byl to celkem předvídatelný seznam filmů, které se obvykle v seznamech klasických hororů objevují. Ovšem jeden ze zainteresovaných lidí protestoval, že film PSYCHO, který bylo v tom seznamu obsažen, není horor. Namítl jsem, že téměř všechny významné dějiny hororu uvádějí PSYCHO jako jeden z nejvlivnějších hororových filmů, takže už jen z toho důvodu by bylo vhodné ho uvést. Ten člověk ale nadále vypočítával řadu dobrých důvodů, proč se podle něj nejedná v tomto případě o horor.

Moje otázka v takovém případě zní: „co to znamená“? Důvod, proč ji považuji za důležitou, souvisí s mojí osobní zkušeností – často se mi stalo, že když se někdo dozvěděl o mém zájmu o horory, začal okamžitě soudit mě i tyto filmy, obvykle ve stylu: „horory nesnáším, je to samá krev a vnitřnosti“. Moje odpověď obvykle byla: „to ale přeci neznamená, že musím mít rád pohled na krev a vnitřnosti – navíc si nemyslím, že všechny horory, které sleduji, jsou krvavé.“ O co tu tedy jde? Já tvrdím, že horory sleduji, on říká, že se na ně nedívá, a přitom zpochybňuje moji definici. Jde právě o ten akt vymezování hranic. Vraťme se ještě k PSYCHU – často se setkáte s lidmi, kteří prohlašují, že se jim nelíbí horory a nesledují je; ovšem když přijde řeč na PSYCHO, budou tvrdit, že tento film mají v oblíbě, ale že to není horor. Proč to není horor? „Protože se mi líbí.“ To naznačuje, že žánry často fungují prostřednictvím způsobů, kterými lidé rozdělují filmovou produkci a vytvářejí imaginární mapy filmů, ale také mapy konzumentů. Brigid Cherryová v jednom textu o hororu zmiňuje pěkný příklad článku, který je tuším z *Cosmopolitanu*: v něm se radí ženám, že dobrý způsob, jak sbalit muže, je postávat v prodejně videokazet, ale současně varuje: „nepostávejte v části vyhrazené hororům, jinak si narazíte muže, o kterého není co stát“. Jasně se naznačuje nejen to, co jsou to horory, ale také, kdo jsou jeho diváci – nejen že jde o muže, ale že se jedná o poněkud závadný typ mužů.⁴⁾ To jsou témata, která mě zajímají: co říkají texty o hororových filmech, jak zdůvodňují označení filmu za horor nebo naopak prohlášení, že se o horor nejedná. Snaží se tak definovat nejen podstatu hororu, ale také filmů, od kterých horor odlišují.

Nejde přitom jen o to, jaké představy si vytváří o určitém žánru lidé, kteří nejsou jeho fanoušky – podobné otázky se nabízejí i v rámci žánru. Dříve jsem měl tendenci prezentovat se jako fanoušek hororu, který je dobře seznámen s tímto žánrem. Ale stále více jsem si uvědomoval, že to není „nevinná“ či neproblematická pozice – neustále jsem se totiž setkával s jinými fanoušky hororu, kteří definovali žánr jinak, dávali přednost jiným filmům. Například se ukázalo, že jsem jeden z mála fanoušků hororu v akademické sféře, který nemá příliš v lásce Daria Argenta – nikdy mi nepřišel příliš zajímavý. Uvědomoval jsem si stále zřetelněji, že moje mapa žánru je dosti idiosynkratická (čímž nechci říct, že to neplatí o kterémkoli jiném fanouškovi). Tato mapa představovala určitou *verzi* žánru, určitý typ *čtení* žánru, ne žánr o sobě. A taky se ukázalo, jak frustrující tyto debaty mohou být.

Všeobecně převládá domněnka, kterou podporuje i práce Henryho Jenkinse, že fanoušci jsou něco jako příjemní, vřelí, přátelští lidé, kteří se vzájemně podporují a vytvářejí skvěle fungující komunity. Ale s tím, jak jsem se tomuto tématu stále více věnoval, získával jsem zkušenost, která byla s takovou představou v příkrém rozporu. Viděl jsem spíše neustále soupeření, přetlačování se ve snaze získat silnější pozici a prezentovat se jako autoritativnější znalec, který viděl více filmů, zachytil více odkazů atd. A to vše je také součástí posedlosti fanoušků po kompletování, jejíž jsem i já tak trochu obětí. Moje sbírky obsahují filmy, které by nejspíš nikdo nechtěl vidět.

4) Brigitte C h e r r y, Refusing to Refuse to Look: Female viewers of the horror film. In: Melvyn S t o - k e s – Richard M a l t b y (eds.), *Identifying Hollywood's Audiences*. London: British Film Institute 1999, s. 187–203.

Nedávno jsem si například potřeboval koupit film CUSTER OF THE WEST, abych viděl co nejvíc filmů Roberta Siodmaka, i když mi moje vzpomínky napovídaly, že je to dost strašný film. Podíval jsem se na to znovu a zjistil jsem, že je v něčem docela zajímavý, přestože je opravdu strašný. Ovšem jen fanoušek by uvažoval tímto způsobem. Můj zájem o žánr spočívá právě v hledání toho, jak a kde jsou vytvářeny tyto distinkce a kdo je produkuje.

Slyšeli jsme opakovaně stížnosti na audience studies, že nevěnují pozornost jednak estetické recepci, jednak otázce umění. Ale ty jsi na přednáškách mluvil o umění docela často, i když ve specifickém smyslu – mohl bys podrobněji vysvětlit, jaká zjištění přinesl tvůj výzkum art kin a jak diváci vnímají jejich pozici vůči multiplexům?

Zabýval jsem se především způsoby, kterými jsou vytvářeny distinkce mezi „uměleckým“ a neuměleckým textem. Také jsem došel k závěru, že recepce umělecké kinematografie je především o recepci samotné. Umělecké kvality textu nejsou bezproblémově přítomné a dostupné, ale jsou zcela předurčované recepčním kontextem – kdo a v jakých podmínkách sleduje daný film. To se obzvlášť jasně projevilo v tom, jak se jeden ze zástupců art kina v Nottinghamu vyjádřil k otázce, jaké filmy hrají art kina. Tvrdil, že jde o filmy *odlišné* od filmů uváděných v mainstreamových kinech. První zajímavá věc je, že nebyl schopen říci, o jaké konkrétní filmy jde, definoval je pouze negativně. Ale když se pokusil naopak jmenovat příklad filmů typických pro mainstreamová kina, uvedl JURSKÝ PARK. Rychle to ale musel vzít zpátky – „my bychom samozřejmě taky mohli promítat JURSKÝ PARK, ale bylo by to v odlišném kontextu, například v rámci série filmů Stevena Spielberga nebo přehlídky z dějin vědeckofantastického žánru.“ Takže nešlo jen o to, že art kina definoval negativním způsobem jako místo, kde se promítá odlišný typ filmů – nejednalo se totiž ani tolik o samotné filmy, jako spíš o to, jak jsou sledovány. Stejný film, dokonce takový, který je přímo ztělesněním mainstreamové kinematografie, by mohl být v kontextu art kina vnímán jako umělecký text – za předpokladu, že je vyjmutý z domnělého kontextu mainstreamového publika. Takže jedna z klíčových věcí, se kterými jsme se opakovaně setkávali při rozhovorech s různými lidmi, byla neschopnost umělecké kinematografie vymanit se z pozice, kdy vnímá sama sebe nikoli skrze to, co nabízí, ale skrze to, čím se liší od mainstreamové kinematografie. Namísto definování toho, co mají umělecké filmy společné a jaké jsou jejich specifické kvality, byl kladen důraz na odlišný typ přisvojení filmů publikem. A i v této situaci se objevovaly různé způsoby takového přisvojení – založené například na režisérovi (Steven Spielberg), na dějinách hororu apod. Klíčová diference spočívala ve vymezení se od masové, nemyslicí konzumpce – film měl být přenesen do kontextu, v němž bude náležitě doceněn.

Kromě toho předpoklad, že recepční studia ignorují umělecká kritéria, je chybný. Vezměme si práci Barbary Klingerové o Douglasi Sirkovi,⁵⁾ který je obvykle považován za jednoho z nejlepších režisérů, které kdy hollywoodský systém vyprodukoval, a za

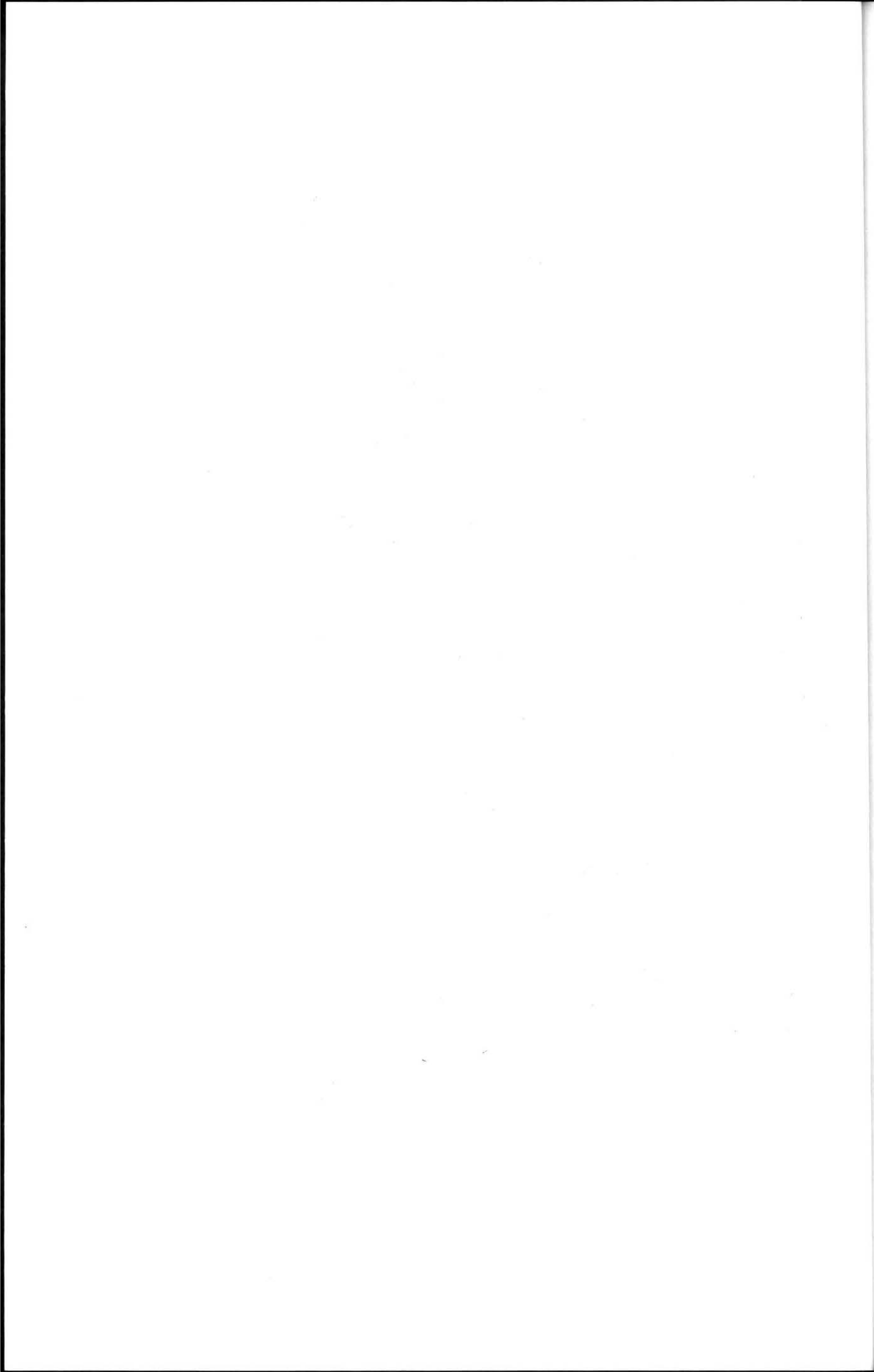
5) Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press 1994.

skutečného *auteura*. Dalším příkladem může být Kapsisova kniha o Hitchcockovi,⁶⁾ jiném velkém *auteurovi*, nebo Malandova práce o Chaplinovi.⁷⁾ Další klasickou prací je pro mě Buddova kniha o KABINETU DOKTORA CALIGARIHO,⁸⁾ která je celá věnovaná systému umění. Tyto texty se ovšem pochopitelně zabývají *pojmem* a *institucí* umění. Uvedené výzkumy z oblasti recepčních studií, a snad bych k nim mohl přiřadit i svoji práci, studují dynamiku uměleckého díla, způsoby, jak definice umění vzniká, obíhá a produkuje kánon uměleckých děl. Nemyslím, že by recepční studia nebrala v úvahu estetické systémy nebo třeba velké osobnosti – dokonce některé z nejdůležitějších prací se týkají právě těchto témat. Problém je asi spíše v tom, že recepční studia jsou často – a podle mého názoru oprávněně – více nedůvěřivá k sociální politice a produkci estetických definicí, než se některým lidem zamlouvá.

Citované filmy:

Custer of the West (Robert Siodmak, 1967), *Jurský park* (Jurassic Park; Steven Spielberg, 1993), *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Mlčení jehňátek* (The Silence of the Lambs; Jonathan Demme, 1991), *Mumie* (The Mummy; Karl Freund, 1932), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960).

-
- 6) Robert E. K a p s i s, *Hitchcock: The Making of a Reputation*. Chicago: University of Chicago Press 1992.
 7) Charles J. M a l a n d, *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press 1989.
 8) Mike B u d d, *Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick: Rutgers University Press 1990.



SOCIOLOGIE MĚSTA A FILMU

*Inocenc Arnošt Bláha a jeho role
ve výzkumu Brna po druhé světové válce*

Dušan Janák – Olga Buchtíková

Inocenc Arnošt Bláha patří bezpochyby k nejvýznamnějším českým sociologickým klasikům a zakladatelům tohoto oboru v Československu. K rozvoji oboru přispěl otevřením nestandardních témat – v rámci české sociologie např. zkoumáním města jako sociálního jevu, v kontextu sociologie světové zpracováním tématu inteligence – i původním a objevným zpracováním témat tradičních (problém dělnictva, venkova, rodiny, socializace). Ve své sociologii dokázal spojit rozličné myšlenkové vlivy (vedle domácích zejména francouzské a německé) a formulovat vlastní obecnou sociologickou teorii – federativní funkcionalismus. Nepopíratelný podíl má i na promýšlení a budování sociologické metodologie (např. ve svébytné metodě sociální introspekce, ale i v pionýrském používání dotazníků pro sociologický průzkum atd.).

Zakladatelským a iniciačním způsobem přispěl k budování sociologie i po stránce institucionální a organizační. Položil základy brněnské akademické sociologii, inicioval vznik Masarykovy sociologické společnosti, byl klíčovou postavou při vzniku prvního oborového periodika v Československu – *Sociologické revue*, kterou pozvedl na světovou úroveň, vedl badatelské týmy a organizoval výzkumy. Z jeho největšího projektu, „Sociologického výzkumu města Brna“, realizovaného v roce 1947, přetiskujeme v tomto čísle *Iluminace* ukázky použitých dotazníků. Jelikož tento výzkum spadá co do intencí jeho iniciátora do sociologie města, představíme nejprve problematiku města, jak se vyvíjela v průběhu Bláhovy vědecké činnosti. Prostor budeme věnovat také jeho sociologickému zájmu o film a jeho dobovému kontextu. V závěru studie se zaměříme na Bláhovu roli ve zmiňovaném brněnském výzkumu a pokusíme se naznačit možnosti a meze dat dochovaných z provedeného výzkumu.

Město v Bláhově sociologii

I když první českou prací spadající do oblasti zájmu sociologie města je pravděpodobně Chalupného spisek *Poměry dělnictva tábořského* z roku 1903,¹⁾ inspirovaný Engelsovou prací *Postavení dělnické třídy v Anglii*, nelze v Chalupného případě ještě mluvit o „čisté“ sociologii města. Teprve Bláhova kniha *Město. Studie sociologická* z roku 1914 představuje první původní českou sociologickou analýzu a teorii města jako sociálního jevu.²⁾

Fenoménu města Bláha věnoval svou badatelskou pozornost zejména v počátcích své vědecké kariéry. Sociologie města převažuje v Bláhově tvorbě (knižní i časopisecké) přibližně do poloviny dvacátých let, tedy zhruba v první třetině jeho badatelského života.³⁾ Městu předcházela Bláhova disertace *Duše malého města* z roku 1908, která se soustředila na analýzu maloměsta.⁴⁾ Do oboru sociologie města částečně spadá i jeho třetí monografie z roku 1925: *Sociologie sedláka a dělníka*.⁵⁾ Později se Bláhův zájem obrací k jiným sociologickým tématům, k městu se vrací až ve velkém poválečném výzkumu Brna.

*Metodické dědictví francouzské sociologie:
zkoumání příčin, struktury a funkcí*

Habilitační spis *Město. Studie sociologická* představuje v celku Bláhovy sociologie vymezení obecného metodologického přístupu k sociálním jevům, který si podržuje i u dalších sociologických monografií: Příčiny vzniku, struktura a funkce – to jsou tři

- 1) Emanuel Chalupný, *Poměry dělnictva tábořského*. Tábor: Dělnický spolek 1903.
- 2) I. A. Bláha, *Město. Studie sociologická*. Praha: Melantrich 1914. Podrobnější rozbor Bláhovy sociologie města a komparace se sociologií města Maxe Webera, Georga Simmela a představitelů chicagské školy (Park, Burgess, McKenzie), jakož i zasazení Bláhovy sociologie města do kontextu české sociologie města viz Dušan Janák, I. A. Bláha a počátky české sociologie města. *Sociální studia* 13, 2006, č. 2, s. 11–32.
- 3) Za zrození Bláhy-sociologa můžeme považovat jeho disertaci z roku 1908 a za teoretický testament *Sociologii* dokončenou v oficiálním intelektuálním vyhnanství v 50. letech a vydanou posmrtně v roce 1968. Viz I. A. Bláha, *Duše malého města*. 1908. Disertační práce; týž, *Sociologie*. Praha: Academia 1968.
- 4) Bláhův výzkum malého města je zajímavý také po stránce metodologické. Jedná se o jeden z prvních (ne-li vůbec první) českých sociologických výzkumů využívajících dotazníku. Ke svým závěrům o malém městě Bláha dospívá na základě analýzy asi 150 dotazníků rozeslaných „do malých měst českých, moravských a slovenských na jednotlivce nejrozličnějších stavů“. I. A. Bláha, K psychologii malého města. *Lidové noviny* 21, 1913, č. 199 (23. 7.), s. 1. Podrobnější metodologické údaje o konstrukci dotazníků, výběru respondentů a způsobu zpracování nejsou bohužel dostupné. Z publikovaného textu však vyplývá – řečeno dnešní terminologií –, že Bláhova metoda je kvalitativní analýzou odpovědí na převážně otevřené otázky. Z textu je také patrné, že Bláha pracuje s dotazníky opatrně a kriticky. Je si vědom omezené možnosti generalizace. Proto často ani neuvádí absolutní nebo relativní četnosti. S dotazníky pracuje, jako je běžné např. u analýz kvalitativních rozhovorů, tj. uvádí typické ilustrativní ukázky odpovědí nebo definuje a klasifikuje typy odpovědí k určitému tématu. Sledovanými tématy v Bláhově dotazníku byla např. otázka maloměstské religiozity, politického chování a smýšlení, poměr k povolání, volnočasové aktivity, vzájemný poměr maloměstských vrstev, hodnocení života na malém městě.
- 5) I. A. Bláha, *Sociologie sedláka a dělníka*. Praha: Orbis 1925.

metodické otázky, které je třeba podle Bláhy zodpovědět při zkoumání sociálních jevů. Podle tohoto schématu je sepsáno nejen *Město*,⁶⁾ ale i jeho další sociologické monografie (*Sociologie sedláka a dělníka*, *Dnešní krise rodinného života*, *Sociologie intelligence* ad.).⁷⁾ Základy své metody si Bláha dovezl pravděpodobně z Paříže, kde v akademickém školním roce 1908/1909 absolvoval roční studijní dovolenou. Kromě práce v knihovně, kde sbíral materiál pro svou habilitaci, ale i k sociologii národa, války a k dějinám sociologie, navštěvoval přednášky na Sorbonně. Vliv Durkheima a Wormse, se kterým se i spřátelil, působil při jeho definitivním příklonu k sociologii a promítl se i v jeho metodickém přístupu, kterým se zřetelně liší od dalších významných tradic zkoumání města – historické optiky Maxe Webera nebo filozofujícího esejsmu Georga Simmela či sociálně-ekologického přístupu představitelů chicagské školy.

Město je zároveň prototypem Bláhova monografického přístupu zaměřujícího se k jednotlivým sociologickým tématům. Takový přístup je dnes v podstatě samozřejmostí, ale v době budování disciplíny nebyl zcela automatický, jak dokládá v českých podmínkách kupříkladu systém Emanuela Chalupného, zachycený poněkud nepřehledným způsobem v sedmi svazcích jeho *Sociologie*.

Teorie dynamiky modernity

Vliv francouzské tradice je přítomen i v Bláhově výkladu příčin vzniku měst, které zasazuje do teorie modernizace, přičemž výkladovým principem je mu dělba práce. Město je podle něj produktem specializace práce mezi zemědělci a vrstvou přebytečných řemeslníků a obchodníků při intenzivnějším naturálním hospodářství.⁸⁾ Bláhův výklad je ovšem důsledně sociologický v Durkheimových intencích; specifikum městskosti neleží v příčinách jejího vzniku. Jakmile městská společnost vznikla, liší se podstatně od skupiny venkovské v řadě ohledů, je sociálním jevem sui generis: „Městskost sociálních jevů vyjádřena jest **pokrokem** a tendencí k **individualisaci**, k **racionalisaci** a k **solidarisaci**.“⁹⁾

Hybnou silou moderní společnosti je podle něj kapitál a vědění, obojí je městskou doménou, charakterizuje městskou práci. Podle Bláhy plyne z povahy městské práce nový typ solidarity, který lze charakterizovat Durkheimovým konceptem organické solidarity. Tato solidarita má zároveň racionální základ, protože plyne z uvědomění si sociální blízkosti, z racionální abstrakce, k níž došlo společenskou diferenciací (odkázáním jedince na mnohé) a interakcí (množství křížících se tlaků i sociálních světů, které individuum ve městě obývá). Politickým základem města je svobodné individuum, jehož kolektivní reprezentací je volená městská samospráva. Tato nová

6) „[...] také při městském životě, rozdělujeme-li dějiny vzniku a vývoje města od příčin vzniku jeho a jeho funkcí, a toto vše zase od sociální látky tvořící městský organismus, jeho organizace hmotné i sociální, jakož i jeho funkcí, činíme tak jen k vůli usnadnění analytické práce [...]“. I. A. B l á h a, c. d. (pozn. 2.), s. 19.

7) I. A. B l á h a, c. d. (pozn. 5.); též, *Dnešní krise rodinného života*. Brno: vlastním nákladem 1933; T ý ž, *Sociologie intelligence*. Praha: Orbis 1937.

8) I. A. B l á h a, c. d. (pozn. 2.), s. 52.

9) I. A. B l á h a, c. d. (pozn. 2.), s. 17, zvýraznili autoři.

sociální individualizace doplňuje novou solidaritu a je výsledkem rostoucí společenské diferenciaci.¹⁰⁾

Bláha zasazuje sociální městský fenomén do teorie společenského vývoje, naznačené již v disertaci *Duše malého města*, kde analogicky ke Spencerovu dělení společností na vojenské a průmyslové, představující zároveň dva vývojové typy, dělí národní společnost na dvě skupiny – venkovskou a městskou. Venkov odpovídá stadiu vojenskému, město stadiu průmyslovému, přičemž společnost je v přechodu směrem k městskému typu seskupení. Z hlediska celku národní společnosti venkov představuje prvek statický, tradiční, konzervativní. Město s atributy pokrokovosti, dynamiky a modernosti stojí na opačném konci vývojové metafory. Místem střetu těchto dvou vývojových společenských fází, ohniskem přechodu, v němž se stýká tradice s pokrokem, sociální statika s dynamikou, konzervativní s moderním a se symptomatickými projevy v oblasti náboženské, politické, stavovské, je malé město jako sociální jev.¹¹⁾

Z pohledu dnešní sociologie je problematickým prvkem Bláhova pojetí dynamiky kladné hodnocení vývoje, ztělesněné v modernistickém pojmu pokroku. Tento pojem je důležitý zejména v počátcích Bláhovy sociologické tvorby, tedy v etapě věnované sociologii města. Později Bláha pojetí pokroku reviduje a nakonec od něj v zásadě upouští a stále více pracuje s pojmem „funkce“, kterou chápe v původním durkheimovském významu, jako *de facto* teleologicky definovanou činnost směřující k uspokojení určité potřeby. Z ideje pokroku se postupně vytrácí důraz na neustálé a nezvratné společenské zlepšování. Už v *Sociologii sedláka a dělníka* z roku 1925 je město sice pojato jako nositel pokroku a změny, ale venkov je nositelem tradice a stability, nikoli zaostalosti. Funkcionálně jsou oba prvky nezbytné pro harmonické existování společnosti. Podle Bláhy je žádoucí, aby „vzájemnou pomocí oba činitelé byli posilováni ve vykonávání své specifické funkce v národní společnosti“, a pro žádoucí „vyrovnání mezi městem a venkovem, duchem a hmotou, kulturou a přírodou ve smyslu zduchovnění hmoty a zkulturnění přírody“ vytváří novotvar „rurbanism“.¹²⁾

V nucené intelektuální izolaci padesátých let Bláha s odstupem zhodnotil adekvátnost prognózy urbanizace venkova plynoucí z jeho teorie modernizace i naplnění požadavků vedoucích k racionalizaci a solidarizaci venkova. K urbanizaci sice došlo, k žádoucímu „rurbanismu“ již méně. „Venkovský člověk byl vržen náhle, někdy násilím, [...], do prostředí nového, industrializovaného, z jednoho technického věku do technického věku jiného [...],“ poznamenal si Bláha do osobních zápisků v r. 1958. Nejenže byl

10) Dominující charakteristiky nového sociálního typu jsou Bláhovými slovy tyto: „Co však hospodářský život městské skupiny nejvíce charakterizuje, [...], jest ta okolnost, že [...] nesl v sobě všechny zárodky pozměňování, vývoje, pokročivosti [s. 136]. Sociální funkce města spočívá tedy v tom, že se stalo místem dělení práce a množení potřeb, že dalo vznik novým povoláním a organizovalo novou společenskou vrstvu, že vůbec pro svou sociální osobitost [...] stalo se hnací silou všeho sociálního vývoje [s. 102–103]. Bylo jejím úkolem [buržoazie] organisovati práci, kapitál a vědění a učiniti z posledních dvou hybné síly novodobé společnosti. Tím se stala tvořitelkou všech kulturních hodnot moderní doby, stala se solidarizačním, individualizačním a racionalizačním elementem společnosti. V tom jest její zvláštní společenská funkce.“ I. A. B l á h a, c. d. (pozn. 2.), s. 206.

11) I. A. B l á h a, c. d. (pozn. 3.), s. 444–445.

12) I. A. B l á h a, c. d. (pozn. 5.), s. 181–182.

„[...] odtržen od půdy a svých hospodářských zvyků a tradic, ale byl uvolněn i od jiných tradičních vazeb života“.¹³⁾ Urbanizace a industrializace venkova vedla sice k větší racionalizaci, nikoli však solidarizaci. Např. rodina, tradiční opora a hodnota venkova, byla novým hospodářským řádem rozrušena. Práce se „odstěhovala z domova“ a venkovský člověk se v mezdním režimu stal nikoli autonomní, ale „atomizovanou jednotkou, jež sice ještě pracuje na půdě, ale je osobně a citově odpoutána od půdy“.¹⁴⁾ V retrospektivě odpovídá rolník padesátých let městskému proletáři let dvacátých – je odpoután od půdy, nevlastní výrobní prostředky (obojí tvoří podle Bláhy reálný základ životních hodnot), je odveden prací z domova, kde společná práce na společném podniku vytvářela silná pouta skupinové solidarity. Došlo tak k proletarizaci rolnických vrstev a jejich sociálnímu odcizení, když tradiční vazby rozrušené hospodářskou kolektivizací nebyly nahrazeny novými vazbami duchovními, celospolečenskými, reálně kolektivními.

Poválečný vývoj tedy do značné míry zapadal do Bláhova sociologického vidění města, jak je formuloval ve dvacátých letech. Možná a pravděpodobná Bláhova interpretace anomických tendencí na venkově by zněla: ztráta tradiční solidarity a absence solidarity nového typu je způsobena tím, že některé složky společnosti neplní náležitě svoji funkci. Hypotetická Bláhova odpověď na otázku, které sociální subjekty tyto funkce nesou a proč svou funkci neplní, přesahuje téma tohoto textu i Bláhovy sociologie města, a proto v tomto bodě své úvahy a interpretace Bláhovy skutečné i možné sociologie města zastavíme.

Film v Bláhově sociologii

Sociologie, jakožto Bláhovo opus magnum, je pokusem o systematizaci sociologie jako vědního oboru s řadou speciálních disciplín.¹⁵⁾ Sociologii filmu mezi nimi však nenalezneme; do této míry je název naší studie vlastně zavádějící. Přesto v jeho sociologickém systému film své místo má, jelikož své místo měl i v životě moderní společnosti, jejímž studiem se Bláha zabýval. Přehlédneme-li jeho bibliografii, zdá se, že se snažil postihnout téměř všechny její projevy, formy a aktuální problémy. Kromě problematiky ryze sociologické zpracovával ve svých textech a pojednáních i otázky pedagogiky a politiky, náboženství či etiky. Zůstalo jen málo oblastí, které Bláha publicisticky nechal ležet ladem.¹⁶⁾ Podobně zešířila a důsledně recipoval i nejnovější domácí a zahraniční sociologickou literaturu, o čemž svědčí jeho pravidelně zveřejňované recenze v oborovém časopise *Sociologická revue*, v čele jehož redakce stál po celou dobu jeho existence.¹⁷⁾ A byl to právě Bláha, který českou sociologickou veřejnost v roce 1935 seznámil ve své

13) I. A. Bláha, Rodinná kronika. *Universitas* 37, 2004, č. 4, s. 215–216.

14) Tamtéž, s. 215.

15) I. A. Bláha a, c. d. (pozn. 3.).

16) Srov. Juliána Obrdlíka v á, Bibliografie. *Sociologická revue* 10, 1939, č. 1, s. 118–132.

17) *Sociologická revue* vycházela v letech 1930–1940 a 1946–1949. Více informací o této publikační platformě brněnské školy viz Zdeněk R. Nešpor, Před ¾ stoletím.... *Sociologický časopis* 43, 2007, č. 2, s. 397–422.

době s nejrozsáhlejším a nejvlivnějším výzkumem filmového publika prováděným v letech 1929 až 1932 v USA.¹⁸⁾ Výsledkem tohoto výzkumu, konaného za podpory Payneovy nadace, bylo v průběhu let 1933 až 1937 zveřejnění celkem dvanácti monografických studií tzv. Payne Fund Studies.¹⁹⁾ Bláha poprvé o tomto výzkumu referoval v recenzi části *Sociologické revue* v roce 1935 hromadným pojednáním o deseti monografiích.²⁰⁾ Tuto recenzi vřadil do recenzi rubriky „Problém výchovy“, což je příznačné pro Bláhovo chápání problematiky filmu, jak ukážeme později. Druhou publikační vlnu z výzkumů Payneovy nadace reflektoval o dva roky později rovněž formou recenze v *Sociologické revue*. Jednalo se o publikace Edgarda Dalea *The Content of Motion Pictures a Children's Attendance at Motion Pictures*.²¹⁾

Zmíněné Bláhovy recenze však nejsou jeho prvním promyšlením problematiky filmu. Ve skutečnosti jimi Bláha pokračuje tam, kde končí jeho úvahy z knihy *Sociologie dětství*. Tuto názorovou kontinuitu nejlépe dokládá fakt, že Bláhova úvodní pasáž v recenzi z roku 1935 je doslovným úryvkem z této knihy, která byla poprvé vydána v roce 1927.²²⁾ V *Sociologii dětství* je o filmu pojednáno především z hlediska jeho významu pro rozvoj dětské fantazie, příznačně tomu se nachází tato pasáž v podkapitole nazvané „Fantasie a prostředí“, přičemž Bláhovo hodnocení tohoto média je veskrze pozitivní: „[...] funkce kina v dětském životě hlavně proto, že podporuje rozlet dětské fantazie, jest blahodárná.“²³⁾ Ve skutečnosti zde Bláha pouze rozvádí poznatky, které načerpal z disertační práce Emilie Altenlohové *Zur Soziologie des Kino* z roku 1914, Bláhově jediném literárním zdroji pro

- 18) Časopis *Sociální problémy*, další významné české sociologické periodikum a pražská protiváha *Sociologické revue*, přinesl informace o výzkumu sdruženého kolem Payneovy nadace až v roce 1937 prostřednictvím jediné recenze, a to Machotkova kritického posudku knihy Herberta Blumera *Movies and Conduct*. Viz Otakar Machotka, Herbert Blumer, *Movies and Conduct*. *Sociální problémy* 5, 1937, č. 2, s. 156–157. V historii tohoto časopisu se jednalo o jedinou recenzi monografického zpracování problému filmu.
- 19) Viz Garth J o w e t t – Ian C. J a r v i e – Kathryn H. F u l l e r, *Children and the Movies: Media Influence and the Payne Fund Controversy*. New York: Cambridge University Press 1996; Janet S t a i - g e r, *Media Reception Studies*. New York – London: New York University Press 2005, s. 24–26; Jostein G r i p s r u d, *Film Audiences*. In: John H i l l – Pamela C h u r c h G i b s o n (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press 1998, s. 202–211.
- 20) I. A. B. [B l á h a], W. W. Charters, *Motion Pictures and Youth*; *Sociologická revue* 6, 1935, č. 1–2, s. 206–208. Ve výčtu se jedná o tyto Bláhou pojednané publikace: W. W. Charters, *Motion Pictures and Youth*; Perry W. Holaday – George D. Stoddard, *Getting Ideas from the Movies*; Ruth C. Peterson – L. L. Thurstone, *Motion Pictures and the Social Attitudes of Children*; Frank K. Shuttleworth – Mark A. May, *The Social Conduct and Attitudes of Movie Fans*; Wendell S. Dysinger – Christian A. Ruckmick, *The Emotional Responses of Children to the Motion Picture Situation*; Charles C. Peters, *Motion Pictures and Standards of Morality*; Samuel Renshaw-Vernon L. Miller-Dorothy P. Marquis: *Children's Sleep*; Herbert Blumer, *Movies and Conduct*; Herbert Blumer – Philip M. Hauser, *Movies, Delinquency and Crime*; Edgar Dale, *How to Appreciate Motion Pictures*.
- 21) I. A. B. [B l á h a], Edgar Dale: *The Content of Motion Pictures*... *Sociologická revue* 7, 1936, č. 1–2, s. 244–245.
- 22) I. A. B l á h a, *Sociologie dětství*. Praha – Brno: Dědictví Komenského v Praze – Ústřední spolek jednot učitelských na Moravě 1927; 2. vydání 1930, s. 118–119.
- 23) Tamtéž, s. 119.

úvahy o filmu.²⁴⁾ Ve shodě s ní se pak domnívá, že největší význam má film pro děti z nejchudších sociálních vrstev, a to zvláště velkoměstských, neboť jak píše: „Zvláště pro dítě proletářské, jehož život odehrává se v temných bytech a úzkých ulicích, je kino světem, nahrazuje mu to všechno, co zámožnější zažívají v divadlech, koncertech, na výletech, na cestách.“²⁵⁾ Současně zde Bláha upozorňuje na nevhodnost většiny soudobé filmové produkce pro dětského diváka a na základě toho se dožaduje přísné kontroly, aniž však uvádí její cíle, formu nebo institucionální zázemí. Věcná fakta o tušeném vlivu filmu mu poskytuje až četba první série Payne Fund Studies. Nesmírně si cení takto vědecky pojatého výzkumu, pro jehož výsledky vidí praktické uplatnění při rozhodování psychologů či pedagogů o výběru filmů pro děti. Výsledky výzkumu shrnuje do pěti oblastí vlivu filmu: poučení, vnitřní postoje, emoce, zdraví a chování. Například upozorňuje na výzkumem prokázanou závislost mezi návštěvou filmového představení a poruchovostí spánku,²⁶⁾ kterou se později sám pokoušel prověřit v rámci Sociologického výzkumu města Brna otázkami č. 16/VII a 17/VII v žákovském dotazníku.²⁷⁾ Zároveň v duchu teoretických východisek výzkumu Payneovy nadace odmítá jednoznačně determinující vliv filmu na děti, jejichž osobnost je kromě filmu ovlivňována také rodinou, školou, církví a dalšími faktory. Jestliže se v roce 1935 Bláha domnívá, že eliminace negativních dopadů filmu na děti může vzejít jedině z proměny postoje filmových podnikatelů orientovaných výhradně na zisk, pak v recenzi z roku 1936 postuluje mimo toho nutnost výroby filmů určených speciálně pro děti a mládež, které by byly „zdravé umělecky, výchovně i hygienicky“, což je požadavek, který rezonuje s dobovým diskursem o školním filmu.²⁸⁾ Svůj požadavek podepírá Daleovými údaji o masivní dětské návštěvnosti kina a obsahové závadnosti některých filmů, které zobrazují „sympaticky“ společensky nežádoucí jevy jako násilí, zločin a sex.²⁹⁾ A konečně nejucelenější podobu Bláhových myšlenek o vlivu a významu filmu v životě společnosti nalezneme v jeho *Sociologii*. Z velké části se jedná o syntézu jeho dřívějších úvah o filmu, které obohatil o nové poznatky načerpané četbou a usouvztažnil je podle logiky svého aktuálního teoretického východiska tj. sociologického funkcionalismu. Výklad o filmu je proto vzhledem k jeho dominantní, tedy zábavné funkci, zařazen do kapitoly „Zřízení zábavní“ a je mu věnována podkapitola „Problém filmu“.³⁰⁾

24) V této spojitosti je Bláhova sečtělост skutečně dech beroucí, uvážíme-li, že na tuto zdařilou a progresivní disertační práci, kterou pro anglosaskou vědeckou obec objevila Miriam Hansenová až v roce 1983, upozornil již ve 20. letech. Viz J. G r i p s r u d, c. d. (pozn. 19.), s. 207. Současně tak musíme poopravit tvrzení Emanuela Pecky podle něhož „Ze světové sociologické literatury byla u nás známa pouze kniha J. P. Mayera *Sociology of Film*“. Emanuel P e c k a, Česká sociologie a otázka filmu po druhé světové válce (1945–1970). *Iluminace* 2, 1990, č. 2, s. 42.

25) I. A. B l á h a, c. d. (pozn. 22.), s. 119.

26) I. A. B l á h a, c. d. (pozn. 20.), s. 208.

27) Archiv města Brna, fond Q 8 Sociologický průzkum města Brna (1947), inv. č. 1–65, kart. 1–153.

28) I. A. B. [B l á h a], c. d. (pozn. 21.), s. 245. K problematice školního filmu v meziválečném Československu viz Lucie Č e s á l k o v á, Počátky institucionalizace školního filmu v Československu (1919–1936), *Iluminace* 19, 2007, č. 1, s. 209–213.

29) I. A. B. [B l á h a], c. d. (pozn. 21.), s. 245.

30) I. A. B l á h a, c. d. (pozn. 3.), s. 364–370. Vedle filmu je v této kapitole „problematizován“ také sport, tanec, hra, zábava a práce.

Bláha svým funkcionálním přístupem charakterizuje film jako soubor nesteréjně dominantních funkcí, které film plní v životě sociálních skupin. Tyto funkce odvozuje z charakteristických vlastností filmového média a z jeho působení na obecnost a společnost. Na základě toho rozlišuje funkci estetizační, sociálně pedagogickou, kulturně propagační, rekreační, sociálně utvářivou, sociálně kompenzační, sociálně harmonizační a humanizační. Tak například výše odcitovaná pasáž ze *Sociologie dětství* o významu filmu pro proletářské dítě je vlastně obsahovou náplní funkce sociálně kompenzační. Naproti tomu filmy přinášející informace o vědě, výchově, politice či hospodářství zase plní funkci kulturně propagační atd. V zásadě však všechny uvedené funkce zdůrazňují pozitivní dopad filmu na život člověka. A vzhledem k tomu, že Bláha zvolil pro výzkum města Brna právě funkcionální hledisko (podrobněji o tom níže), je pravděpodobné, že za dotazníkovými otázkami na film je tedy možno hledat obsahovou náplň některých z výše uvedených funkcí, třebaže je zároveň nutné mít na paměti přibližně desetiletý časový rozestup mezi výzkumem Brna a sepsáním *Sociologie*, dokončené v roce 1958. Je zajímavé, že ilustruje-li zde Bláha svůj výklad o filmu jak výzkumy staršími (Payne Fund Studies, Altenlohová), tak novějšími (Morin, Young, Mayer, Lazarsfeld), závěry z brněnského výzkumu k tomuto účelu nevyužívá, přestože část výzkumu souvisejícího s filmem byla skutečně zpracována.³¹⁾ Podobný závěr si lze dovodit i ze „Zprávy o činnosti Masarykovy sociologické společnosti v Brně“ sepsané Juliánou Obrdlíkovou, v které se uvádí: „Práce se soustředila na statistické zpracování dotazníků sociologického výzkumu Brna. Z kulturního dotazníku jsou zpracovány otázky týkající se divadla, koncertů, filmů, výstav, novin a rozhlasu.“³²⁾ Bohužel osud materiálu vzešlého z tohoto zpracování ani Ptáčkův rukopis nám není doposud znám. Archiv města Brna, který v roce 1950 převzal od Sociologického semináře Masarykovy univerzity v Brně materiál z výzkumu, uložil do archivu pouze vyplněné dotazníky. Ostatní písemný materiál v rozsahu 4 fascikul, který podle archiváře Milana Kroutila obsahoval pouze torza poznámek, byl jako bezcenný skartován.³³⁾ Souhrnně hodnoceno vychází Bláhova sociologie filmu z přesvědčení, že film je dobově příznačný jev, který je nutno jako takový akceptovat a studovat. Vyzdvihuje jeho všeobecnou srozumitelnost jako projev demokratičnosti, jeho schopnost odrážet dobu a odpovídat jejím potřebám. Vždy především zdůrazňuje jeho kladné aspekty, třebaže nikdy neopomíná upozornit i na problematičnost jeho silného vlivu na diváka a jeho průmyslové podstaty. Přesto u něj nikdy nepřevládá negativistický pohled na film, spíše se snažil podněcovat ke změně poměrů, a to vyhrocenými formulacemi, za kterými šlo tušit Bláhu etika.³⁴⁾ Zároveň však film nikdy nezískal významnější místo

31) Bláha v *Rodinné kronice* zmiňuje mezi domácími hosty také svého žáka dr. Ptáčka, „který sice zpracoval jako své doktorské téma část výzkumu města Brna (Brněnský občan a kino), ale poněvadž se svou prací byl hotov až v době, kdy už se sociologické disertace odmítaly, dosáhl doktorátu na fakultě přírodovědecké na téma z kulturní antropologie.“ I. A. B l á h a, *Rodinná kronika*. *Universitas* 36, 2003, č. 4, s. 191.

32) Juliána O b r d l í k o v á, Zpráva o činnosti Masarykovy sociologické společnosti v Brně. *Sociologická revue* 14, 1948, č. 4, s. 232.

33) Milan K r o u t i l, *Inventář fondu Q 8. Sociologický průzkum města Brna (1947)*. Brno: Archiv města Brna 1976.

34) Jiří S e d l á k, *Inocenc Arnošt Bláha jako etik*. Brno: Masarykova univerzita 1991. Habilitační práce.

v jeho publikační praxi, nikdy pro něj nepředstavoval hlavní předmět jeho výzkumné činnosti, vždy s ním pracoval pouze jako s jednou z mnoha dalších volnočasových aktivit, třebaže porovnáním počtu otázek souvisejících s filmem s těmi k jiným zájmům je v žákovském dotazníku z brněnského výzkumu zřejmá prevalence právě těch filmových, což ale už není případ dotazníku pro dospělé. Tady svou roli nejspíš sehrála Bláhova obeznámenost s výzkumy Payneovy nadace, které byly zaměřeny převážně na dětského diváka.

Bláhovým úvahám o filmu nelze připsat obzvláštní originalitu, jsou výsledkem jeho důsledného a systematického studia literatury, avšak právě v tom mohl spočívat jeho význam pro tehdejší výzkumnou činnost v oblasti filmu jako zprostředkovatele zahraničních výzkumných tendencí a inspirátora. Bude však třeba teprve prověřit, z jakých inspiračních zdrojů vzešly sociologické výzkumy filmu na našem území, pakliže se vůbec nějaké uskutečnily. V následující části se proto pokusíme načrtnout obraz sociologického výzkumnictví filmu jako možného kontextu Bláhova brněnského výzkumu filmu.

Místo Bláhova výzkumu filmu v dobovém kontextu sociologických prací o filmu

Omezíme-li se v našem přehledu na výzkumné aktivity zaměřené výlučně na film, pak získáme všehovšudy dvě jména (Miroslav Dismán, Jiří Kolaja) a náš průzkum je tím u konce. Rozšíříme-li však náš okruh zájmu i na takové projekty, které sice film do svého výzkumu zahrnovaly, ale nebyl primárním předmětem jejich zkoumání, nýbrž jen jedním z mnoha zkoumaných jevů, pak se krajina výzkumníky zalidní přece jen o něco více. Nakonec ani Bláhův výzkum města Brna nebyl primárně filmový, a proto je namístě takové rozšíření podniknout.

Následující výčet výzkumných projektů si však nemůže činit nárok na úplnost. V zásadě se v něm omezujeme pouze na období let 1930–1948, přičemž jeho horní hranice je dána změnou politického klimatu a následným přerušením domácí sociologické tradice, dolní hranice se naproti tomu váže k počátku vydávání *Sociologické revue*, která spolu se *Sociálními problémy* pro nás představovala nejvýznamnější informační zdroj. Tato volba vycházela z přesvědčení, že oba hlavní oborové časopisy shodně deklarující úsilí o přinášení nejčerstvějších zpráv o aktuálním dění na poli československé a zahraniční sociologie, mohou poměrně věrně mapovat nejvýznamnější dobové výzkumné aktivity na území tehdejšího Československa.³⁵⁾

Výzkum Miroslava Dismana je v Bláhově *Sociologii* citován jako vůbec jediný domácí projekt vedle řady zahraničních.³⁶⁾ Samotný Dismánův text, na který Bláha odkazuje,³⁷⁾ však není zprávou o jediném výzkumu, ale o celé sérii výzkumů provedených v letech

35) Neexistence oborového časopisu do roku 1930 obrací pak pozornost k periodikům *Parlament* (1921–1931) a *Sociální revue. Věstník Ministerstva sociální péče* (1920–1938), kde čeští sociologové podle Nešpora publikovali do roku 1930. Viz Z. R. N e š p o r, c. d. (pozn. 17.), s. 399.

36) Srov. I. A. B l á h a, c. d. (pozn. 3.), s. 369.

37) Miroslav D i s m a n, Několik slov o českém pokusu o výzkum stop vlivu divadla, filmu a rozhlasu na naši mládež. *Věstník pedagogický* 19, 1941, č. 5, s. 183–190.

1933–1941, které jsou výsledkem zřejmé snahy o koncepčnější zkoumání v dané době nejrozšířenějších dětských kratochvil tj. četby, filmu, divadla a rozhlasu. Komplexnost celého projektu je zřejmá i z širě používaných výzkumných metod:

Hovoříme s dětmi a s mládeží, s jednotlivci a se skupinami, posloucháme jejich rozhovory, [...] sledujeme reakce mladého obecnstva v divadle, v biografu, před přijímačem, pozorujeme jednotlivce i skupiny dívek a chlapců a pak s nimi hovoříme o tom, co viděli nebo slyšeli. Studujeme dětské dopisy a kresby, rodiče nám bez vědomí dětí dopisují, nebo nám osobně oznamují svá pozorování, studujeme dětské veršíky a pokusy o kritiku [...]. Předkládáme pokusným souborům vybraných dětí nebo náhodnému obecnstvu v divadle a pod. dotazníky, na které nám mládež odpovídá a Český rozhlas nám umožnil zcela novou metodu výzkumu, tajné natáčení rozhovorů s dětmi bez jejich vědomí pomocí náhodně umístěných mikrofónů na zvukový pás, který zaznamenává i náladu shromáždění a umožňuje pak stenograficky rozepsat doslovné znění dětských výpovědí.³⁸⁾

Široký metodologický záběr, četnost výzkumných aktivit, ale také spolupráce s Českým rozhlasem dává tušit silné institucionální zázemí, jehož identifikaci ale text nenabízí. Podobně skoupý je autor článku i co se týče podrobnějších informací o jednotlivých šetřeních. V souvislosti s filmem se odvolává na „náš pokus v Nuslích“, ³⁹⁾ který ukázal že „dětí na periferii měly větší zájem [...] o biograf, děti ze střední Prahy spíše o divadlo“, na „starší šetření na periferii“, ve kterém 205 dětí z měšťanské školy popisoval zážitky z 50 různých filmů či na „loňská šetření“, v nichž byly děti po zhlédnutí filmu podrobovány interview.⁴⁰⁾

Dalším výzkumem, tentokrát výlučně zaměřeným na film, je šetření Jiřího Kolaje, které podnikl pro účely své disertační práce nazvané *K problematice filmu* a za spolupráce

38) Tamtéž, s. 184.

39) Tato formulace a pátrání po autorově totožnosti nás přivedly k přesvědčení, že autorovo křestní jméno Miroslav figurující v článku je chybné. Snad se jedná o překlep nebo se Disman v této době takto podepisoval, každopádně zmínka o Nuslích a o Českém rozhlasu nás přivádí k osobnosti českého reformního pedagoga, rozhlasového dramaturga, divadelního a rozhlasového režiséra Miloslava Dismana (1904–1981). Ten působil jako učitel ve 30. letech na Pokusné škole v Praze Nuslích, kde se zabýval vztahem divadla a dětí či problematikou výchovy uměním. V roce 1931 zde založil a vedl Dismanův recitační a dramatický soubor (DRDS), který využíval také pro svou činnost v rozhlasu, kde začal téhož roku pracovat jako dramaturg a režisér školského rozhlasu Radiojournalu. V letech 1952–1962 byl v Čs. rozhlasu šéfrežisérem Hlavní redakce dětí a mládeže. Disman se také podílel na zakládání v Československu prvních divadel orientovaných na dětského diváka (Divadlo mladých diváků a Divadlo Broučků). Z jeho publikační činnosti viz např. Ústřední studovna umění pro mládež: Pokus o celkové řešení otázky umělecké výchovy dětí a mládeže (1946), Rozhlas jako pomocník školy: příspěvek k metodice využití pořadů pro školy a mládež (1964), Cestou k odpovědnosti: Pokus o průzkum vlivu esteticko výchovného působení v DRDS při rozvíjení literární dramatické tvořivosti dětí ve věku od 7 do 15 let v období od května 1933 do května 1969 (1969) aj. K Miloslavu Dismanovi viz Rostislav Běha a I. Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu. Praha: SRT 1993, s. 59–60; Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích. Díl 1, A–F. Praha: Nakladatelský dům OP, 1996, s. 564; viz též pö [Jan Pömerl]: Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století: Disman Miloslav. (online). Dostupné z: <www.libri.cz/databaze/kdo20/search.php?zp=4&name=DISMAN+MILOSLAV>; cit. 17. 2. 2008.

40) M. D i s m a n, c. d. (pozn. 37.), s. 188–189.

s Výzkumným pedagogickým ústavem Komenského v Brně v prosinci roku 1946.⁴¹⁾ Jednalo se o rozsahem malý výzkum, který Kolaja náležitě tomu nazývá „pokusem“, a který byl proveden na Reálném gymnáziu v Husovicích a v Králově Poli patrně vždy jen s několika málo třídami.⁴²⁾ Třebaže je práce prezentována jako sociologická, sleduje Kolajův experiment více cíle psychologické a jeho závěry jsou tak spíše příspěvkem do problematiky percepce filmu vzhledem k tomu, že srovnává film a čtené slovo z hlediska schopnosti zprostředkovávat informace. Kolajův pokus spočíval v tom, že v jedné třídě byla promítnuta sekvence filmu s určitým obsahem a v druhé třídě byl tentýž obsah sdělen formou čteného slova. Kolaja poté na základě porovnání výsledků zjišťoval, které médium je, co do schopnosti nést informace, efektivnější. Současně s tím experimentoval i s časem. Na Reálném gymnáziu v Husovicích žáci písemně reprodukovali děj vzápětí po zhlédnutí filmové ukázky a po přečtení psaného shrnutí filmového děje, kdežto v Králově Poli se písemná reprodukce uskutečnila až tři dny poté. Z následného porovnání výsledků pak vyplynulo, že v paměti ulpívají vizuální vjemy dlouhodoběji než slovní líčení.⁴³⁾

Podobně komplexní jako výzkum města Brna byl i Bláhův výzkum hornácké vesnice Velká nad Veličkou, na který se spolu s prof. Vladimírem Úlehlou a dalšími spolupracovníky z Masarykovy univerzity připravovali od roku 1927 a který realizovali dvouměsíčním terénním výzkumem v roce 1931 a poté dílčími výzkumnými cestami v následujících letech. Cílem bylo získat ucelený obraz o životě na vesnici a zachytit tradiční zvyky – mimo jiné i pořízením dokumentárního filmu, který byl v roce 1933 uveden do kin pod názvem MIZEJÍCÍ SVĚT. Svě zkušenosti z jeho natáčení shrnuje jedna z účastnic výzkumu, Svatava Pírková, ve studii „Vesnice pod filmovým objektivem“, v níž kromě problematiky postoje vesničanů k filmování (kapitoly „Poměr sedláků k filmování vesnického života“ a „Vesničan jako kinoherec“) pojednává také o jejich vztahu k filmu, a to v méně obsáhlé kapitole „Poměr sedláka k filmu, zvláště selskému“.⁴⁴⁾ Pírková se do vesnice dostává v době, kdy zde teprve 3 roky funguje sokolské

41) Jiří Kolaja (1919–2003) byl studentem sociologického semináře I. A. Bláhy. Bláhův nikdy nepublikovaný rukopis *Sociologie umění* poskytl Kolajově disertační práci teoretické východisko v podobě funkcionálního přístupu, který uplatnil ve snaze definovat vztah filmu a společnosti. Kromě toho staví Kolajova práce na dalších teoretických pilířích, jako je sémiotika filmového znaku a psychologie filmového diváka. Tomu odpovídá také široké spektrum studijní literatury z oblasti psychologie, sociologie a problematiky filmu, a to jak domácí, tak zahraniční. V případě filmu čerpá jednak z domácích publikací vzešlých především z diskursu okolo školního filmu (např. Bohuš Vančo, *Film a škola* /1937/ či Helena Velíšková, *Školní film* /1936/), jednak pracuje s obsáhlou zahraniční bibliografií zahrnující některé monografie okruhu Payne Fund Studies (za všechny např. Herbert Blumer, *Movies and Conduct*); dále knihu Rogera Manvella *Film* (1944), Jacoba Petera Mayera *Sociology of Film* (1946) či výsledky šetření britské organizace Political and Economic Planning *The Factual Film* (1947) aj. Srov. Jiří Kolaja, *K problematice filmu*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, rok neuveden; nebo srov. též, *K problematice filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948.

42) V případě Reálného gymnázia v Husovicích Kolaja hovoří o dvou třídách tercie a oktávy, avšak z jeho textu už zcela jasně nevyplývá, zda-li se stejným vzorkem pracoval i na Reálném gymnáziu v Králově Poli, či nikoliv. Viz J. Kolaja, c. d. (pozn. 41.), s. 44.

43) Tamtéž, s. 44.

44) Svatava Pírková, *Vesnice pod filmovým objektivem*. *Sociální problémy* 3, 1934, č. 2, s. 65–79.

kino, které se však netěší valnému zájmu místních obyvatel. Její výzkumná otázka související s problematikou filmové recepce proto vychází ze snahy zjistit příčinu tohoto nezájmu a vysvětlit tak poměr Veličanů ke kinu. Pracuje metodou přímého pozorování, které doplňuje dotazováním, na základě čehož dochází k závěru, že kino nevyhovuje představě těchto vesničanů o pravé zábavě, která spočívá v jejich aktivním účastenství, tak jako jim to umožňuje např. ochotnické divadlo, účast na poutích či na jiné místní zábavě.⁴⁵⁾ Současně s tím je odpuzuje film svou námětovou cizorodostí, což dle Pírkové potvrzuje skutečnost, že nejživěji místní diváci v kině reagovali na krojové filmy z českého venkova, tedy takové filmy, které jsou svým obsahem a prostředím blízké jejich každodennímu životu. Jak shrnuje Pírková, v případě recepce filmů se u obyvatel Velké nad Veličkou „neuplatňuje půvab neznámého a nového“. Takový závěr Pírková podporuje i výsledkem své dotazovací akce, kterou prováděla při projekci reportážního filmu o německých městech, kdy jí „žádný z vesničanů neodpověděl na otázku, zda by se tam chtěl podívat nebo žít, kladně. Všichni projevíli nechuť k městu a způsobu života městských lidí, jako jej podává film.“⁴⁶⁾ Kromě toho autorka také analyzuje pro místní filmové diváky specifickou situaci, která souvisela s projekcí filmu MIZEJÍCÍ SVĚT v místním kině, kdy zaznamenala reakce především těch diváků, kteří se jako „herci“ podíleli na vzniku filmu a měli tímto možnost se konfrontovat se svým vlastním filmovým obrazem.⁴⁷⁾

Rovněž předpokládáme, že film ze svého výzkumu zcela nevyloučili ani pražští výzkumníci vedení Josefem Králem, kteří v průběhu čtyř let (1933–1937) zkoumali procesy související s poměšťováním pražského okolí, konkrétně deseti obcí ležících na severovýchod od Prahy. Jak uvádí Zdeněk Ullrich, měl výzkum zábavy a trávení volného času na starosti Jan Souček, který zjistil, že „čistě městské zábavy nalézáme jen v 1. pásmu zkoumaných obcí, kde jim holdují zvláště mladí lidé“, naproti tomu „se vzdáleností od města roste zájem o kulturu hlubší a starší“.⁴⁸⁾

Jan Souček se problematice volného času věnoval i ve svém dalším výzkumu, jehož závěry shrnul ve studii „Zájmy velkoměstských dětí“ přetištěné v *Sociologii a sociálních problémech* na přelomu let 1938/1939,⁴⁹⁾ kterou však přednesl již v červenci 1937 na Kongresu sociologie dítěte v Paříži (jedině na základě těchto údajů pak lze odvodit přibližnou dataci výzkumu – autor samotný ji neprovádí). Cílem výzkumu bylo

Více k výzkumu Velké nad Veličkou srov. t á ž, O studijní expedici do Velké. *Sociální problémy* 1, 1931, č. 4–5, s. 62–371.

45) Tuto svou hypotézu dokládá Pírková zjištěním, že „selská děvčata z této vesnice ve službě ve městě odmítala vždy pozvání do kina; odůvodňovala to tím, že nalézají větší zábavu v sousedském povídání, ve kterém dovedla strávit celá odpoledne i večery“. Tamtéž, s. 78.

46) Tamtéž, s. 78. Pírková, a to je typické pro celý její text, neuvádí údaje o počtu výpovědí, které jí byly podkladem pro její závěry, stejně jako zde zcela chybí podrobnější informace k metodologii výzkumu.

47) Tamtéž, s. 79.

48) Viz Zdeněk U l l r i c h, Sociologické výzkumy skupiny sociálních problémů. *Sociální problémy* 5, 1937, č. 4, s. 316–317. Podrobnější výsledky výzkumu viz Z. U l l r i c h, *Soziologische Studien zur Verstädtierung der Prager Umgebung, Praha 1938*.

49) Jan S o u č e k, Zájmy velkoměstských dětí. *Sociologie a sociální problémy* 6, 1938–1939, č. 1–2, s. 31–38.

poznání vývoje zájmu u dětí a dospívající mládeže za předpokladu, že „zájem je výslednicí individuálních náklonností, disposic a vloh, jakož i působení prostředí a jeho kulturní náplně“. ⁵⁰⁾ Výzkumný materiál získával jednak pozorováním žáků doplněným volnými rozhovory, jednak podrobnými interview. Výzkum provedl na dvou měšťanských školách v Praze, a to celkem s 246 žáky ve věku 11 až 16 let obojího pohlaví. Podobně jako jiné výzkumy z našeho přehledu vyvozuje ze svých zjištění závěry o míře oblíbenosti různých volnočasových aktivit. Ze Součkova textu tak vyplývá, že návštěva kina se vedle sportu a četby řadí k nejoblíbenějším dětským aktivitám. Zjišťuje závislost mezi sociálním původem a intenzitou zájmu o film, podobně mezi pohlavím a tím, co děti na filmech zajímá (děj, nebo herci). ⁵¹⁾

K empirickému výzkumu dětí se Souček znovu vrátil po druhé světové válce, a to v souvislosti se snížením věkové hranice volebního práva na 18 let. Velikost vzorku populace byla nevelká, jednalo se pouze o 32 oktávánů z Prahy, kteří byli ve Výzkumném ústavu pedagogickém podrobeni sérii interview. Takto získaný materiál byl doplněn o 30 zpráv blíže neurčeného typu z několika středních škol Čech a Moravy. Cílem Součkova šetření bylo zjistit názorovou vyspělost studentů. Závěry z tohoto výzkumu pak podal ve studii „Jak se dívají dnešní oktáváni na svět“ zveřejněné v roce 1947. ⁵²⁾ V ní shrnuje Souček výsledky k filmu pouze jedinou větou: „Pražští oktáváni celkem rádi chodí do divadel a ještě raději do biografů. Filmy se stávají předmětem estetických rozhovorů častěji než knihy nebo jiné umělecké objektivace.“ ⁵³⁾

I další šetření, třebaže jen okrajově zkoumající film, se vztahovalo k Praze. Jednalo se o výzkum čtyř předměstských čtvrtí. Byl prováděn Čeňkem Zatloukalem v letech 1937–1938 formou přímého pozorování a interview, přičemž jeho záměrem bylo zjistit podmínky sociální interakce mezi městem a venkovem. ⁵⁴⁾ Patrně se nejednalo o příliš rozsáhlý výzkum, neboť autor upozorňuje, že prezentované závěry vzhledem k „početně chudému materiálu“ vyvozuje často spíše ze studia literatury, což je na tvrzeních typu „Film dává sugestivností svých příběhů zapomenouti na všední, denní život [...] Mladé lidi [...] svádí k nápodobě.“ skutečně znát, neboť pouze recyklují všeobecně tradované představy o vlivu a působení filmu. ⁵⁵⁾

Přehlédneme-li tento nepříliš početný soubor výzkumných aktivit – alespoň minimálně se zabývajících filmem – je zřejmé, jak alespoň doufáme, že Bláhův výzkum města Brna je, co do své velikosti a snahy o komplexnost, ale i vzhledem k počtu otázek na film, vyvrcholením výzkumného snažení let předchozích.

50) Tamtéž, s. 32.

51) Tamtéž, s. 34.

52) J. S o u č e k, Jak se dívají dnešní oktáváni na svět. *Sociologie a sociální problémy* 7, 1947, č. 1, s. 27–34.

53) Tamtéž, s. 32.

54) Viz Čeňk Z a t l o u k a l, Periferie velkoměsta. *Sociologická revue* 10, 1939, č. 2–4, s. 172–187.

55) Tamtéž, s. 181.

Bláhova role ve velkém poválečném výzkumu města Brna

Bláhova role v poválečném výzkumu Brna byla převážně iniciační a organizační. Bláha v průběhu let vybudoval v Brně nejen katedru sociologie, ale dokázal kolem sebe soustředit skupinu svých žáků, kteří se věnovali dalšímu sociologickému výzkumu. Někdy se v této souvislosti mluví o tzv. brněnské sociologické škole. Ačkoli uvedený výzkum nebyl pouze záležitostí Sociologického semináře Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, je velmi pravděpodobné, že byl z velké části proveden právě Bláhovými žáky a spolupracovníky.

Byl to Bláha, který výzkumu vtiskl základní teoretickou perspektivu sociologického funkcionalismu, která je vymezena hned v úvodu vstupní zprávy k výzkumu publikované v *Sociologické revue*: „Město je soubor ne lidí, ale konstelace zřízení a funkcí. [...]. Obsah je dán látkou a funkcemi. Struktura je výsledek procesů asimilačních, integračních, diferenciačních, kooperačních.“⁵⁶⁾

Otázka vhodnosti funkcionální analýzy města (v Bláhově smyslu) není ani tak problém na poli sociologie města jako spíše úvah metodologicko-filozofických. Můžeme však říci, že Bláhovo založení funkcionální analýzy na rozboru sociálních potřeb je vhodným přístupem při řešení praktických sociálních problémů. Obdobně založenou funkcionální sociologii města pro potřeby sociálního plánování koneckonců pěstovali např. polští sociologové v šedesátých letech.⁵⁷⁾ Analýza nových potřeb a nezbytných funkcí by našla jistě své místo při řešení řady sociologicky významných urbánních problémů, jako je např. rezidenční segregace, revitalizace sídlišť apod.⁵⁸⁾

Kromě základní perspektivy, která ovlivnila konstrukci dotazníku a vystoupila by ještě zřetelněji i v interpretaci výsledků, poskytl Bláha výzkumu svým zaštitěním status, coby krok ke zvýšení návratnosti dotazníků, a snažil se i o jeho adekvátní mediální prezentaci na veřejnosti. I přes dobře promyšlené přípravné kroky však došlo podle Ivana Gaďourka ke kritice výzkumu ze strany pravicového tisku (výzkum byl napaden jako nástroj komunistů ke kontrole lidí) a k následné mediální přestřelce,⁵⁹⁾ která otřásla veřejnou důvěrou k výzkumu a nepochybně se odrazila i na kvalitě dat, protože snížila ochotu respondentů pravdivě odpovídat na choulostivější otázky (např. výše příjmu) a nebo úplně odradila od účasti na výzkumu.

Druhým a daleko závažnějším problémem byl politický vývoj po politickém puči v únoru 1948. Sociologie byla označena za buržoazní pavědu a na jistou dobu byla její institucionální existence znemožněna (došlo ke zrušení sociologických pracovišť i výuky oboru) a analytická práce na sesbíraných datech byla odložena na neurčito.

56) I. A. B l á h a, Město. Výzkumný plán. *Sociologická revue* 15, 1949, č. 1–3, s. 33.

57) Jiří M u s i l, Proměny urbánní sociologie ve Spojených státech a Evropě 1950–2000. *Sociologický časopis* 39, 2003, č. 2, s. 151.

58) Určitý přehled nových urbánních problémů v České Republice viz Michal I l l n e r, Úvodem k monotematickému číslu Soudobé město v měnící se společnosti. *Sociologický časopis* 39, 2003, č. 2, s. 132–135 a viz též Pavla H o r s k á – Eduard M a u r – Jiří M u s i l, *Zrod velkoměsta. Urbanizace českých zemí a Evropa*. Praha – Litomyšl: Paseka 2002, s. 298–331.

59) Srov. Ivan G a ě o u r e k, *Cestou Komenského. Vzpomínky z mládí účastníka třetího odboje*. Brno: Barrister a Principal 2006, s. 74–76.

Publikování se tak dočkala jen jediná stať Jiřího Vysloužila „Hudební zájmy občanů Brna“ psaná na základě sesbíraných dotazníků a zveřejněná v roce 1949 v *Sociologické revue*.⁶⁰⁾

Možnosti a meze existujících dotazníků z poválečného výzkumu Brna

Při posuzování využitelnosti dochovaných dat je třeba vzít v úvahu dva typy problémů. 1. jde o otázky týkající se celkového designu výzkumu; 2. je třeba zhodnotit konstrukci samotného dotazníku.

Vzhledem ke zmiňovanému politickému vývoji a odložení interpretace výzkumu na neurčito se ztratily i důležité průvodní informace nejen např. o konkrétních cílech výzkumu, ale také cenné údaje o způsobu výběru respondentů a technice sběru dat. Zejména chybějící údaje o konstrukci vzorku omezují možnost určit jeho reprezentativnost – tj. nakolik je možné zobecňovat zjištění z dotazníků na základní soubor, v tomto případě na brněnské obyvatele.⁶¹⁾

Ze znalosti stupně rozvoje kvantitativních metod v tehdejší době a jejich rozšíření v české sociologii se lze pouze dohadovat, že dotazníky byly distribuovány pravděpodobně tak, aby pokryly plošně celé Brno a snad ještě i základní stratifikační strukturu obyvatelstva. V otázce velikosti vzorku se jedná o výzkum v době, kdy se ještě stále hledělo spíše na množství dat než na matematicky vyjádřitelnou reprezentativnost vzorku – tj. nepřihlíželo se k metodě náhodného výběru respondentů a technice sběru dat. Na druhou stranu v publikované stati „Hudební zájmy občanů Brna“ jsou již počítány korelace, což svědčí o používání statistických metod na úrovni tehdejšího sociálněvědního bádání v USA, které byly díky rakouskému emigrantovi P. F. Lazarsfeldovi v otázce kvantitativních sociologických metod nejdále.⁶²⁾

Dnes lze udělat v případě využití dotazníků pro kvantitativní analýzu tzv. dovážení, tj. srovnání na základě existujících statistik, které nám umožní zjistit, jak vypadala tehdejší sociální struktura Brna podle vybraných kritérií (např. podíl mužů a žen, podíl úřednictva, žáků určitého typu škol, poměrná velikost městských čtvrtí, atd.), s tím, že jejich volba bude záviset na cílech výzkumu. Neadekvátně zastoupeným kategoriím je pak možné uměle zvýšit „váhu“, tj. relativní zastoupení.

Druhý typ problémů, s nimiž se budoucí analýza bude muset vypořádat, je konstrukce samotných dotazníků. Na první pohled je zarážející neanonymnost dotazníků určených žákům, kde bylo nutné vyplnit jméno, datum narození, bydliště i navštěvovanou

60) Jiří V y s l o u ž i l, Hudební zájmy občanů Brna. *Sociologická revue* 15, 1949, č. 1–3, s. 58–67.

61) Kritéria reprezentativnosti ideálně splňuje vzorek vybraný náhodným výběrem, v němž všechny prvky populace (základního souboru) mají stejnou šanci být vybrány. Pro takový způsob výběru je nezbytné mít úplný seznam jednotek (např. brněnských obyvatel) a z něj náhodně, např. pomocí náhodně generovaných čísel, vybrat vzorek. Statisticky (tj. matematicky) vyjádřitelná míra reprezentativnosti závisí potom na velikosti vzorku. Některé průvodní informace k brněnskému výzkumu by šly snad zjistit od žijících členů Bláhova sociologického semináře.

62) Srov. J. V y s l o u ž i l, c. d. (pozn. 60.).

školní třídu. U těchto dotazníků je nutné počítat s prezentací a stylizací respondentů a podle toho přistupovat k interpretaci odpovědí.

Kriticky se bude třeba vyrovnat s řazením a konstrukcí otázek. Např. formulace otázek č. 43 a 44 dotazníku typu C na čtenářskou aktivitu je poměrně nešťastná: formulace otázky „Jak často [si půjčujete knihy v knihovně]?“ a „Kolik [si jich půjčujete]?“ umožnila odpovědi „velmi často“ a „hodně“.⁶³⁾ Daleko lepší formulace by byla: Zkuste si prosím vzpomenout, kolikrát jste byl za poslední měsíc ve veřejné knihovně? a Pokuste si prosím vzpomenout a vyjmenovat (delší názvy zkráceně), které knihy jste si tam vypůjčil? Je pravděpodobné, že někteří respondenti, od jejichž rolí se očekává zájem o kulturu, se mohou cítit otevřeným přiznáním, že do knihovny vlastně nechodí, ohrožení a budou mít větší tendenci zkreslovat odpověď, než by tomu bylo při pouhém udání počtu návštěv nebo výčtem knih, který je skutečně donutí zamyslet se nad tím, kolik knih vlastně přečetli. Stejně obezřetně je třeba přistupovat k otázkám neanonymních žákovských dotazníků věnovaných hodnocení učitelů a vlastní poslušnosti v domácnosti. V dotazníku, který rozdává třídní učitel a na kterém je plné jméno, datum narození a bydliště, by málokdo na přímou otázku „Poslechl jsi napomenutí [rodičů]?“ nebo „Vzdoroval jsi jim?“ odpověděl, že zásadně napomenutí rodičů nedbá a vzdoruje jim.⁶⁴⁾ Stručně řečeno, je třeba zvážit, co vlastně daná otázka měří – zda zjišťuje reálné nebo očekávané chování, zda není dvouhlavňová, zda se nemohl respondent cítit ohrožen a podobně.

Uvedená kritika ovšem neznamená, že dochovaný výzkum je bezcenný. Naopak, vzhledem k velkému množství otázek je nepochybně dobrým zdrojem dat pro celou řadu výzkumů, včetně těch zaměřených na kulturu či speciálně na filmovou recepci. Ovšem jenom přípravná práce, to jest převedení dotazníků do digitální podoby a datové matice, případné dovážení vzorku a určení jeho reprezentativnosti, představuje rozsáhlý úkol a předpokládá značné zkušenosti nebo týmovou spolupráci.

Bez těchto vstupních úprav je v současné době hodnota výzkumu na úrovni ankety a podle toho je třeba s ním pracovat. Z ankety se dozvíme, jaká informace v dané populaci existuje, ale už nám neposkytne statisticky vyjádřitelnou jistotu, že neexistuje jiný další názor, ani jaké je rozložení nalezené informace v populaci. Proto jsou ve stávajícím stavu dochované dotazníky vhodné spíše ke kvalitativní analýze odhalující typické odpovědi a hledající typická spojení různých odpovědí. K tomu lze jistě využít i formální (statistické) techniky kvantitativního výzkumu. Takováto analýza jde však již mimo rámce předkládané statě a je úkolem jiných výzkumů a textů, než je tento, který k nim poskytl, jak alespoň doufáme, určité vodítko.

63) Srov. např. Dotazník č. 3-1232, Dotazník C. Archiv města Brna, fond Q 8 Sociologický průzkum města Brna (1947), inv. č. 66 (Dospělí – anonymní), kart. 154, nebo níže zveřejněný dotazník dospělého respondenta.

64) Srov. např. Dotazník – Josef Šilhavý. Archiv města Brna, fond Q 8 Sociologický průzkum města Brna (1947), inv. č. 61, kart. 131, Reálné gymnázium Na Poříčí, třída 3.B, s. 9, nebo níže zveřejněný žákovský dotazník.

Mgr. Dušan Janák (1979)

Je doktorandem katedry sociologie Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity. Zabývá se dějinami sociologického myšlení (tématem jeho disertace je sociologie I. A. Bláhy), sociální filozofií a filozofií sociálních věd. V těchto oblastech publikoval několik článků a statí v odborných časopisech.

(Adresa: 16938@mail.muni.cz)

Olga Buchtíková (1979)

Studuje teorii a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity.

(Adresa: 64509@mail.muni.cz)

Citovaný film:

Mizející svět (Vladimír Úlehla, 1933).

SUMMARY

URBAN AND FILM SOCIOLOGY

*Inocenc Arnošt Bláha and His Role
in the Survey of Brno after Second World War*

Dušan Janák – Olga Buchtíková

The following text deals with the urban sociology in the work of In. A. Bláha – the founder of the Brno's department of sociology. Bláha's sociology of the city is a pioneering work in the context of Czech sociology and an original contribution to the world sociological theory of the city. His work presents the first Czech empirical research of the city as well as the first Czech urban sociological theory and his sociological functionalism is an original theoretical approach to the study of the city. At the end of the text is focus on Bláha's sociological reception of motion pictures and the value of Bláha's survey in Brno after second world war.

Translated by Dušan Janák

DOTAZNÍKY SOCIOLOGICKÉHO VÝZKUMU MĚSTA BRNA (1947)

Archeografický úvod

Editované dokumenty jsou příkladem dvou typů dotazníku – žákovského a dospělého –, kterých bylo použito v rámci Sociologického výzkumu města Brna. V první polovině roku 1947 byly formuláře dotazníků, sestavené během roku 1946, šířeny pod patronací Výzkumného ústavu pedagogického J. A. Komenského v Brně a za pomoci zásobovacího úřadu města Brna do škol a mezi Brňany. Takto získaný materiál byl v roce 1950 předán Sociologickým seminářem Masarykovy univerzity Archivu města Brna, kde je evidován ve fondu Q 8 – Sociologický průzkum města Brna (1947). Tento fond obsahující výhradně vyplněné dotazníky čítá celkem 224 kartonů zabírajících 28 běžných metrů plochy, z čehož ve 153 kartonech (inv. č. 1-65) jsou uloženy dotazníky žákovské, získané na různých typech škol (obecná, měšťanská, pomocná a gymnázium) a v ostatních kartonech (inv. č. 66) dotazníky vyplněné dospělými respondenty. Při výběru vzorových dotazníků jsme zohledňovali obsáhlost vyplněných pasáží týkajících se filmu, konkrétnost odpovědí, ale i čitelnost rukopisu respondenta. Do podoby dotazníků, původně formátu A 4, jsme nijak nezasahovali, a jsou tedy autentickým dokladem způsobu realizace výzkumného projektu. Nárok na reprezentativnost námi zveřejněných dotazníků by snad mohl umenšovat fakt, že dotazník dospělého respondenta č. 12-447/A (žena, 28 let) zahrnuje dotazníky typu B a C, ale nikoli A, který byl obvykle rozdáván v kolekci s ostatními. Tento byl určen k vyplnění hlavou rodiny a na jeho dvoustraně nalezneme informace o početnosti rodiny a její struktuře, o její finanční a bytové situaci a o povolání jejích členů, tedy základní demografické údaje. Přesto je dotazník č. 12-447/A ve své nekompletnosti reprezentativní, jelikož ta je právě pro dotazníky dospělých respondentů typická, což je patrně dáno jiným způsobem distribuce dotazníků a větší mírou dobrovolnosti, která byla v případě dětských dotazníků vyplňovaných přímo ve vyučování zcela vyloučena.

Olga Buchtíková

ILUMINACE

Dotazníky Sociologického výzkumu města Brna (1947)

1. Dotazník dospělého respondenta¹⁾

12-447 1A V/2-4/5 P/W

Sociologický seminář Masarykovy
univerzity v Brně.

Sociologický ústav Masarykovy sociologické
společnosti v Brně.

Sociologický výzkum Brna.

Výzkum schválen Státním úřadem statistickým podle řád. nař. č. 186/1940 Sb., č. 130/476 z 2. prosince 1946.
Vedoucí výzkumu univ. prof. dr. Arnošt Bláha.

Dotazník B. Setřeni celkové.
K čís. _____ dotazníku A. Vyplní každý člen domácnosti starší 14 let.

Věk 28 roků pohlaví žena rodinný stav vdaná
náboženství řím. katol. politická příslušnost _____
zaměstnání v domácnosti národnost česká stát. přísl. ČSR
vzdělání a příprava k povolání městská škola

1. Vypište spolky a organizace, jejichž jste členem, a podtrhněte ty z nich, jejichž jste funkcionářem:

- a) náboženské _____
- b) politické _____
- c) vědecké _____
- d) lidovýchovné _____
- e) stavovské _____
- f) tělovýchovné _____
- g) rekreační a sportovní _____
- h) zábavní _____
- i) jiné (na př. rodičovská sdružení) _____

2. Vypište spolky, kde jste členem jen formálně, t. j. kde platíte nanejvýš příspěvky, ale vůbec se nezúčastníte podniků, práce či výhod spolkového života _____

Typis Brno 407-42

1) Dotazník č. 12-447/A. Archiv města Brna, fond Q 8 Sociologický průzkum města Brna (1947), inv. č. 66 (Dospělí – anonymní), kart. 177.

ILUMINACE

Dotazníky Sociologického výzkumu města Brna (1947)

Dotazník C.

K čís.

dotazníku A.

Vyplní každý člen domácnosti starší 14 let.

1. Kterými typy škol jste prošel(a)? (určete přesně, na př. který odbor na průmyslové škole, technice a pod.)
učební škola
2. Které jiné školy a kursy jste absolvoval(a) v Brně a mimo Brno (autoškola, kursy obchodní, jazykové, vaření, šití atd.)?
3. Do kterých škol jste chodil(a) (chodíte) rád(a)? *do školy jsem chodila velmi ráda*
4. Které jiné kursy jste navštěvoval(a) se zájmem?
5. Které jako nutnost pro povolání? *kurs pro budoucí matky*
6. Chodíte na přednášky pořádané lidovýchovnými korporacemi? ano — ~~ne~~
7. Na přednášky kterých jiných spolků chodíte?
8. Kolik let je již navštěvujete a) pravidelně, b) nepravidelně?
9. Čím se řídí Vaše návštěva přednášek? patří k mému oboru — zajímá mě thema — populární řečník — náleží to k mé stavovské povinnosti — jiné:
10. Přednášky kterého druhu zvlášť rád(a) navštěvujete? odborně vzdělávací — populárně vzdělávací — politického rázu — náboženského rázu — jiné (přesně udejte jaké): *historické*
11. Jak asi často chodíte do kina? na každý nový program — jen na programy, o nichž vím, že jsou dobré — každou sobotu — každou neděli — dvakrát i vícekrát týdně — jednou za měsíc:
12. Proč chodíte do kina? pro estetický požitek — pro poučení — pro pobavení — z nedostatku jiné zábavy — ze zvyku — kvůli známým atd.:
13. Proč chodíte rád(a) do kina? *protože je to zábava, kterou jsem si vždycky přála často sledovat.*
14. Které filmové programy se Vám líbí? veselohry — vážné filmy — konvenčně společenské filmy — sociální dramata — filmy historické — životopisné — dobrodružné a detektivní — národopisné a dokumentární — válečné — přírodní — jiné:
15. Proč se Vám líbí? *protože mi, každému filmu pro něco sluší. Chci se učit, dočíst se o různých věcech, aby jsem měla lepší představu o světě. Ať už to bude o minulosti, o současnosti, o budoucnosti. Potom, když je film dobrý, přemýšlím a vstupu do svého světa. Snad by se dalo i v našich školách.*
16. Které se Vám nelíbí? *tyto způsobem přednášet i některé dobré filmy v určitém časovém rozmezí.*
17. Proč se Vám nelíbí? *elby, ale všem lidem přemýšlím, vyprávím, by se mě lidé. (to je můj způsob) odpoledne bylo by to. Jistě mám, filmy rada, zářava, končí, rozprávím jim o kraji a potom je to laďné.*
18. Chodíte i na filmové noviny a krátké kulturní filmy před vlastním programem? ano — ~~ne~~
19. Jak se Vám líbí? *velice se mi líbí, protože by ráda kultura, než elby, filmy*
20. Proč je vynecháváte?
21. Máte rozhlasový přijímač Vy sám nebo rodiče (pokud s nimi bydlíte)? ano — ~~ne~~

ILUMINACE

Dotazníky Sociologického výzkumu města Brna (1947)

Dotazník C.

22. Proč ne? z finančních důvodů — obávám se rušení při práci — mám k rozhlasu antipatii — jiné:

23. Které brněnské pořady posloucháte? hudbu — přednášky — reportáže — zprávy — činohry — ženský rozhlas a j.: *Je rájnuem poslouchám ženský rozhlas a všechny přednášky pokud se týkají žen, které mě napíjí volná literatura, ačkoliv*

24. Jak jste s nimi spokojen? *je vyplánu dost pozdě večer. Poslouchám pořady rozhlasu jsem spokojen*

25. Jaké programy posloucháte z jiných našich stanic?

26. Proč?

27. Jaké programy posloucháte z cizích stanic?

28. Proč?

29. Které jazykové kursy sledujete v rozhlasu?

30. Jak jste s nimi spokojen(a)?

31. Máte svou soukromou knihovnu? ~~ano~~ — ne — 32. V jakém asi rozsahu (počet svazků)? ¹⁰ ~~ne~~

33. Jakého druhu knihy máte? poučné (druh) *knihy o potravinách, výživě a vaření, knihy o výživě a osvětlení dětí*

zábavné (jaký druh)

34. Čtete poučné knihy stejně rád(a) jako zábavné? ano — ~~ne~~ — 35. Které čtete raději? *obojí*

36. Kterým zábavným knihám dáváte přednost?

37. Proč?

38. Kterým poučným dáváte přednost?

39. Proč?

40. Jaký je Váš poměr ke knihám vůbec? *Velice ráda čtu, pokud mám čas.*

41. Vypůjčujete si knihy? ~~ano~~ — ne — 42. Kde? *Půjčovna jsem a často z veřej. knihovny m. Brna*

43. Jak často? — 44. Kolik? *10-15 knihami měsíčně*

ILUMINACE

Dotazníky Sociologického výzkumu města Brna (1947)

Dotazník C.

45. Kolik času věnujete četbě? víc, stejně nebo méně než rozhlasovému poslechu — kinu — hudbě — divadlu? *nejvíce poslechům rozhlas, poněkud jsem z hudební,*
46. Čemu z uvedeného věnujete nejvíce času? *poslech kiny, četbě,*
47. Které časopisy a revue odbíráte? *Časopisy: Národní a Svět práce*
48. Které si vypůjčujete? (jméno nebo druh: na př. politické, kulturní atd.)
49. Které čtete se zájmem?
50. Které z nutnosti?
51. Které noviny odbíráte? *Rozum*
52. Které čtete? *Rozum a Svět: umění.*
53. Jak je čtete? celé — určité rubriky — nadpisy *celé nebo si je sám vybírám*
54. Které rubriky čtete? politické — národohospodářské — sportovní — kulturní — denní zprávy — soudní zprávy — inserci atd.
55. Kterým zprávám věnujete zvlášť pozornost? *zprávám hospodářským a všem zhruba*
56. Proč? *jeť se týká zájmu mým.*
57. Věříte novinám, jež čtete (myslíte, že Vás zpravují dobře)? ano — ~~ne~~
58. Proč čtete noviny? *těší mě to* — ~~abych byl informován~~ politicky — národohospodářsky — hospodářsky zájmově — kulturně — sportovně — o společenských událostech a i. *abych byl informován o světě.*
59. Chodíte na divadelní představení divadel veřejných? ano — ~~ne~~
60. Chodíte na divadelní představení divadel ochotnických? ~~ano~~ — ne
61. Na divadla kterého ochotnického spolku chodíte?
62. Jak asi často chodíte do divadla? *1 x za měsíc*
63. Proč chodíte málo nebo vůbec ne? *možná vstupné, a ximě když je více lidí na divadle, vyjde více, než tam bydlí málo.*
64. Chodil(a) jste častěji a) v době první republiky? — ~~ano~~ — ne — b) v době okupace? — ano — ~~ne~~
65. Proč? *poněkud jsem měl více peněz, za které bych se koupil.*
66. Jakým divadelním kusům dáváte přednost? činohře — opeře — operetám — revuim
67. Proč? *mám ráda veselí hruy.*
68. Chodíte na koncerty a) komorní? ano — ne — b) orchestrální? ano — ne — c) sborové? ano — ne
69. Chodíte a) na všechny koncerty? ano — ne — b) na všechny význačné koncerty? ~~ano~~ — ne — c) málo? ano — ne — d) vůbec ne? ano — ne

ILUMINACE

Dotazníky Sociologického výzkumu města Brna (1947)

Dotazník C.

70. Proč? *nemám ráda těžkou hudbu*
71. Proč nemáte rád(a) hudbu a zpěv? *mám ráda veselou hudbu a zpěv*
72. Na které druhy uměleckých výstav chodíte?
73. Jak často?
74. Proč nechodíte na umělecké výstavy?
75. Na které jiné výstavy chodíte?
76. rád(a) navštěvujete tyto výstavy?
77. Které výstavy se Vám zvlášť líbily?
78. Kolikrát jste navštívil brněnské zemské museum? *asi 3x*
79. S jakým výsledkem? Byl jsem spokojen — měl jsem dojem, že to byla pro mne ztráta času —
Byla jsem spokojena
80. Kolik dopisů odesíláte ~~tydenně~~ (měsíčně) ☒ a) do místa ☒ b) do repub. ☒ c) do zahr. ☐
81. Kolik dopisů dostáváte ~~tydenně~~ (měsíčně) ☒ a) z místa ☒ b) z repub. ☒ c) ze zahr. ☐

2. Žákovský dotazník²⁾

Výzkumný ústav pedagogický J. A. Komenského, pobočka v Brně

Škola I. státní v Brně na Pořčí Třída VB
 Ctvrt: Brno-Líšeň Ulice: Wintrova 21 Číslo záznamu: _____

Sociologický dotazník

(Univ. prof. dr. Arnošt Bláha)

15,11

1. Jméno žáka: Vladimír Juračka Datum narození: 17. května 1931
 2. Otec (zástupce): František Juračka
 adresa: Brno-Líšeň, Wintrova 21
 Zaměstnání otce: učitel obecné školy v Brně-Lišni
 Náboženství otce (matky): československé žáka: československé
 Národnost otce (matky): česká žáka: česká
 3. Majetek: rodičů: a) nemovitý (vyjmenuj!): dům
 b) movitý v ceně asi: _____
 4. Příjem měsíčně: otce: _____ matky: _____

Členové rodiny	Jméno a příjmení	Zaměstnání	Rok narození	Zdravotní stav	Příčiny úmrtí	Poznámky
Otec	Juračka Frant.	učitel		dobry	—	—
Matka	Juračková Anna	v domácnosti	1904	dobry	—	—
Děti	1. Juračka Vlad.	student	1931	dobry	—	—
	2. Juračková Miroslava	školáčka	1933	tuberkulóza	—	—
	3. —					
	4. —					
	5. —					
	6. —					
Dědeček se strany otce	Juračka František	ředník	1867	+	stáří	
Babička se strany otce	Juračková	v domácnosti	1855	+	stáří	
Dědeček se str. matky	Šustlík Vilém	elektromontér	1878	+	při autemob. neštěstí	
Babička se str. matky	Holoubková Marie	novinářství	1878	neumí	~	~

Podnájemníci (zaměst., věk): _____; spolubydlíci (zaměst., věk): babička, novinářka, 55 let

5. V jakém domě bydlíš? vlastním nebo cizím? čínovním, rodinném ve vilce: vlastním, rodinném, novém moder.
 v novém moderním, starším moderním, ve starém nemoderním.
 6. Byt máme: v přízemí v _____ poschodí, v podkrovní, sklepni byt (suterén).

2) Dotazník – Vladimír Juračka. Archiv města Brna, fond Q 8 Sociologický průzkum města Brna (1947), inv. č. 61, kart. 133, Reálné gymnázium Na Pořčí, třída 5.B.

VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ J. A. KOMENSKÉHO, POROČKA V BRNĚ.

- Jméno: Vladimír Juračka Číslo: _____
7. Náš byt se skládá z těchto místností (co se hodí, podtrhni): kuchyně, ložnice, jídelna, dětský pokoj, jiné
 pokoje: ~~plavba~~ spíž, koupelna, záchod, předsín 8. Kolik místností má váš byt? 3 místnosti
9. Kolik oken je v bytu? v kuchyni 1, v ložnici 1, v ostatních pokojích 21, celkem 24 oken.
10. Okna vedou: na ulici, na náměstí, do dvora, do parku, do zahrady,
11. Kdy svítí do pokojů slunce? ráno, dopoledne, odpoledne, celý den, nesvítí.
12. Vlastnosti bytu jsou: pokoje jsou malé - velké, suché - vlhké, světlé - tmavé.
13. Podlaha pokojů je: deštěná, parketová, z dlaždic,
14. Kdy větráte pokoje? ráno Kolikrát do týdne? 7 krát
15. Kde je umístěn záchod? ve vlastním bytu (jen pro vás), na chodbě (je pro více rodin).
16. Záchod je: splachovací, obyčejný (bez splachování), čistý, špinavý,
 Zápach záchodu: šíří se - nešíří se na chodbu, do bytu.
17. Chodba do bytu je: světlá - tmavá, čistá - špinavá. 18. Je v domě hmyz? ~~ano~~ - ne
19. Jaké máte zařízení bytu? (Vyjmenuj hlavní kusy nábytku):
 v kuchyni: kamna, ergon, umývadlový stůl, amer. přeborník
 v ložnici: 2 skříně, 3 postele
 v pokojích: stůl, piano, 3 skříně
20. Jaký je nábytek? staromódní, novější, moderní - nový. 21. Máte na oknech záclony? ano - ~~ne~~
22. Máte na zdích zavěšeny obrazy? ano - ~~ne~~ fotografie? ~~ano~~ - ne, jiné _____
23. Které ozdobné předměty máte ještě v pokojích? (na př. sošky, vázy a pod.) vždy
24. Máte doma radio? ano
25. Kolik postelí máte v ložnici? dvě Kde jsou postaveny? u zdi, uprostřed pokoje
26. Kolik vás spí v ložnici? tři Kde spí ostatní? restla v dětském pokoji a babičkou
27. Kolik spí na jedné posteli? jeden Kdo spí na něčem jiném? _____
28. Převlékáte se všichni před spaním do nočního prádla? ano - ~~ne~~
29. Kdy chodíš spat? o 10 hod. Kdy vstáváš? o 6 hod.
30. Chodíš spat pravidelně? ano - ~~ne~~ Proč? Protože jsem tehdy v noci unaven
31. Kouřívají dospělí v místnosti, ve které spíš? ~~ano~~ - ne
32. Kdy se umýváš? ráno a večer Kolikrát denně si myješ ruce? 5 krát
33. Kde se umýváš? v kuchyni Kde ostatní? také v kuchyni
34. Umýváš se: teplou vodou (kdy?) ~~studenou~~ studenou (kdy?) ráno mýdlem ano
35. Čistíš si zuby? ano - ~~ne~~ Čím? kartáčkem, pastou, vodou
36. Čistíš si šaty sám? ano - ~~ne~~ Kdo ti je čistí? sám Kolikrát v týdnu? každý den
37. Čistíš si boty sám? ano - ~~ne~~ Kdo ti je čistí? sám Kolikrát v týdnu? -1-
38. Máte v bytě koupelnu? ano - ~~ne~~ Kde se koupete? v koupelně Kdy? v sobotu
39. Koupete se? pravidelně, jen občas, vůbec ne. Kolikrát měsíčně? 2x měsíčně

ILUMINACE

Dotazníky Sociologického výzkumu města Brna (1947)

VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ J. A. KOMENSKÉHO, POBOČKA V BRNĚ

- Jméno: Vladimír Junačka Číslo: _____
40. Uklízíte byt? pravidelně denně, týdně, nepravidelně _____ 41. Kdy je velký úklid bytu? v pátek
42. Kam ukládáte potraviny? do špiče
43. Kam schováváte špinavé prádlo? do hoše
44. Jak topíte? v kamnech, ústředním topením, ústř. topením
45. Které pokoje v zimě pravidelně vytápíte? ložnici
46. Míváte v zimě v pokojích dosti teplo? ano - ne
47. Co se ti na vašem bytu nelíbí? mala zahrada
Co se ti na vašem bytu líbí? velký dvůr
48. Jsi rád doma? ano - ne Napiš proč! protože doma je neklid, protože mám sestru
49. Kolikrát denně jíš? 4 x 50. Co snídáš nejčastěji? kávu s chlebem
51. Cos obědval včera? buchtý
52. Co jíš mezi obědem a večeří? chleba s máslem
53. Co večeříš? konservy nebo kávu s chlebem
54. Kde nejčastěji jíš? v kuchyni S kým jíš? s otcem, matkou a babičkou
55. Jak máte upravený jídelní stůl? (Co dáváte před jídlem na stůl?) na stůl dáváme uhrus
56. Umíš jíst s vidličkou a nožem? ano - ne Stačí ti jídlo, abys byl nasycen? ano - ne
57. Odkud si opatřujete potraviny? z obchodu
58. Máte vlastní zahrádku? ano - ne Máte ovocné stromy? ano - ne
59. Co chováte doma? králíky, slepice, kozu, jiné: kočku
60. Máte hospodářství? ano - ne Jak veliké? — měric, — kusů dobytka.
61. Kolik máš obleků (šatů)? 3 Které druhy šatů máš? všední, na hry (sportovní), do školy, sváteční (na neděle, svátky), jiné: —
zimník, svrchník, plášť do deště, jiné: —
62. Kolikrát si převlékáš prádlo za týden? jednou za měsíc? 4 krát
63. Máš vlastní pokojík? ano - ne Máš dětský pokojík společný? ano - ne
64. Máš svůj koutek pro své hračky? ano - ne Kde? v kuchyni, v ložnici, jinde: —
65. Máš pro sebe (své hračky, knihy, šaty atd.): skříň: ano - ne
Máš pro sebe stůl nebo lavici? ano - ne, jiné: —
66. Kde si děláš úkoly a kde se učíš? v kuchyni
67. Máš klid k učení? ano - ne Proč? protože u nás není většinou míklid doma
1. Cítíš se zdrav? ano - ne svěží? ano - ne unaven? ano - ne ospalý? ano - ne
2. Chodiš k lékaři? ano - ne Proč? protože jsem zatím zdrav
3. Podtrhni, co se tebe týká! vidím dobře, špatně, vidím dobře jen vzdálené předměty, musím se dívat na vše zblízka, nosím brýle, šilhám, bolí mne oči _____ 4. Byls s očima u lékaře? ano - ne

ILUMINACE

Dotazníky Sociologického výzkumu města Brna (1947)

VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ J. A. KOMENSKÉHO, Pobočka v Brně

Jméno: Juračka Vladimír

Číslo: _____

5. Podtrhni, co se tebe týká! slýším dobře, špatně, nedoslýchám na levé, pravé ucho, neslyším na levé, pravé ucho. 6. Byls s ušima u lékaře? ~~ano~~ - ne.

7. Učivo si nejlépe zapamatuji: čtením nahlas, potichu - jen pohybuji rty, čtením očima, když si je napíši, když si dělám poznámky, při učení nejraději sedím, chodím, klepu tužkou do taktu, pomáhám si -

8. Opakovals některou třídu: v obecné škole: ~~ano~~ - ne. Kterou? _____ Proč? _____

v měst. škole (střed. škole): ~~ano~~ - ne. Kterou? _____ Proč? _____

9. Poslouchej a napiš velmi krátce (jednou větou), co nám říká bajka, kterou přečtu: Bazka nás naučí, jakými máme být.

10. Podtrhni, co se týká tebe! Učím se lehce z paměti. Učení mi trvá dlouho. Školní práce mám hotovy za krátkou - dlouhou dobu.

11. Dělaš mnoho chyb při rychlém tempu práce? ~~ano~~ - ne.

12. Výkladu učitele (profesora) v počtech, fyzice, měřictví porozumíš hned? ano - ~~ne~~ nebo až po dalším vysvětlování (ve škole nebo doma)? ~~ano~~ - ne.

13. Napiš, jak ti je (co cítíš, co si myslíš): dobře

a) když vidíš cizí neštěstí: špatně

b) když tvůj spolužák má velikou radost: dobře, jsem rád když se druhý raduje.

c) když slyšíš hudbu: dobře, protože sám hraji.

14. Bojiš se? ~~ano~~ - ne. Čeho? _____

15. Proč se bojíš? _____

16. Který učitel (učitelka, prof.) se ti nejvíce líbí? (Napiš hned proč!) prof. Pamařnek
protože je mírný a hned se nerozčiluje

17. Je ti některý učitel (učitelka, profesor) vzorem? je

18. Které muže a ženy našeho národa obdivuješ a čtíš? (Napiš hned proč!) p. pres. Ed. Beneš, protože je učený a milý. Min. zahraničí Masaryk, protože řekl vše jak si myslí a vyslovil slova nezbytná.

19. Napiš, co bys chtěl v životě dělat, kdybys měl všeho hojnost! Připiš hned proč! žít na hoře, protože bych si mohl kam chtít zást a cestovat. (myní musím chodit do školy)

20. Co dělá tatínek rád ve volné chvíli? Rád studuje ruskou a ^{a připravuje} mně.

21. Co dělá maminka ráda ve volné chvíli? Čte romány, knížky a ^a prochází se

22. Je tatínek spokojen se svým zaměstnáním? (Napiš hned proč!) Je spokojen, protože rád rádně vysvětluje, co ještě nevědí.

23. Chce tatínek (maminka), abys měl stejné zaměstnání jako on (ona)? ano - ne. Proč? Nechce, protože se na učitele nehodím.

VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ J. A. KOMENSKÉHO, POBOČKA V BRNĚ.

Jméno: Vladimír Juračka

Číslo: _____

24. Čím by tě chtěl mít tatínek (maminka)? inženýrem

Proč? protože mám rád matematiku, deskriptivu a heslem!

25. Čím bys chtěl být ty? také inž.

Proč? _____

IV.

1. Bydlíte v domě sami nebo je tam více rodin? bydlíme sami s babičkou

2. Navštěvuješ byt sousedů? ano - ne. Jak často? _____

3. Co se ti u nich více líbí než doma? _____

4. Co se ti u nich méně líbí než doma? _____

5. Navštěvuji sousedé tvé rodiče? ano - ne

6. Nestýkáte-li se se sousedy, uveď proč! Protože nemáme souřady známe!

7. Jsi raději sám nebo ve společnosti (hochů, dívek, dospělých)? ve společnosti hochů

8. Proč? protože mám rád kamarády.

9. Máš přitele? ano - ne Kolik? 2; přítelkyni? ano - ne Kolik? 1

10. Jsou ti všichni přátelé (přítelkyně) stejně milí? ano - ne

11. Proč? protože mám rád všechny své přátele.

12. Jak dlouho se již přátelíš se svým nejmilejším přítelem (přítelkyní)? 2 roky

13. Kde jste se spřátelili? v kině Savoy v Lísku

14. Které vlastnosti se ti líbí u tvého nejmilejšího přítele? Čistý, hezký, slušný, pěkně oblečený, dobrý, veselý, odvážný, upřímný, spravedlivý, nehašteří se, neprozradí tajemství, silný, ve rvačce vyhraje, nikoho se nezalekne, každého ztluče.

15. Které vlastnosti se ti u něho nelíbí? je pratorčkový a příliš rozpustilý

16. Kterou vlastnost bys chtěl, aby měl v první řadě? ab by veselý

17. Chtěl bys být jako tvůj přítel (přítelkyně)? ano - ne

18. Pohněval ses už někdy se svým přítelem (přítelkyní)? ano - ne

19. Proč? _____

20. Jak dlouho jste se hněvali? _____

21. Je přítel a kamarád totéž? ano - ne

22. Proč? _____

23. Je tvůj přítel mladší, starší než ty nebo je v témže věku? jeden v kruzě věku, druh mladší

24. Chodíš rád ve volném čase ulicemi? ano - ne. S kým? vše nejraději sám

25. Co si nejraději prohlížíš? (výkladní skříně, plakáty, stánky, dopravní ruch, _____)

VI.

1. Hašteříš se často? ano - ne. S kým? s tatínkem

2. Hněváš se často? ano - ne. Na koho? (na spolužáky, kamarády, sourozence, učitele, rodiče, _____)

3. Proč? protože mi někdy nehovají ~~ale~~ aktořku.

ILUMINACE

Dotazníky Sociologického výzkumu města Brna (1947)

VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ J. A. KOMENSKÉHO, POBOČKA V BRNĚ.

Jméno: Vladimír Juráčka

Číslo: _____

4. Biješ se s druhy? ~~ano~~ - ne.
5. Co bys dělal, kdyby tě někdo úmyslně urazil? nabil bych mu
6. Co bys dělal, kdyby tě někdo neúmyslně urazil? odpustil bych mu
7. Závidíš spolužákům? ~~ano~~ - ne.
8. Co? (lepší oblek, lepší jídlo, zábavu, peníze, knihy, úspěch ve škole, _____)
9. Posloucháš rodiče bez odmouvání? ano - ~~ne~~.
10. Co cítíš, co ti napadlo, když jsi byl potrestán? že jsem to neměl dělat.
11. Co cítíš, co ti napadlo, když jsi byl pochválen? mám radost a snažím se aby to pochválení na to stačilo.
12. Hraješ si rád? ano - ~~ne~~.
13. Kde si nejraději hraješ? (doma, na dvoře, ve škole, na ulici, na hřišti, v lese, _____)
14. S kým si nejraději hraješ? s kamarádem
15. Které hry si hrajete? doma: šach, mýnek, dámu, někdy i čt. world se
venku: kopanou a vybičovanou
16. Která je tvá nejoblíbenější hra? kopaná
17. Chodíš do tělocvičné jednoty? ~~ano~~ - ne. Do které? (Sokol, DTJ, Orel, rytmika.)
18. Cvičíš rád? ano - ~~ne~~. Která cvičení máš nejraději? (prostná, na nářadí, hry)
19. Která cvičení nemáš rád? prostná a cvičení na nářadí
20. Pěstuješ také sport? ano - ~~ne~~.
21. Který: (kopaná házená, stolní tenis, košíková, odbíjená, box, jízda na kole, lehká atletika, plavání, bruslení, hockey, _____)
22. Kde? (ve škole, v tělocvičné jednotě, na sportovním hřišti, _____)
23. Navštěvuješ rád sportovní podniky? ano - ~~ne~~. 24. Které nejraději? nejraději kopanou a kriket
25. Kterým slavným hráčem (sportovcem) chtěl bys být? footballistou - profesionálem
26. Proč? protože jeho umění diváci nejvíce těší.
27. Líbí se ti skauting (Junák)? ano - ~~ne~~. Proč? protože mě baví být v přírodě a skautovat.
28. Víš, co to je? Skauting je vyučování mužnosti chlapců
29. Líbí se ti skautský stejnokroj? ano - ~~ne~~.
30. Vedeš nebo chtěl bys být vůdcem skautského oddílu? chtěl
31. Co by sis vybral, kdybys mohl být jen v jednom tělovýchovném spolku: tělocvičnou jednotu, sportovní klub, skautský oddíl? Proč? _____
32. Pracuješ rád tělesně? ano - ~~ne~~.
33. Pomáháš rodičům doma a jak? (v kuchyni, posílky, nákupy): pomáhám, nyní hlavně na zahrádě
34. Jak dlouho denně? jednou, jindy nemám moc času
35. Pomáháš rodičům v zahrádě, na poli, v obchodě, dílně? * zahrádě

ILUMINACE

Dotazníky Sociologického výzkumu města Brna (1947)

VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ J. A. KOMENSKÉHO, POBOČKA V BRNĚ.

Jméno: Vladimír Juřáčka

Číslo: _____

36. Pomáháš rád nebo nerad?
37. Dostáváš od rodičů za pomoc peněžitou odměnu (kapesné)? ne - ne.
38. Jak často? týdně, měsíčně, nepravidelně:
39. Pomáháš také cizím lidem? ano - ne. Jak? _____
40. Zdarma nebo za odměnu? _____ 41. Co učiníš s touto odměnou? _____
42. Pomáháš o prázdninách na venkově? ano - ne.
43. Která tělesná práce je ti nejmilejší? rytí ráhady
44. Kolik máš vlastních knih? 50
45. Koupil sis je nebo ti je někdo dal? Kdo? Některé jsem si koupil, jiné mám od rodičů
46. Přál by sis mít pěknou knihovnu? ano - ne.
47. Mají rodiče vlastní knihovničku? ne - ne. Kolik asi je v ní knih? _____
48. Kterých nejvíce? (zábavných, poučných). Čteš rád? ano - ne.
49. Kterou knihu právě čteš? Zapadlé vlastence
50. Která osoba z té knihy se ti líbí a proč? K. Čermák, protože je pšibný a hodný
51. Co jiného tě v ní zvláště zajímá? Raisur popis hejny a roš
52. Vynecháváš něco při četbě? Co? ne, nechávám, čtu všechno
53. Diváš se nejdříve na konec, jak to dopadlo? ne - ne.
54. Kolik knih přečteš průměrně za měsíc: v zimě 2-3, v létě 1-2.
55. Jaké knihy máš nejraději?
 - a) veselé, smutné, vážné, zamilované, tlusté, tenké, prostředně tlusté, ilustrované, bez obrázků,
 - b) pohádky, pověsti, báje, povídky ze života, romány, básně, divadelní hry,
 - c) historické (z českých dějin, z 1. světové války, z 2. světové války), sportovní, dobrodružné, detektivní, životopisné, z přírody, z dětského života, ze školního života, poučné (na př. o letadle), cestopisy,
56. Které české spisovatele máš rád? J. Neruda, Juřáčka, B. Němcová, K. Ráje
57. Které cizí spisovatele máš rád? G. B. Shaw, Shakespeare
58. Líbí-li se ti kniha, zajímáš se také o spisovatele? (zda ještě žije, co ještě jiného napsal, z kterého kraje pochází a pod.) ano - ne
59. Vypůjčuješ si knihy? ano - ne. Kdy nejvíce? (v zimě, o prázdninách, _____)
60. Kde? (v žákovské knihovně, ve veřejné knihovně, od kamarádů, ve veřej. knih., od kamarádů)
61. Kdy čteš nejraději? (odpoledne, večer, ve všední den, v neděli, večer v neděli a ve větš)
62. Jak dlouho vydržíš číst knihu, která tě zajímá? celý večer
63. Kdo ti poradil knihu, kterou právě čteš? kamarád, sourozenci, rodiče, učitel nebo sis ji sám vybral?
64. Zalíbila se ti kniha podle obálky, nadpisu, podle spisovatele, vazby?
65. Které knihy nečteš rád? zamilované, pohádky, básně, divad. hry
66. Proč? pohádky pro mně nejsou a zamilov. také ne.

VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ J. A. KOMENSKÉHO, POBOČKA V BRNĚ.

Jméno: Vladimír Juračka

Číslo: _____

67. Předčítáš také někdy doma? ano - ne
68. Komu (rodičům, mladším sourozencům, kamarádům,)
69. Které časopisy čteš? "Kino", "Filmové noviny", "Besedu" a "Roháček"
70. Který časopis si pravidelně (občas) kupuješ? "Besedu"
71. Čteš noviny? ano - ne. Které? "Hlas národa", "Národní osvobození", (Rounost)
72. Co tě v novinách nejvíce zajímá? politické události, denní zprávy, sport, dětský koutek, besídka, román, inserty.
73. Jsi členem dětské party? ano - ne. Kolik má členů? 4
74. Má vaše parta nějaké jméno a které? má. Její jméno je "Pravda vítězí"
75. Co děláte nejčastěji? chodíme do lesa a v létě k vodě
76. Jsou v ní také hoši (dívky) starší nebo mladší než ty? jo
77. Jak často se scházíte? každý ou sobotu
78. Kdo je uznaným vůdcem v ní a proč? K. Klemm, protože je nejstarší
79. Kterého spolku jsi členem? Sokol, DTJ, Orel, Junák, sportovní klub, Masarykova letecká liga, DČČK, KČT, hudební: žádného
80. Jak se účastníš práce v tomto spolku? rád, nerad, pravidelně, příležitostně.
81. Nejsi-li členem party nebo spolku, uveď proč? _____
82. Do jakého divadla chodíš rád? pro dospělé, pro děti, loutkové:
83. Jaké hry se ti nejvíce líbí? veselohra, činohra, truchlohra, opera, opereta.
84. Hrál jsi již v některé divadelní hře? ne. V které? _____
85. Chtěl bys být hercem a proč? nechtěl
86. S kým chodíš do divadla? (sám, se sourozenci, s rodiči, s kamarády, se třídou).
87. Dověděl ses v divadle něco nového? ano
88. Přišel jsi z divadla v pěkné náladě, že bys byl hned udělal něco dobrého? ano - ne
89. Či jsi následkem divadla pocítil k někomu nebo k něčemu odpor? ne
90. Líbí se ti divadlo více než kino a proč? ne, protože divadlo se odehrává pořád na stejném místě, kdežto kino se odehrává venku
- VII.
1. Co děláš po školním vyučování nejraději? čtu noviny
2. Co děláš v neděli a ve svátek? chodím do hotelu, do lesa a do kina nebo na kopanou
3. Kdybys dostal zdarma vstupenku, kam bys šel: do loutkového divadla, do divadla pro dospělé, do kina, do cirkusu, na kopanou, box,
4. Chodíš do kina? ano - ne. Jak často? 2x za týden S kým? nejraději sám nebo s rodiči
5. Proč chodíš rád do kina? protože mám rád příběhy a rádu si z nich
6. Bylo za války kino pro tebe více či méně zajímavé? méně zajímavé
7. Proč? protože jsem byl ještě malý a nerozuměl jsem mu.
8. Kdy jsi šel po prvé do kina? ještě před válkou S kým? s maminkou

ILUMINACE

Dotazníky Sociologického výzkumu města Brna (1947)

VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ J. A. KOMENSKÉHO, POBOČKA V BRNĚ.

Jméno: Vladimír Juračka

Číslo: _____

9. Jaké filmy se ti zvláště líbí? dobrodružné, cestopisné, z dějin, válečné, přírodopisné, veselohry:
dobrodružné a veselohry.
10. Líbí se ti filmový týdeník? ano - ne.
11. Popiš výjevy, které se ti ve filmu nejvíce líbily? havarie letadla, zranění lidí a nátrámí po tom, honba za zlodějem, boj ve vzduchu.
12. Co ses dověděl v kině nového? poučil jsem se o cizím životě v cizích krajích
13. Chtěl by ses v životě chovat jako některý z herců a který? nechtěl
14. Když jsi přišel z kina domů, byl jsi unaven, rozčilen? Proč? nebyl
15. Mohl jsi snad usnouti? ano - ne.
16. Budil ses častěji než jindy? ano - ne. Proč? _____
17. Přišel jsi z kina v pěkné náladě, že bys byl hned někomu něco dobrého udělat? ano - ne.
18. Měl jsi pak někoho z příbuzných, známých více rád, či jsi na někoho zanevřel? _____
19. Posloucháš doma radio? ano - ne.
20. Co posloucháš nejraději? dětskou besídku, rozhlas pro školy, divadelní hry, hudbu, sportovní události, denní zprávy, poučné přednášky:
21. Míváš někdy dlouhou chvíli, kdy nevíš, co dělat? ano - ne.

III.

1. Chodíš do kina s otcem, matkou, s kým jiným? _____
2. Chodíš na procházky, návštěvy, večírky s otcem, matkou, s kým jiným? _____
3. Hovoříš s rodiči o tom, co tě trápí, či s jinými, proč? nehováním, zatím mně nic netrápí!
4. Hovoříš s nimi o úspěchu ve škole, na hřišti, v práci? ano - ne.
5. Byl jsi od nich chválen? ano - ne. Proč? protože jsem přinesl dobré výsledky
6. Byl jsi od nich kárán? ano - ne. Proč? něco jsem provedl (nam. rozbil okno)
7. Poslechl jsi napomenutí? ano - ne. 3. Vzdoroval jsi jim? ano - ne.
9. Chodíš do kostela s otcem, matkou? s matkou. Otec nechodí
10. Rozumí ti otec, matka? ano - ne. Jsou k tobě odměření, přísní, povolní?
11. Svěřuješ se jim se vším? ano - ne. či před nimi někdy něco tajíš? ano - ne.
12. Až vyrosteš, chtěl bys být jako otec, matka?
13. Co se ti na otci, na matce nejvíce líbí? (že je silný, že je moudrý, že se mu protíví lež a neupřímnost, že nemá rád mnoho mluvení, že dovede všechno spravit, dobře poradit a pod. — že je dobře oblečen, že má ráda pořádek, že je pracovitá, že se tě zastane, že se zastane i jiných, když se jim ubližuje a pod.).
Co se ti na nich nelíbí? jsem moc přísný.

VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ J. A. KOMENSKÉHO, POBOČKA V BRNĚ.

Jméno: Vladimír Jmačka

Číslo: _____

14. Když se u vás doma vypravuje, že někdo něco ukradl, že lže, pomlouvá, že nedostojí slovu, že zpronevěřil peníze - co na to říká otec, matka? slodě upřímně litují a p.

15. Myslíš, že to říkají správně? myslím

II.

1. Jestliže něco provedeš (rozbiješ, vyliješ, pokaziš), aniž chtělš:

a) jsi hned trestán otcem? ano - ne, matkou? ano - ne, dědečkem? ano - ne, babičkou? ano - ne

b) nebo napřed zjišťují, jsi-li vinen: otec? ano - ne, matka? ano - ne, dědeček? ano - ne, babička? ano - ne.

2. Uvěří ti rodiče, když svádíš vinu na sourozence nebo jiné děti? ano - ne, nebo napřed zjišťují, je-li to pravda? ano - ne.

3. Mluví se u vás o sousedech a známých s pochvalou? ano - ne. Proč? provádí různé špatné věci

Či jsou odsuzováni?

Proč?

Jak se mluví o členech vlády? Kterých? Masaryk - veselý a upřímný; Beneš - hodný, učení, milý; Gottwald - dobrý, předchoda

Jak se mluví o členech národního výboru? Kterých? celkem dobře

Předreda má. vlt. komunisty

Jak se mluví o vedoucích politických stran? Kterých? Petr Benšík - dobrý předchoda

trany

4. Chceš-li se poučit o nějaké nové věci (o rádiu, o politice), vysvětlí ti to rodiče tak, že tomu porozumíš?

ano - ne

nebo ti to vysvětlí povšechně slovy nejasnými, takže znovu věc nepochopíš? ano - ne

5. Když se o něčem hovoří, chceš se o tom sám přesvědčit? ano - ne

6. Děláš si sbírku (známek, fotografií filmových herců, slavných lidí, rodinných příslušníků, reprodukcí uměleckých děl a pod.)? ano - ne. A to pod vlivem otce, matky? ano - ne pod vlivem matky

7. Napiš, která přísloví znáš od rodičů, kterých se doma užívá při různých příležitostech? šude

dobře doma nejlíp

8. Napiš, kterým písním ses naučil doma? "Ty paneuž silnici". "Na tom krásném mostě".

9. Které národní písně máš rád? Bolera, Bolera;

10. Které odrhovačky máš rád? "O sok mio!" "Lapaloma"

11. Jsou oblíbeny i u vás v rodině? ano - ne

12. Když se na něco ptáš rodičů, odpoví ti ochotně? ano - ne nebo řeknou, ať jim dáš pokoj? ano - ne, nebo že ti to řeknou ve škole? ano - ne

Ad Fontes

Sdružení kinomajitelů Biografia a.s. v Praze (/1919/ 1920–1930)

„Biografia, společnost pro půjčování a prodej uměleckých filmů, společnost s ručením omezeným v Praze“ (dále jen Biografia s.r.o.) se sídlem v Praze II (Na Příkopě 12, od prosince 1916 pak Nekázanka 1) byla založena 29. prosince 1915. Do obchodního rejstříku Krajského soudu obchodního v Praze (dále jen KSO) však byla zapsána až 4. února 1916.¹⁾ Biografia byla založena jako podnik Pozemkové banky v Praze a této skutečnosti rovněž odpovídalo i složení správní rady společnosti – prvními jednatelem byli František Fuksa (ředitel městského úřadu na Vinohradech), Adolf Král (ředitel Pozemkové banky), JUDr. Václav Písecký (vrchní úředník Pozemkové banky) a jako náhradník Josef Semanský (prokurista Pozemkové banky).²⁾

V květnu 1919 odkoupilo Biografii s.r.o. od Pozemkové banky Kinematografické družstvo v Praze, novými jednatelem společnosti se pak stali někteří majitelé kin – prof. Karel L. Klusáček (akademický malíř a majitel biografu U Vejvodů v Praze I), Václav Pštross (majitel biografu Centrál v Praze II) a Zdeněk Körber (majitel biografu Imperiál v Praze II). Ředitelem společnosti byl jmenován Julius Schmitt.³⁾ Mimořádná valná hromada ze dne 13. prosince 1919 se usnesla na zrušení a likvidaci firmy (s.r.o.), jako likvidátoři byli ustanoveni V. Pštross, K. L. Klusáček a JUDr. Adolf Krýsa.⁴⁾ Nově vzniknuvší akciová společnost se stala nástupkyní někdejší s.r.o., převzala její zařízení, zásoby filmů, obchodní zakázky a všechna aktiva i pasiva.

„Sdružení kinomajitelů Biografia, akciová společnost v Praze“ (dále jen Biografia a.s.) se sídlem v Praze II (Nekázanka 1) bylo ustaveno valnou hromadou dne 23. dubna 1920⁵⁾, zápis do obchodního rejstříku byl proveden 22. října 1920.⁶⁾ Nová akciová společnost se měla stát jakýmsi svépomocným spolkem českých podnikatelů ve filmovém průmyslu. Do správní rady proto byli zvoleni především majitelé kin – jako předseda JUDr. F. Fuksa (ředitel Městského divadla a biografu Minuta v Praze – Vinohradech) a dále K. L. Klusáček, Zdeněk Körber, JUDr. A. Krýsa, (advokát), V. Pštross, Julius Schmitt (ředitel Biografie a.s.), Gustav Stock (člen správní rady Pozemkové banky v Praze) a Julius Zavřel (ředitel Excelsiorfilmu).⁷⁾ S upisováním akcií nové společnosti se začalo již na jaře roku 1919. Původní záměr – shromáždit základní kapitál ve výši 2 500 000, – K (10 000 akcií po 250, – K) pouze za pomoci akcionářů z řad majitelů kinematografických podniků – se nezdařil. V červenci téhož roku tedy zakladatelé společnosti otiskli v denících výzvu k veřejnému upisování akcií.⁸⁾

- 1) Obchodní a živnostenská komora v Praze (dále jen OŽK) měla námitky proti původně navrhovanému názvu „Kinema, společnost pro půjčování a prodej uměleckých filmů, společnost s ručením omezeným v Praze“. Na území monarchie již v té době existovala firma s obdobným názvem – „Kinema, kinematografická a projekční společnost s r. o.“. OŽK se obávala, že by v budoucnu mohlo docházet k záměně obou společností. Podrobně viz Státní oblastní archiv v Praze (dále jen SOA Praha), fond Krajský soud obchodní (dále jen f. KSO), spis sign. C V/175.
- 2) SOA Praha, f. KSO, spis sign. C V/175.
- 3) Tamtéž.
- 4) Likvidace Biografie s.r.o. však byla dokončena po dlouhých průtazích až po dvaceti letech, výmaz společnosti z obchodního rejstříku byl proveden 29. března 1941. Podrobně viz SOA Praha, f. KSO, spis sign. C V/175.
- 5) Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Sdružení kinomajitelů Biografia a.s. (dále jen Biografia), k. 1, inv. č. 12.
- 6) SOA Praha, f. KSO, spis sign. B X/1. Viz též NFA, f. Biografia, k. 1, inv. č. 9.
- 7) SOA Praha, f. KSO, spis sign. B X/1.
- 8) NFA, f. Biografia, k. 1, inv. č. 11.

Předmětem podnikání společnosti byl nákup, prodej a půjčování filmů s plánem rozšíření obchodu na východní Evropu a Balkán. Velkolepé plány zakládajících členů Biografie a.s. – až příliš jistě kalkulující s možnostmi, že se Praha v nejbližších letech stane centrem filmového obchodu pro polovinu Evropy – se však nenaplnily.

Již koncem dubna 1920 otevřela Biografia a. s. svoji filiálku v Brně (Příčná ul. č. 13–15) určenou pro Moravu, Slezsko a Slovensko. Na československém trhu se Biografia a.s. uvedla půjčováním filmů společnosti United Artists. Biografia též uzavřela dohody s americkou společností Universal Film Manufacturing Company a s francouzskou firmou Pathé Cinéma, kterou od srpna 1919 zastupovala pro celou ČSR.

Společnost měla rovněž v plánu zřizovat a provozovat kina a vyrábět kinematografické přístroje. Nic z toho se však neuskutečnilo, nezdarem skončil i pokus o vydávání vlastního reklamního časopisu pod názvem *Biografia*, který po několika číslech pro nerentabilitu zanikl.

Za celou dobu svého působení vyrobila Biografia pouze jeden celovečerní hraný film – komedii *MOŘSKÁ PANNA* (1926),⁹⁾ pro jejíž režii si zajistila Josefa Medeotti-Boháče, obeznámeného s prací v zahraničních ateliérech.

Pro Biografii a.s. se nakonec staly osudnými finanční potíže. Již účetní revize z října 1921 nebyla nikterak příznivá a rovněž i v následujících letech vykazovala společnost trvale ztráty, dobrých hospodářských výsledků nedosahovala ani filiálka v Brně.¹⁰⁾ Společnost byla nucena ukončit svou činnost v roce 1929. Bezprostřední příčinou byl nezdařený pokus o odpis nebo alespoň snížení daní ve výši 2 500 000, – K, které Biografia a.s. dlužila bernímu úřadu, a cenzurní zákaz osmi filmů, jež měly tvořit základ nabídky společnosti pro sezonu 1928/29. Valná hromada konaná dne 28. května 1929 se proto usnesla na likvidaci a podala návrh na zrušení společnosti (likvidátory byli stanoveni V. Pštross a Jaroslav Pražák).¹¹⁾

Po nesčetných komplikacích způsobených nepořádkem v agendě společnosti (Biografia byla několikrát a opakovaně upomínána úřady, aby zasílala požadované dokumenty včas a se všemi náležitostmi), úmrtím likvidátora V. Pštrossa (1933), nedůsledností úřadů a v neposlední řadě též nevyřízenými daňovými záležitostmi byla likvidace dokončena v roce 1941. Výmaz společnosti z obchodního rejstříku se uskutečnil až 18. února 1953.¹²⁾

Jak vyplývá z výše uvedených údajů, Sdružení kinomajitelů Biografia a.s. se – navzdory svým velkolepým plánům, které původně zahrnovaly i výrobu vlastních filmů – nakonec téměř výhradně věnovalo pouze obchodu s filmy. Přesto však tato společnost významně zasáhla i do výroby filmů, a to svou kapitálovou účastí v AB, akciových filmových továrnách.¹³⁾ Z Biografie a.s. v představenstvu AB zasedali mj. JUDr. F. Fuksa, JUDr. A. Krýsa, V. Pštross, J. Schmitt a J. Zavřel.¹⁴⁾

Celkově lze dochované materiály – vzhledem k nepochybnitému významu společnosti – označit za torzovité, jedná se pouze o necelý 1 karton dokumentů. Z období existence Biografie s.r.o. se dochovalo pouze několik jednotlivin. Pro poznání všeobecného fungování a. s. jsou důležité zejména dokumenty ze schůzí správní rady z období 1923–1927. Rámcovou představu o škále obchodních partnerů mohou poskytnout smlouvy z let 1924–1927, týkající se koupě

9) Podrobné filmografické údaje viz *Český hraný film I. 1898–1930*. Praha: Národní filmový archiv 1995, s. 118–119.

10) NFA, f. Biografia, k. 1, inv. č. 55–66.

11) SOA Praha, f. KSO spis sign. B X/1.

12) Tamtéž

13) Dokumenty o účasti Biografie ve společnosti AB se ve fondu dochovaly ojediněle – viz NFA, f. Biografia, k. 1, inv. č. 67.

14) Podrobně viz Zbyněk H a n d l, *Filmová akciová společnost AB ve dvacátých letech*. In: *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 49–67.

monopolních práv k filmům a zastoupení společnosti v různých částech ČSR. Informativní přehled o hospodaření společnosti a snaze vypořádat se s nedobrou finanční situací může badatel získat z revizní zprávy za období 1921–1926, ze seznamu věřitelů společnosti a z dokumentů k pokusu o sanaci společnosti – pravděpodobně z roku 1928. Informace o portfoliu distribuovaných titulů lze rekonstruovat z dochovaných seznamů filmů (bohužel nedatovaných) a faktur za filmy z období 1924–1928. Jasnější kontury již poskytují dokumenty o exploataci filmů *MOŘSKÁ PANNA* (1926) a *ZELENÝ AUTOMOBIL* (1921).¹⁵⁾ Účetní knihy, písemnosti brněnské filiálky a dokumenty z období likvidace s. r. o. i nástupnické a. s. se ve fondu nedochovaly.

Strohost filmově historických informací obsažených v dokumentech dochovaných z činnosti společnosti vyvažují dva poměrně objemné spisy (pro období s.r.o. i pozdější a.s.), které zachycují hospodaření společnosti obecně a rovněž i proměny personálního složení jejího vedení. Tyto dokumenty jsou uloženy ve Státním oblastním archivu v Praze.¹⁶⁾

T o m á š L a c h m a n

15) Podrobné filmografické údaje viz *Český hraný film I.*, s. 233–234.

16) SOA Praha, f. KSO, spis sign. C V/175 (pro s.r.o.) a spis sign. B X/1 (pro a.s.).

Ad Fontes

Kinematografické družstvo v Praze s.r.o. (1917–1929)

Kinematografické družstvo v Praze s.r.o. bylo založeno v červenci 1917, ustavující valná hromada se konala tamtéž dne 26. července. Za své hlavní cíle si společnost stanovila nákup a prodej filmů, případně i výrobu přístrojů, zařízení a materiálu všeho druhu pro „kinematografická divadla“. K předmětu podnikání společnosti náležela i koupě a nájem kinematografických divadel a jejich další prodej nebo pronájem členům společnosti.

Předsedou družstva byl zvolen profesor Karel L. Klusáček (akademický malíř a majitel kina U Vejvodů v Praze I), místopředsedou Zdeněk Bouček (majitel kina v Nuslích), jednatelem Václav Koubíček (majitel kina Edison), kontrolorem Zdeněk Körber (majitel kina Imperiál v Praze II), pokladníkem Václav Pštross (majitel kina Centrál v Praze II).¹⁾ Oprávnění k zastupování družstva měli vždy dva členové z pětičlenného představenstva. Každý člen družstva byl povinen zaplatit do společné pokladny alespoň jeden závodní podíl v hodnotě 500, – K.

Podle vydaných stanov měla být hlavním cílem družstva podpora členů v jejich živnosti – nejen prostřednictvím společného nákupu filmů, ale i prostřednictvím jejich výroby. Zřízením tohoto nákupního, prodejního a svépomocného družstva měly české kinematografické podniky získat nezávislost na vídeňských půjčovnách.

V květnu 1919 odkoupilo Kinematografické družstvo od Pozemkové banky v Praze společnost Biografia s.r.o.²⁾ za účelem její transformace na akciovou společnost (a.s.). Kinematografické družstvo tak chtělo vytvořit svépomocné sdružení, jehož účelem měl být nákup a prodej filmů s plánem na rozšíření obchodu na východní Evropu a Balkán. Na ustavující schůzi akciové společnosti byli z Kinematografického družstva do správní rady a.s. zvoleni K. L. Klusáček, Zdeněk Körber, JUDr. Adolf Krýsa, Václav Pštross, Julius Schmitt, Gustav Stoch a Josef Zavřel. Z torzovitého materiálu, který se dochoval, však nelze s určitostí definovat skutečnou činnost Kinematografického družstva ani jeho následnou roli v obchodní činnosti Biografie.

V březnu roku 1924 se valná hromada Kinematografického družstva usnesla na jeho vstupu do likvidace s odůvodněním, že družstvo nevykazuje od roku 1923 žádné obchodní aktivity. Jako likvidátoři byli určeni členové družstva K. L. Klusáček, Václav Pštross, Zdeněk Körber a Josef Jandáček.³⁾ Likvidace se zpočátku prodlužovala především kvůli vymáhání pohledávek od člena družstva Arnolda Reimanna. Z dochovaného materiálu se však nepodařilo zjistit, zda Reimann své dluhy vůči družstvu uhradil. V roce 1936 vracel Josef Jandáček Krajskému soudu obchodnímu v Praze (dále jen KSO) upomínku ve věci likvidace společnosti s odůvodněním, že listiny vztahující se k likvidaci družstva musí podepsat alespoň dva likvidátoři.⁴⁾ To však ve zmiňovaném roce již nebylo možné, neboť zbývajících tří likvidátorů zemřeli. Zároveň byly pohřešovány i účetní knihy a spisy Kinematografického družstva. Naposledy byly uloženy u Václava Pštrossa v Bartolomějské ulici, ale tam nalezeny nebyly. Není známo, za jakých podmínek byla

1) Profil osobního fondu Václava Pštrossa jsme přinesli v rubrice „Ad Fontes“ viz *Illuminace* 19, 2007, č. 4, s. 139–140.

2) Viz Státní oblastní archiv v Praze (dále jen SOA Praha) f. Krajský soud obchodní (dále jen f. KSO), spis sign. C V/175.

3) SOA Praha, f. KSO, spis sign. XVI 40/5.

4) Tamtéž.

likvidace Kinematografického družstva dokončena. Výmaz z rejstříku firem vedeného u KSO v Praze však proběhl až 19. května 1945.⁵⁾

Fond Kinematografické družstvo v Praze je rozsahem poměrně malý (necelý 1 karton), dochované materiály lze označit za torzovité. Kusou představu o fungování společnosti nebo o případných nerealizovaných záměrech mohou poskytnout stanovy, protokoly ze schůzí, korespondence s obchodními partnery, dlužníky či věřiteli. Hospodaření a činnost společnosti přibližují účetní závěrky z let 1918–1920, revizní zprávy a dále též likvidační bilance nebo smlouva o nákupu filmů s rakouskou firmou Stuart Webbs.

Podrobnější informace o činnosti Kinematografického družstva je třeba hledat v dalších archívech,⁶⁾ oborových periodikách a rovněž i v dokumentech z činnosti společnosti Biografia, které jsou uloženy v Národním filmovém archivu.

T o m á š L a c h m a n

5) Tamtéž.

6) Tamtéž.

Obzor

Zvukový dokument v práci Národního filmového archivu

Před dvanácti lety byl vytvořen v Národním filmovém archivu (NFA) nový archivní celek – Sbírka zvukových dokumentů. Současně přijal NFA program zvukové dokumentace a orální historie. Schválený koncept budoucí práce navázal na téměř půlstoletou tradici natáčení zvukových záznamů v pražské filmotéce a NFA tak akceptoval i akcentoval využití zvukové (příp. audiovizuální) dokumentace v práci filmových historiků a archivářů.

Podle svědectví filmového historika Zdeňka Štábly používali magnetofon ve filmotéce Myrtil Frída s Jaroslavem Brožem již v padesátých letech. Natáčeli tehdy rozhovory s pamětníky počátků českého filmu, které zvali na speciální projekce a využívali jejich znalosti pro doplňování údajů u jednotlivých filmů němé éry. Podle Zdeňka Štábly, který navštěvoval tyto filmové projekce ještě jako student FAMU, byly rozhovory na přelomu padesátých a šedesátých let předány do tehdejší „dokumentace“, jak se nazýval útvar, z něhož se postupně vyvinulo dnešní oddělení písemných archiválií NFA. Zde se bohužel nedochovaly. Z tohoto prvního období existuje jediný zvukový záznam, a to zvuková dokumentace pražského kongresu Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF) v Praze z roku 1958.

V šedesátých až osmdesátých letech natáčel rozhovory s pamětníky především historik Zdeněk Štábla, který shromažďoval vzpomínky pamětníků k portrétu Jana Kříženeckého, k počátkům kin a také k projektu dějin československé kinematografie. Na vedení rozhovorů se podíleli také Myrtil Frída, Jaroslav Brož, spíše výjimečně Luboš Bartošek a Stanislav Zvoníček (Jan Stanislav Kolár, Jan Stallich, Karel Anton, Václav Binovec, Ludvík Kantůrek, JUDr. Wilhelm Söhnel aj.).

V sedmdesátých a osmdesátých letech využil Zdeněk Štábla při natáčení vzpomínek filmařů také externisty. Patřil k nim Stanislav Zvoníček, tehdy propuštěný ředitel Československého filmového ústavu (Jiří Marek, Eduard Hofman, Bohumil Šmída aj.). Po jeho smrti natáčel rozhovory Elmar Klos, který se za normalizace nemohl uplatnit ani jako režisér, ani jako pedagog na FAMU (Jiří Fried, Vladimír Novotný, Karel Kohout, Jiří Weiss ad.). Třetím externistou byl dosud neidentifikovaný autor z Brna (např. František Jerhot, Anna Zykmondová, Václav Zykmond, Milan Hachla aj.). Po celá desetiletí vznikaly také na půdě tehdejšího Čs. filmového ústavu nahrávky různých akcí, například na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech (tiskové konference 1978, Volná tribuna 1980). Soustavně byly dokumentovány akce spjaté s činností FIAF (Identifikační seminář Gottwaldov 1968, Setkání katalogizátorů 1987, Setkání techniků FA socialistických zemí 1984, Kongres FIAF Praha 1998 aj.).

Po shromáždění všech magnetofonových pásek a audiokazet z jednotlivých pracovišť NFA v roce 1995 bylo identifikováno¹⁾ na 40 rozhovorů a na 15 zvukových záznamů z různých akcí. Tento zvukový materiál vytvořil základ Sbírky zvukových dokumentů. Protože v Československém filmovém ústavu a později i v NFA neexistovala centrální evidence zvukových záznamů, není možné posoudit, kolik rozhovorů bylo vůbec natočeno a kolik magnetofonových pásek a kazet se v průběhu let nedochovalo. Dalším ztrátám zamezil až vznik uvedené Sbírky zvukových dokumentů. Pro nový typ archivního materiálu byl vytvořen samostatný systém popisu

1) U původních zachovaných nosičů nebyly až na výjimky uváděny žádné údaje o tom, kdo vede rozhovor, kde a kdy se rozhovor uskutečnil a často ani jméno pamětníka. Některé údaje se dodnes nepodařilo doplnit.

zvukových dokumentů a jejich katalogizace, který se stal základem pro koncipování samostatné databáze.²⁾ Sbírka byla rozčleněna do několika oddílů (Osobnosti české kinematografie, Události, Hudba, Varia).³⁾ Sbírka zvukových dokumentů zaujímá v archivu specifické postavení. Jedná se o neuzavřený archivní soubor, který NFA průběžně rozšiřuje vlastní činností. Přírůstky vznikají natáčením nových rozhovorů v rámci projektu orální historie, jak se o tom dále zmíníme. Sbírku průběžně doplňují také zvukové záznamy různých filmových událostí, kopie rozhlasových či televizních rozhovorů a také dary, případně deposity zvukových záznamů (tento aspekt považujeme za zvlášť důležitý, neboť v České republice neexistuje samostatný archiv pro zvukové dokumenty). Rozhovory i další zvukové dokumenty zařazené do Sbírky NFA mají postavení archiválií, na něž se vztahuje archivní legislativa, což má své důsledky pro zpřístupňování a publikaci materiálů.⁴⁾ Zvukové dokumenty se neupravují a jejich originál zajišťují kopie.⁵⁾ Kromě toho se zvukové záznamy postupně přepisují do textové podoby.⁶⁾ Součástí zvukových záznamů bývá v posledním období také fotografická dokumentace pamětníků při rozhovoru.

Když v roce 1995 vznikala Sbírka zvukových dokumentů, byl současně zpracován koncept orální historie NFA. Jeho cílem bylo navázat na tradici natáčení zvukových záznamů s filmaři a zároveň využít metodiku orální historie. Potřebu systematicky shromažďovat vzpomínky filmařů aktualizovaly především dvě okolnosti: Za prvé se po roce 1989 změnilo paradigma poválečného zestátněného českého filmu. V krátké době zanikla struktura Československého filmu (v oboru bylo zaměstnáno na čtyři tisíce lidí), rozpadla se většina profesních uskupení (dramaturgie, dramaturgické skupiny, technická oddělení atd.) a zrušena, privatizována či transformována byla většina filmových studií a podniků. V této situaci také mnoho filmařů kon-

- 2) Jako software byl použit systém Access. Databáze slouží k evidenci zvukových nosičů a k jejich popisu z hlediska technického i obsahového a k záznamu biografických informací o narátorech, příp. k doplňujícím poznámkám. Databáze umožňuje vyhledávání informací o obsahu sbírky podle sledovaných hledisek, zpracování statistiky Sbírky, tisk různých formátovaných štítků pro zvukové nosiče apod. Připraven je systém pro indexování, který se vzhledem k omezeným personálním kapacitám nepoužívá. Základním výstupem databáze je Přírůstková kniha. Databáze je propojena s přepisy rozhovorů, v budoucnu bude propojena s fotografickou dokumentací a především se zvukovými záznamy rozhovorů. V současnosti se připravuje zapojení této dílčí databáze do databázového systému NFA.
- 3) Členění vycházelo z dochovaných zvukových materiálů. Nejméně frekventovanou kategorií je oddíl Hudba (zatím jde o zcela náhodně získané gramofonové desky či soundtracky). Kategorie Osobnosti české kinematografie slouží pro zařazování rozhovorů s filmaři všech druhů (interview, životní příběh), v průběhu práce vznikla podkategorie Galerie amatérských filmařů. Kategorie Události slouží pro zařazování dokumentačních zvukových snímků a Varia pro další typy zvukových záznamů (rozhovory se zahraničními tvůrci, zvukové snímky k historii Výzkumného ústavu zvukové, obrazové a reprodukční techniky, fonotéka z pozůstalosti režiséra Vladimíra Svítáčka aj.).
- 4) Před natáčením podepisuje narátor copyrightové ujednání, v němž má možnost určit dobu i způsob zpřístupnění rozhovoru, konkretizovat požadavky na autorizaci v případě publikace atd. Zpřístupnění archiválií kromě toho vymezuje archivní zákon, kdy o požadavcích na zapůjčení rozhovorů pro studijní účely rozhoduje ředitel instituce. Zpřístupňování v současnosti omezuje také skutečnost, že se sbírka utváří a že se postupně zpracovává.
- 5) Jako archivační médium sloužily původně audiokazety, později CD (později CD datová), v současné době se CD stává referenčním médiem a zvukové záznamy se postupně kopírují na pevný zálohovaný disk.
- 6) V současné době je přepsáno asi 50 % zvukových nahrávek. Přepisují se stále ještě starší rozhovory, aktuálně pak ty, u nichž si pamětník přeje autorizaci, případně když rozhovor pokračuje po delší odmlce, takže je třeba rekapitulovat minulý průběh hovoru.

čilo svou profesní etapu života. Za druhé od osmdesátých let současně probíhala digitalizace klasické kinematografie, která přispěla k personální proměně oboru.

Cílem projektu orální historie v NFA se stalo zachytit v dané fázi přerodu „paměť“ poválečného filmovnictví do roku 1989, a to především z hlediska fungování státní/socialistické/klasické kinematografie, s důrazem na filmovou tvorbu. Toto zaměření práce předpokládalo výběr širokého vzorku pamětníků (do značné míry těch, kteří již opustili či opouštěli obor), kteří pracovali v různých oblastech kinematografie (hraný film, dokumentární film, animovaný film, amatérský film, filmová distribuce atd.), v různých profesích (režiséři, dramaturgové, střihači, zvukaři ad.) a v různých postaveních (vedoucí pracovníci i řadoví zaměstnanci).⁷⁾ Projekt nebyl v roce 1995 časově vymezen, neboť se předpokládalo, že se tato práce stane trvalou součástí činnosti NFA. „Výstupem“ projektu neměla být proto jednorázová studie doprovázená publikací rozhovorů, ale budoucí zpřístupnění Sbírkky badatelské veřejnosti.

Základní formou orální historie v NFA se stal tzv. životní příběh, který vytváří prostor pro zachycení individuálního i profesionálního života pamětníků, zároveň však předpokládá vedení rozhovoru podle určité osnovy.⁸⁾ Metoda je vhodná i proto, že si většina lidí vybavuje snáze své zážitky tak, jak se děly, tzn. v chronologickém pořadí. Rozhovory sledují určité okruhy otázek s ohledem na profesní zaměření pamětníka a na dobové reálie.⁹⁾

Vedle „životních příběhů“ se podle potřeby natáčejí interview k určitým tématům (dětský film, kreslený film za protektorátu, manželé Dodalovi). Nejrozsáhlejší řada tematicky vymezených interview vznikla zatím k historii amatérského filmu. NFA připravil koncept i realizaci této řady s amatérským filmařem Rudolfem Mihlem. Interview podle jednotného sledu otázek natáčel Rudolf Mihle¹⁰⁾ na digitální video po celé České republice (s přesahem na Slovensko, jak to odpovídalo někdejšímu pojetí hnutí). V rámci Sbírkky zvukových dokumentů tak vznikla samostatná kolekce Galerie amatérských filmařů zahrnující na 80 hodin interview s filmovými amatéry, organizátory i s lektory a porotci z řad profesionálních filmařů. O průběhu akce byl natočen dokumentární snímek.¹¹⁾

Využívání metodiky orální historie na půdě filmového archivu má svá specifika. Databáze NFA umožňuje, aby narátoři získali na počátku rozhovorů základní soupis své práce, která tvoří osnovu rozhovoru. Setkání s pamětníky pak umožňuje tuto filmografii doplnit a korigovat, získat pro potřeby NFA fotografie, scénáře, případně další dokumenty z osobních archivů pamětníků

- 7) Z možných respondentů byli vyloučeni až na výjimky herci a do určité míry osobnosti, které své vzpomínky již publikovaly, případně na nich pracují. Pokud vznikly odborně vedené rozhovory s tvůrci mimo NFA, usiluje archiv o to, aby získal kopii tohoto zvukového materiálu, příp. jeho originál k archivaci. Tyto materiály získává NFA po dohodě s autory rozhovorů buď darem, nebo jako depozit (např. rozhovory Jiřího Cieslara s Janem Němcem a Věrou Chytilovou, Petra Bílka s Ladislavem Helgem).
- 8) Počet schůzek není určen, jen výjimečně se uskuteční jen jedno setkání. Mnohé rozhovory se natáčejí v průběhu i několika let.
- 9) Úvodní část se týká rodinného zázemí narátora, jeho studia a motivace cesty k filmu. Rekonstruují se i první zážitky z kina. Další blok otázek vychází ze soupisu filmů, na nichž pamětník spolupracoval: týká se geneze nejzajímavějších/nejvýznamnějších či „nejbolavějších“ projektů (z hlediska profese pracovníka, z hlediska cenzurních zásahů atd.). V rámci životní rekapitulace se hovoří o dalších tématech, např. zahraniční cesty, koprodukce, festivaly, filmová technika aj. Doplnující otázkou jsou nerealizované projekty. V rámci chronologie se také blíže zajímáme o životní situace narátora v mezních politických situacích (1939, 1945, 1948, 1968, 1989).
- 10) Na projektu se také podílel další amatérský filmař Pavel Vrbata jako řidič, osvětlovač a spolupracovník R. Mihleho.
- 11) VYPRÁVĚNÍ FILMOVÝCH AMATÉRŮ O NATÁČENÍ A ARCHIVACE JEJICH FILMŮ V NFA (režie, kamera, střih Rudolf Mihle; délka: 75'; NFA 2005).

apod. Největší akvizice se uskutečnila při natáčení Galerie amatérských filmařů, kdy NFA obdržel nejen mnoho dnes již unikátních písemných podkladů, ale také mnoho amatérských filmů. V některých případech získal NFA i rukopisné texty, které byly rozmnoženy jako interní tisky pro potřeby pamětníků a pro knihovnu NFA.¹²⁾ Na základě dohody byly přepisy některých rozhovorů poskytnuty pro práci na memoárech.¹³⁾

Sbírka zvukových dokumentů a program orální historie jsou začleněny do oddělení historiků NFA. Většinu činností spjatých s koncepcí, organizací i realizací projektu včetně natáčení rozhovorů a jejich katalogizace zajišťuje kurátor Sbírky zvukových dokumentů¹⁴⁾ v součinnosti s dalšími odděleními NFA. Rozhovory pro Sbírku natácejí i další pracovníci.¹⁵⁾

V současné době obsahuje Sbírka rozhovory s více než 460 osobnostmi. Zastoupeno je asi 136 režisérů, 47 kameramanů, 3 mistři zvuku, 12 střihačů, 14 filmových novinářů a redaktorů atd. Bohužel, mnozí z pamětníků již zemřeli (Jiří Lehovec, František Vlácil, Jindřich Polák, Přemysl Maydl, Miloš Makovec, Josef Kořán, Ladislav Křivánek, Pavel Hobl aj.), s mnohými se již nepodařilo rozhovor dokončit (Jan Čuřík, Ivan Urban). Sbírku průběžně rozšiřují také natáčené či získávané zvukové dokumenty různých filmových setkání a akcí, ať již je jejich organizátorem NFA, či jiná instituce.

Sbírka zvukových dokumentů doplnila archivní fondy NFA o specifický druh historického pramene. Zvukové snímky zachycují autentický projev jednotlivých filmařů, s jejich charakteristickými názory, formulacemi i dikcí. Výpovědi obsahují mnoho zajímavých informací o minulých událostech filmovnictví, jež se nedochovaly v žádných písemných pramenech, či dokonce nebyly ani jejich součástí. V tomto směru mohou komentáře pamětníků v mnohém přispět k pochopení řady událostí poválečného vývoje československé kinematografie. Na druhé straně ovšem tyto výpovědi obsahují i mnoho nepřesností, chyb a omylů v traktování jednotlivých situací, ať již mimoděčných či účelových. Při adekvátním badatelském přístupu má však tento pramen pro historiky svůj jedinečný význam.

Eva Strusková

12) Josef Kořán, *Bylo to jinak* (NFA 1996); Milič Jiráček, *Stereoskopický film. Experimentální realizace české kinematografie* (NFA 1997); Vladimír Kabelík, *Film, televize, věda a svět* (NFA 1999–2000).

13) Marcela Pittermannová natočila rozsáhlý rozhovor se scenáristou J. A. Novotným, jenž byl poskytnut Janu Lukešovi, který pracuje na publikaci z autorovy pozůstalosti. Rozhovory pro NFA stály také na počátku pamětí kameramana Svatopluka Malého *V zajetí filmu*, jejichž vydání NFA v současné době připravuje.

14) V letech 1995–2007 byla kurátorem Eva Strusková, od června 2007 spolupracuje na úkolu také Kateřina Lachmanová.

15) V letech 1999–2006 natáčela rozhovory pro Sbírku zvukových dokumentů Marcela Pittermannová (Věra Plířová-Šimková, Drahomíra Králová, Štěpán Skalský, Lada Vacková, Miloš Macourek, Václav Vorlíček, Jiří Sirotek, Josef Pinkava, Juraj Herz aj.). V roce 2006–2007 natáčel rozhovory pro sbírku také Vladimír Hendrich (Andrej Krob, Martin Mareček, Jana Chytilová, Josef Platz, Ivan Vojnár, Karel Vachek, Ladislav Tunys aj.).

Obzor

Mezi metodou a oborem Orální historie a bádání o soudobých dějinách

Cílem tohoto krátkého příspěvku je seznámit čtenáře *Illuminace* s relativně novým fenoménem v bádání o soudobých dějinách – s orální historií.¹⁾ Tu někteří současní teoretikové považují za výzkumnou metodu, jiní naopak dokonce za interdisciplinární obor, v každém případě jde o kvalitativní přístup k bádání o nedávné minulosti, který se nových poznatků dobírá na základě ústních sdělení (ve formě osobních prožitků, dojmů, postojů a názorů) osob, jež byly účastníky, svědky či „pamětníky“ určité události, doby nebo procesu, které dotyčného badatele zajímají.²⁾

Mluvené slovo samozřejmě sloužilo jako pramenný zdroj již od samých počátků psaní dějin, avšak počátky orální historie v dnešním slova smyslu jsou o poznání mladší a datují se zhruba k přelomu čtyřicátých a padesátých let minulého století. Kolébkou a „vlajkovou loď“ orální historie jsou bezesporu Spojené státy americké, kde tento přístup ve vědeckém a akademickém světě v uplynulých pěti desetiletích natolik zdomácněl, že tu snad na každé vysoké škole či instituci, která se alespoň v regionálním měřítku uchází o přívlastek „významnější“, nachází orálně-historické pracoviště. Jako další důkaz může posloužit fakt, že v „zemi amerického snu“ podle slov expertů vzniká z kvalifikačních prací zaměřených na dějiny zhruba 50 procent za pomoci orální historie, což je ve (středoevropských poměrech charakteristických sevřenější a konzervativnější dějepisnou tradicí něco jenom těžko představitelného.³⁾ (Ne nadarmo proto zlí jazykové tvrdí, že Američané v podstatě žádnými dějinami nedisponují, a tudíž si museli nalézt způsob, jak si je vytvořit...) Postupně na americké půdě vykristalizovaly zhruba tři základní modely pracovišť a tři přístupy k orální historii obecně. První zůstával věrný struktuře vůbec nejstaršího orálněhistorického centra založeného při newyorské University of Columbia „otci-zakladateli“ Allanem Nevinsem a Louism Starrem. Podobná centra vznikla a fungují zpravidla pod záštitou velkých univerzit, veřejných institucí a soukromých nadací na americkém Východě, v Texasu a v Kalifornii a ve svých počátcích a po dlouhou dobu své existence se orientovaly především na nahrávání rozhovorů s významnými Američany své doby (*decision makers*). Druhý, mnohem početnější a řekněme „radikálně-aktivistický“ model, vznikl při nově zakládaných univerzitách, které rostly po Spojených státech od padesátých let jako „houby po dešti“

- 1) Tento text vznikl za podpory grantového projektu GA ČR s názvem „Průzkum české společnosti v období tzv. normalizace. Biografická vyprávění příslušníků dělnických profesí a inteligence“ (r. č. 409/06/0878).
- 2) Za jednu z (mnoha) výzkumných metod v rámci historického bádání ji považují především (etablovaní) historikové působící v akademických kruzích. Viz José Carlos Sebe Bom Meihy, *The Radicalization of Oral History. Words and Silences* 2, 2003, č. 1, s. 31–41. Názor, že orální historii je možné považovat za regulérní interdisciplinární obor, naposledy vyslovila členka výkonného výboru International Oral History Association (zastřešující stavovské organizace orálně historického hnutí), americká historička Rina Benmayor u příležitosti „41th Annual Meeting of The Oral History Association“ konaného 24.–28. října 2007 v Oaklandu (California, USA). Záznam rozhovoru viz Ústav pro soudobé dějiny (dále ÚSD), Centrum orální historie (dále COH), sbírka Rozhovory, rozhovor s Rinou Benmayor vedl Miroslav Vaněk, 28. 10. 2007.
- 3) Autorem tvrzení o počtu kvalifikačních prací je David Dunaway, jeden z dalších „guru“ orální historie v USA a jejich průkopníků ve světě. Záznam rozhovoru viz ÚSD, COH, sbírka Rozhovory, rozhovor s Davidem Dunawayem vedl Miroslav Vaněk, 28. 10. 2007.

a orientoval se zejména na mapování osudů „bezdějinných“ a „vyloučených“ skupin obyvatelstva (Afroameričanů, původních obyvatel, sociálně slabších vrstev, přistěhovalců, žen apod.). Třetí model našel své místo působnosti kolem nejrůznějších regionálních institucí (muzeí, historických společností, náboženských sdružení apod.) a věnoval se snahám zachytit a uchovat lokální tradice a osudy místních lidí (*community history*).⁴⁾ Díky technologickému pokroku a také vzhledem k síle symbolického (i faktického) kapitálu USA se orální historie šířila do dalších částí světa – nejdříve do západní Evropy (Velké Británie, Itálie, Německa, skandinávských zemí, Španělska ad.), posléze i do oblastí Asie, Austrálie a Oceánie, Latinské Ameriky, Afriky, po pádu železné opony i do střední a východní Evropy – kde se po přizpůsobení místním poměrům tu více, tu méně úspěšně rozvíjela. Jelikož jako každý druh bádání není ani orální historie imunní vůči změnám, každá ze zemí do ní přinášela a přináší své specifické podněty a inovace, a proto se také orální historie neustále a velmi dynamicky vyvíjí, ať už po stránce teoreticko-metodologické, tak i pro stránce tematické, o otázkách technických už ani nemluvě. Dnes je orální historie jednou z nejuniverzálnějších „metod“ společenskovedního a humanitního bádání s velkým potenciálem, jakýmsi příznakem „univerzalizace“ a „globalizace“ bádání, se všemi klady i zápory, které to s sebou přináší. Výrazem globalizačního a internacionalizačního trendu se mj. stalo založení International Oral History Association (Göteborg, 1996), zastřešující stávkové organizace orálně historického hnutí. Zachování svobody a plurality vědeckého bádání však stále zůstává axiomem a základní podmínkou bezproblémové existence (nejen) orální historie, což je ovšem podmínka v mnoha zemích napříč kontinenty velmi problematická. „Vláda nad věcmi minulými“ a interpretace dějin pod oficiálním dohledem totiž stále patří mezi mocné nástroje v rukou mnoha vládnoucích režimů, jež si je žárlivě střeží. Jelikož se orální historie nejen díky svým radikálně-aktivistickým kořenům, ale především tím, že dává slovo „lidem zdola“, principiálně staví proti jednoznačným soudům a „černobílému“ vidění reality, působí jako prvek demokratizace dějin a klade těmto mocenským tendencím do cesty překážky. Tento „věčný“ boj má však svůj konec stále otevřený.

V českém prostředí má práce s prameny kvalitativní povahy ve druhé polovině 20. století bohatou tradici (aktivity Jana Klepla a Karla Adolfa Branaldy, „rozhovory s pamětníky“ ze šedesátých let, etnografické, etnologické a antropologické sondy v různých regionech apod.), ovšem regulérní výzkumy za pomoci orální historie se začaly uskutečňovat až po pádu komunistického režimu v roce 1989. Historikové i další badatelé a vůbec celé instituce (např. Židovské muzeum, Archiv akademie věd ČR, nadace Gender Studies, Muzeum romské kultury a další) se jali v rámci různých projektů a záměrů zaplňovat „bílá místa“ v nejnovějších dějinách, která by bylo mnohdy bez pořízení rozhovorů jen velmi těžko pokrýt, a to z důvodu tendenčnosti, neúplnosti nebo neexistence běžného písemného materiálu. Stejně jako v jiných zemích museli tito průkopníci podstupovat lopotné klání obhajující „vědeckost“ (metody) orální historie a relevanci výsledků jí dosažených jak před konzervativními akademickými kruhy, tak i před veřejností (a leckde tak ještě musejí činit dodnes). Jako mezník v rozvoji orální historie v českých zemích se ukázal rok 2000, kdy bylo založeno Centrum orální historie (dále COH) Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, první specializované pracoviště svého druhu u nás, které kromě osvětové a vzdělávací činnosti (pod vedením Milana Otáhalo a především Miroslava Vaňka) rozvinulo i rozsáhlý badatelský program soustřeďující se na základní výzkum především období sedmdesátých a osmdesátých let minulého století (politické elity, disent, dělníci, inteligence, chalupářská subkultura, rocková hudba apod.). V lednu 2007 pak byla na bázi občanského

4) Viz Michel Trebitsch, *Du myth à l'historiographie*. In: Danièle Voldman (ed.), *la Bouche de la vérité? La recherche historique et les sources orales. Les Cahiers de l'IHTP* 1992, č. 21. Paris: IHTP, s. 19.

sdužení založena Česká asociace orální historie, která si mj. vzala za cíl všestranně napomoci rozvoji a „kultivaci“ orální historie v ČR.⁵⁾

Výzkum za pomoci orální historie nespočívá pouze v nastavení mikrofону pod správných úhlem před dotyčného vzpomínajícího a posléze v zapnutí diktafonu do polohy RECORD, jak napůl žertem, napůl vážně poznamenávají někteří kritikové, ale přináší s sebou i spoustu dalších nezbytných úkonů, které se řídí ustálenými zásadami, bez jejichž dodržení přestává být orální historie orální historií v odborném slova smyslu. Nahrávání rozhovoru je pouze jedním úzkým segmentem dlouhého procesu, na jehož počátku stojí myšlenka za pomoci rozhovorů badatelsky zpracovat určité téma a na konci pak vzniká konečný výstup v podobě například publikace nebo audiovizuálního dokumentu.⁶⁾ Práce za pomoci orální historie si rozhodně v ničem nezadá s dalšími přístupy či druhy zkoumání minulosti a je, co se týče náročnosti na přípravu, vedení i finalizaci konečného výstupu, srovnatelná například s bádáním, jež je založeno na archivním výzkumu.

K oněm zmiňovaným standardům orální historie patří kromě běžného nastudování odborné literatury a (alespoň elementárního) shromáždění relevantních pramenů „neústní“ provenience k danému tématu ještě před zahájením vlastních rozhovorů také eticko-právní stránka věci. Každý rozhovor je vnímán jako jistá forma daru dotazovaného badateli (a snad i budoucím generacím), což by mělo být všeobecně respektováno, a proto je také mezi narátorem a tazatelem uzavírána smlouva, ve které je jasně vymezeno, k jakým účelům lze rozhovor využívat (k vědeckým, vzdělávacím aj.). Cílem takového opatření je jednak ochrana před zneužitím (např. „vulgarizací“ citlivých údajů v rozhovoru nutně obsažených) a prevence před případnými spory o vlastnictví rozhovoru mezi „dárce“ a „obdarovaným“.

Forma a způsob využití orální historie se samozřejmě liší a je odvislá od povahy či tématu výzkumu. Její výhoda podle mého názoru spočívá v tom, že je nakolik variabilní, že ji lze upravit podle konkrétního projektu takřkajíc „na tělo“. Například při realizaci projektů COH se ustálenou praxí stalo natáčet s každým vzpomínajícím minimálně dva rozhovory (nemusí být nutně totožné s počtem sezení), přičemž v prvním narátor vlastními slovy shrne svůj životní příběh od dětství až po současnost a ve druhém se kromě doplňujících otázek, jež tazatele upoutají po analýze prvního interview, rozhovor točí okolo předem stanovených témat či okruhů otázek, jež jsou relevantní k vlastnímu projektu. Kupříkladu ve stále probíhajícím výzkumu dělníků a příslušníků profesí inteligence jsou takovými okruhy otázek například práce, trávení volného času, rodinný život či vztah k politice a k „věcem veřejným“ obecně. Tyto rozhovory, jejichž konečný počet je plánován zhruba na číslo 120 a jež jsou průběžně archivovány a inventarizovány v rámci sbírky COH, se v roce 2008 stanou pramenným zdrojem pro sborník studií, kde budou pod úhlem pohledu různých společenských a humanitních věd (např. historie, antropologie, etnologie, sociální lingvistiky, politologie, psychologie apod.) zmapovány, analyzovány, interpretovány a do širšího kontextu zasazeny osudy, názory a životní postoje „obyčejných lidí“

5) Asociace je otevřena nejen všem zainteresovaným badatelům, ale i studentům a zasvěceným laikům, kterým je blízká práce a poznávání minulosti za pomoci rozhovorů. Více informací o orální historii a běžících projektech lze nalézt na webových stránkách Centra orální historie ÚSD AV ČR <www.coh.usd.cas.cz> nebo na webových stránkách České asociace orální historie <www.oralhistory.cz>.

6) O teoretických a metodických aspektech orální historie viz např. Robert P e r k s – Alistair T h o m p s o n (eds.), *The Oral History Reader*. London – New York: Routledge 1998; Donald A. R i t c h i e, *Doing Oral History. A Practical Guide*. New York: Oxford University Press 2003; Miroslav V a n ě k, *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2004 nebo M. V a n ě k – Pavel M ů c k e – Hana P e l i k á n o v á: *Naslouchat hlasům paměti: teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR v.v.i. / Fakulta humanitních studií UK 2007.

žijících v předlistopadovém Československu, kteří srovnávají tento „dávno minulý“ život s realitou dnešních dnů.

Na závěr jen dodejme, že v souvislosti s bádáním o populární kultuře a výzkumem filmové recepce by určitě stálo za zvážení vyjít například ze sebraného „dělnicko-inteligenčního korpusu“ a posléze ve zvláštním projektu za pomoci kombinovaného přístupu (s např. archivním bádáním, studiem dobových periodik apod.) nebo výhradně jen za pomoci orální historie z poněkud netradičního pohledu zmapovat „duchovní habitus doby reálného socialismu“. Studium daného fenoménu by pak mohlo dostat zcela novou perspektivu, v českém prostředí (alespoň podle mého mínění) dosud nepoznanou. Ať už je orální historie metodou, či oborem, nezbyvá než si přát, aby neztratila na své dynamičnosti a přitom jí zůstala pověstná otevřenost novým podnětům i v dalších letech nastávající „digitální revoluce“.⁷⁾

P a v e l M ü c k e

7) Blíže o fenoménu digitalizace viz např. M. V a n ě k, Globalizace a digitální revoluce aneb Čtvrtá vývojová fáze orální historie. Ohlédnutí za 14. mezinárodní konferencí orální historie v Sydney. *Soudobé dějiny* 13, 2006, č. 1–2, s. 269–279.

Projekty

Lived Experiences of the “Enlightened City” (1925–1975)

*A Large Scale Oral History Project on Cinema-going
in Flanders (Belgium)*

Introduction

Ever since the start of the film industry, Belgium was widely considered an open and lucrative film market.¹⁾ Being one of the most industrialized and prosperous countries in Europe before the First World War,²⁾ the small kingdom had a vivid film exhibition scene with a high attendance rate as well as a wide range of luxurious and other cinemas. After the Great War, which had, more than in any other country, a devastating impact on social, economic and cultural life, the country largely maintained its liberal film policy. Movies from all major film production centres flew into the country – with a large dominance of American and French titles. Film distributors or exhibitors were not obliged to show their movies to a state or another film censorship board and could distribute their film products freely – leading to a varied offer and a wide choice for audiences.³⁾

This sweltering Belgian film exhibition culture, however, was, until recently, widely under-researched. The historical knowledge of it, in practically all its dimensions (e.g., the number of screens; insights into box office and economic strategies; the geography of cinema in the wider public space; ideological pressures on cinema; film fan cultures), was dramatically low. With the exception of only a few case studies on film exhibition in particular towns or periods,⁴⁾ the development of Belgian cinema culture was still open for research.

To fill in this major gap in the history of Belgian cinema culture, the authors designed a large scale research project “The Enlightened City”,⁵⁾ which focuses on cinema exhibition and film consumption in the region of Flanders.⁶⁾ The realisation of this project consists of three dif-

- 1) John Trumbour, *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950*. Cambridge: Cambridge University Press 2002, s. 213.
- 2) Gita Deneckere, *Nieuwe geschiedenis van België*. In: Els Witte et al., *Nieuwe Geschiedenis van België I: 1830-1905*. Tilt: Lannoo 2005, s. 460.
- 3) Liesbet Depaew – Daniel Biltereyst, *De kruistocht tegen de slechte cinema: over de aanloop en de start van de Belgische filmkeuring (1911–1929)*. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 8, 2005, s. 3-26.
- 4) Guido Convents is one of the few to have studied the film exhibition scene, mainly in the pre-WWI-period. See G. Convents, *Van kinoscoop tot café-ciné: De eerste jaren van de film in België 1894-1908*. Leuven: Universitaire Pers Leuven 2000.
- 5) The research Project The ‘Enlightened’ City: Screen culture between ideology, economics and experience. A study on the social role of film exhibition and film consumption in Flanders (1895-2004) in interaction with modernity and urbanisation (Project funded by the FWO/SRC-Flanders, 2005-7, promoters: Philippe Meers /UA/, Daniel Biltereyst /UGent/, and Marnix Beyen /UA/) is based at the universities of Antwerp (UA) and Gent (UGent).
- 6) Belgium is a constitutional monarchy that since the 1960s has developed into a federal state, with a highly complex federal system of (geographical) regions (Flanders/Wallonia/Brussels) and (cultural-linguistic) communities (The Flemish Community, The French Community and the German Community). Flanders is the Dutch-speaking region in the northern part of Belgium. Today it has a surface of 13.522 km², a population of 5,9 million (60 per cent of the Belgium population) and a population

ferent parts. The first part covers an extended inventory of existing and historical cinemas in Flanders focussing on the geographical distribution and the relations between the commercial and the "pillarised" circuit. The second phase includes a diachronic institutional analysis through research on cinemas, film exhibition and programming on micro-level, with case studies on Antwerp, Ghent and Mechelen. The third part consists of a historical audience study on the role of cinemas and film consumption and on the lived experiences of (film) leisure culture.

This piece reports on the third part of the project. Oral history was used as the main methodological approach. The results presented here focus on a long period, from 1925 till 1975. Structured around a selection of key-themes related to the social experience of cinema-going, we sketch the different meanings and interpretations of cinema within people's lives and the conditions that structured their movie-going experiences apart from the specific film(s) they were watching. We also pay attention to the changes throughout the period under investigation. Case-studies come from two major cities in Flanders, Antwerp and Ghent, as well as from 21 villages, in the provinces of Antwerp and Flemish-Brabant.

Researching the past through memory

In order to study the role of film in the everyday lives of historical movie audiences and the evolutions in the social experience of movie-going, we conducted a total of 389 in-depth interviews with viewers. The respondents were found in homes for elderly people (using a snow-ball method), within the social circle of acquaintances of the interviewers or by self-selection (respondents that answered to adds we placed in local newspapers). As is the case in most qualitative research, statistical representativeness was never the objective of this study. Rather we tried to vary as much as possible by age, class, sex and ideological points of view in order to grasp a wide variety of possible routines, ideas and motives concerning cinema-going. The level of film consumption also varied widely within our group of respondents; from avid daily movie-goers to respondents that hardly ever visited a movie theatre. In regards to location, we first collected a large sample of stories from towns and villages in the province of Antwerp that can be considered as rural or semi-urbanised. To these results, we added an equally large sample of memories from Antwerp and Ghent.

The interviews were conducted in 2005 and 2006 in the home environment of our respondents by graduate students from the universities of Antwerp and Ghent.⁷⁾ The interviews were semi-structured, as our students only used a thematical spreadsheet to keep the interviews focused, leaving a large degree of space for the respondents' own stories and spontaneous memories. This was crucial, because many respondents had very vivid memories, not only about the process as a whole, but also about specific moments they remembered. The length of the interviews differed depending on the storytelling capacities of our respondents, with an average length of around one hour per interview.⁸⁾

density of 434 inhabitants per km². Flanders is divided into 5 provinces and currently counts 308 municipalities. Two of them are metropolitan cities (Antwerp and Ghent). Brussels is the bilingual capital city of Belgium (and of Flanders), composed of 19 municipalities and counting over a million inhabitants.

7) The authors wish to thank the students of the University of Antwerp and Ghent University for the interviews they conducted.

8) 155 interviews conducted in Antwerp, 61 interviews in Ghent, 173 respondents in 21 towns and villages.

In all three cases, the interviews were transcribed ad verbatim and analysed, thereby using the soft-ware programme Atlas-ti. On a first level, we structured the interviews according to age group to be able to investigate the evolutions in their stories. This allowed looking for differences between generations. On a second level, we reorganised their memories according to a selection of themes, such as choice of movie theatre, frequency, companionship, information about specific films and motives for cinema-going. Taking into account that the heydays of movie-going within one's life-cycle were situated before the age of 25, the large part of the stories of our respondents focus on the period between 1925 and 1975.⁹⁾

*The social experience of cinema-going
in the cities of Antwerp and Ghent*

Reading the stories of respondents in Antwerp and Ghent, it immediately became clear that different cinemas were linked with different social routines, which were clearly more determining the choice of movie theatre than the actual film that was playing. First of all, both in the Antwerp as in the Ghent case there is the obvious distinction between movie palaces in the centre and neighbourhood cinemas. The film exhibition scene in Antwerp and Ghent, and how it is remembered, is however very closely linked to the unique (cultural) geography of the city. As Kuhn argues that one of the most persistent memories are place-related as "place is extraordinary insistent in memories",¹⁰⁾ recollecting the cinemas in Antwerp and Ghent is therefore unmistakably connected to the way the cities, their suburbs and inhabitants reside in the mind of our interviewees.

The movie palaces in **Antwerp** were all centred next to each other in the inner city. They are remembered as luxurious, beautiful and comfortable. These cinemas were as much an object of consumption as the films they showed. What they lacked in atmosphere, familiarity and unpredictability, they made up for by comfort, star-packed movies and status. We can reconstruct an almost hierarchical arrangement of the movie palaces in the centre, proving that the status of movie palaces varied widely among them. Although similar in comfort, architecture and location within the city some movie palaces were considered more open and approachable than others.

The large number of neighbourhood theatres in Antwerp was spread across the different districts of the city, that mainly housed poorer blue collar workers. Our interviews show that they were in fact only visited by the people actually living near that cinema. A community spirit was still very much alive in the different districts of the city and our respondents considered neighbourhood theatres as "their" theatres. Just like the movie palaces however, not all neighbourhood cinemas were the same. In the district of Sint-Andries for example, *Zuidpool* was considered to be a large, open neighbourhood cinema for all workmen, *Kinox* was considered to be "the better" of the neighbourhood cinemas, whereas *Peter-Benoît* (a neighbourhood cinema,

9) Although many respondents talked about this period as if it were one homogeneous period, we acknowledge that this is a broad time span, with many changes within the cinema scene. However, these evolutions (from heyday of movie-going to the decay of audience attendance; from a wide variety of movie theatres to the closure of many neighbourhood theatres) are considered by or respondents as developments within the same film culture, in contrast with the next phase of the cinema scene: the introduction of the multiscreen cinema as a new type of movie theatre, resulting in their minds in a totally new film culture.

10) Anette K u h n, *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*. London: I. B.Tauris 2002, s. 17.

but in no way a real sex cinema) was only mentioned in stories about making out with your boy – or girlfriend.

In the **Ghent case**, the distinction between the movie theatres in the city centre and those in the neighbourhoods was present in the overall discourse, but it was less outspoken in personal memories. This has to do with the geography of the film exhibition scene in Ghent. Film exhibition in the city wasn't as centred as it was in other major cities like Antwerp or Brussels. In fact, Ghent had four attractive commercial centres with their own leisure activities, developed throughout the history of the city with the presence of cafés, fairs and train stations. All four sites had their own particular movie theatre(s) and not all of these sites were remembered for the attraction of a movie palace. For Ghent, memories of luxurious movie palaces reside in the recollection of only two theatres, appropriately named the *Capitole* and the *Majestic*. The memories in relation to both theatres were hierarchically ordered: while *Capitole* was remembered for its luxurious interior, huge staff in uniform, massive seating capacity and elaborate decorations, *Majestic* was seen as the "little brother". Great seating capacity and movie palace extravagance didn't necessarily mean that cinema film theatre would be remembered as such. This was the case for the cinemas *Vooruit* and *Rex*. *Vooruit* was a pillarized cinema – housed in a socialist's People's House – and therefore linked to its audience of workmen. *Rex* became more known for its "quickies": short thrillers available for waiting train travellers. Cinema *Du Parc*, on the fourth leisure location of Ghent, had a history going back to the early days of cinema and the fancy fairs. From the very beginning of the thirties – when its name changed into *Leopold* to honour the new king of Belgium – this cinema was known as a "dirty sex cinema" where students would dare each other to watch the show.

Memories about the neighbourhood theatres in Ghent were more general than the specific memories of the cinemas in the city centre. Film theatres were remembered because of their neutral interior, lack of extravagant decorations and personnel, and plain seating. The ritual was similar but maybe less formal than that of city centre cinemas.

One of the most persistent memories of cinemas both in Antwerp as in Ghent is the proximity toward the home. Due to economic scarcity and financial burdens that were linked with public transport, closeness to home and the ability to walk to a cinema were important factors to explain the popularity of a cinema.

Neighbourhood cinemas were remembered as cosy, familiar, relaxed and informal; never as very glamorous or comfortable. In Antwerp as Ghent, audiences of the neighbourhood cinemas were met with prejudice and often described as being "uncivilized, loud and vulgar" by people living in the city or only remember frequenting the centre cinemas:

We didn't go to the smaller cinemas. They were always packed and in our eyes a lesser kind of cinema. Because they would be belching, making noises, eating and smoking, and that wasn't for us. That was just too foul, it was the rabble making a party where one should just go see a movie.¹¹⁾

This was even so the other way around, when centre audiences were described through memories as being elite uptown people:

People did speak up during the projection, laughed or shouted something. Very spontaneous reactions. But not in the cinemas in the centre! There everyone was very distinguished and you weren't allowed to show your emotions. It was very different.¹²⁾

11) Agnella (1942, Ghent).

12) Yolande (1946; Ghent).

*Cinema-going and the importance
of the movies in everyday life*

The motives our respondents were describing to explain why they went to the movies and how they experienced watching a movie vary widely, but remain remarkably consistent throughout time. These motives were also very similar to the findings of comparable research in other countries. Going to the movies was remembered as a habit, as part of a weekly routine and as part of the fabric of daily life. It was remembered as an out of the home event as well as an extension of home life, a social event and as the only available form of leisure. And the routine was hardly ever changed because of the programme:

We went to the movies because it was a habit, not really because we wanted to see a specific movie. My mom went, and I went along. We would see something new every week anyhow.¹³⁾

Many respondents claimed that "there just wasn't anything else to do", by which they meant that only cinema as leisure activity had obtained the status of cheap and popular mass-entertainment medium which had the aura of having a wide and heterogeneous audience. Other leisure activities, like dance-halls, bars or opera were aimed at certain segments of the population, but cinema was regarded as being an activity for all ages, sexes and classes.

Adolescents had different reasons why cinema became a place of emancipation. Almost every respondent we interviewed (male or female) pointed out the importance of the cinema space as a site for their beginning romances. Many memories which tell stories of invitations to express a romantic interest involved a "rite de passage" from childhood memories of habitual visits to the neighbourhood cinemas to teenagers courting in the city centre cinemas.

The sense of belonging to a community functions as a final set of motives. Cinema-going in our interviews is remembered as a collective and social experience. Our respondents frequented these cinemas because they felt "in place". This shared group identity, often referred to as the "atmosphere" of the cinema, worked twofold. Not only did our respondents claim that it was important for them to go to a movie theatre with people they felt connected with, by doing so they strongly distanced themselves from fellow citizens who lived in different neighbourhoods.

*The social experience of cinema-going
outside the big cities*

Kathryn H. Fuller-Seely states that:

Although urban places have always been privileged, across the twentieth century, the movies were as much part of the popular culture landscape of rural and small town areas as the nation's largest cities.¹⁴⁾

This was especially true for the Flanders' case our wider research project is researching. One of the most striking features of the cinema scene in Flanders was the wide spread of movie theatres across the region and the high number of movie theatres in very small towns and villages. A first main difference obviously was the lack of choice in the small villages. Many villages only had one or two movie theatres, which played one film a week and were often only a few

13) Achille (1919).

14) Kathryn Fuller-Seely, *Researching and Writing the History of Moviegoing*. In: K. Fuller-Seely – George Potamianos (eds.), *The Cinema in Non-Metropolitan America from Its Origins to the Multiplex*. Berkeley: University of California Press (forthcoming).

days a week open for business. Most villagers only saw one film a week. Their lower attendance frequency did not mean that cinema was less important for them. It was an activity you could look forward to for an entire week. Everybody used to dress up in their finest clothes to go the cinema. Leisure activities for the entire family were limited, and the one leisure activity that everybody could participate in, was limited to one viewing a week. This made this one night at the cinema especially important. It is however also important to notice that in many villages that had more than one movie theatre, we saw the same positioning and arranging of cinemas in the minds of people according to status and audience.

The lack of choice of theatres also strongly affected the way they handled and looked at the films. Few people posed questions about the films on the programme, they went to the theatre week by week regardless of the film. Moreover, only few respondents were aware of the movie offer in other parts of the country, let alone the success of movies abroad.

In the movie theatres in the villages, the community sense seemed very much alive than in the neighbourhood cinemas. Seats were numbered and many villagers had one fixed day a week to go to the theatre, and one fixed seat in the theatre where they sat every week. It was more than just being within a place where they felt "in place", it was effectively socialising with the other people in the room. Where in cities most people stayed in their seats and waited for the hostesses to come by with ice lollies, villagers stood up from their places, walked to the bar that was located within most theatres and mingled with the crowd.

Conclusion

The case-studies presented in this paper were able to reveal some important processes that have proven to be crucial to understand the lived experiences of cinema-going between 1925 and 1975, both in cities as in villages. Both neighbourhood cinemas as movie palaces were not looked at as isolated places. Their status was shaped in the minds of people dependent on the way they looked at the inhabitants residing near the cinema, the way they looked upon the area surrounding the cinema and the historical meanings the actual location had before the cinema was built. This perceived image of the cinema was stronger than the actual geographical location or architectural value of the cinema.

It's apparent that the presence of the audience, whether it was the people from the neighbourhood or the townsfolk, was well remembered. The social routines of cinemas were often bound to the geographic location, and going to the movies was experienced as a social event. The image of the audience was closely linked with the geographical location and the programming of the cinema, but even more with the proximity of the movie theatre toward the home of the respondents.

Regardless of location, cinema-going was an accepted way to pass the time and an inalienable part of everyday life outside work throughout the period under investigation. The movies will always recall feelings of ordinariness combined with the magic on screen and the event surrounding it. It influenced their lives, because it was a vital part of their personal history, often veiled with nostalgia. Our interviewees were not movie-made. They acknowledge the important part movies played in their everyday life, but when the theatres closed or their lifestyle changed, the habits went with them.

With this short description of an oral history project on cinema-going in Flanders, we make a strong case in point for the importance of bottom-up approaches to the history of cinema cultures.

*Philippe Meers, Daniël Biltereyst
and Lies Van de Vijver*

Short bios:

Philippe Meers is an associate professor in communication studies at the University of Antwerp, Belgium, where he teaches film history, film theory and world cinema. He is promoter of The "Enlightened City"-project on the history of film exhibition and film culture in Flanders and Brussels (SRC, 2005-8, with Daniël Biltereyst and Marnix Beyen). Contact: philippe.meers@ua.ac.be , <www.ua.ac.be/philippe.meers>.

Daniel Biltereyst is a Professor in Film, Television and Cultural Media Studies at the Department of Communication Studies, Ghent University, Belgium, where he leads the Research Centre Film and TV Studies (www.wgfilmtv.ugent.be). He is promoter of *The* "Enlightened City"-project on the history of film exhibition and film culture in Flanders and Brussels (SRC, 2005-8, with Philippe Meers and Marnix Beyen). Contact: Daniel.biltereyst@Ugent.be, <www.wgfilmtv.ugent.be/>.

Lies Van de Vijver studied one year at the North West Arkansas Community College. In 2003 she received her Master in Art History at the Ghent University. Next she studied at the University of Antwerp and obtained a Master in Film Studies. She is a member of the Research Centre Film and TV Studies of the Ghent University and works as researcher on the "Enlightened City"-project. She is preparing a PhD on film culture in Ghent. Contact: Liesbeth.vandevijver@ugent.be.

Projekty

Swingová mládež a okupační moc v protektorátu Čechy a Morava

Cílem projektu je představit dosud opomíjený kulturně-společenský fenomén protektorátních dějin – swingovou mládež, která se v době druhé světové války hlásila nejen k americké kultuře, ale především ke svobodnému životnímu stylu, vymykajícímu se z okupačním režimem propagované výchovy dle nacistických vzorů. Jde o téma, které je v českém prostředí zatím známé pouze z beletrie, a to zejména z románů a povídek Josefa Škvoreckého. Domnívám se, že zmapování tohoto fenoménu z interdisciplinárního kulturně-historického hlediska bude zajímavým příspěvkem nejen k dějinám protektorátu Čechy a Morava, ale i k českým moderním dějinám všeobecně.

Potápky jako první česká městská subkultura

V době druhé světové války se v českomoravském prostoru formovala – a to především v Praze – jedna ze čtyř tehdejších evropských swingových subkultur. Zatímco francouzští swingaři, vyskytující se především v Paříži, se nazývali „zazous“, hamburským vyznavačům swingu se říkalo „Swings“ a vídeňským „Schlurfs“, pro pražské stoupence této americké hudby se vžil český název „potápky“, odvozený údajně z jedné taneční figury, při níž šli swingující páry do podřepu a jakoby se „potápěli“. Dívám, holdujícím swingu, se pro změnu říkalo „kristýnky“ či „bedly“. Náklonnost ke swingu se pojila s výstředním oblékáním – správný „potápka“ nosil volnější sako kostkovaného vzoru, klobouk se zprohýbanou krempou, barevné ponožky, boty s vysokými podrážkami a kolem krku tkaničku od bot.¹⁾

„Ti nejpravověrnější (a nejmovitější) měli do podpatků zamontované i malé žárovíčky, propojené na baterii, ukrytou v kapse. Když se v kapse zmáčkl vypínač, fungovaly jako blinkry: zatáčím doleva nebo doprava,“ uvádí ve svých pamětech ve vzpomínce na „potápkovská léta“ jazzový teoretik a publicista Lubomír Dorůžka.²⁾ Právě v této módě sehrál důležitou roli film – potápky se snažily oblékat podle svých amerických vzorů, které znaly pouze ze stříbrného plátna. Americké filmy, promítané v předválečném Československu a v prvních letech protektorátu, tak sehrály roli média, jehož prostřednictvím se zásadním způsobem potápkovská subkultura formovala. Atributem typického potápky byl mimo jiné i knírek, okoukaný od Clarka Gablea, z jehož jména dokonce vzniklo další označení pro potápku – gejblík. Filmovou inspiraci potápek zaregistroval v roce 1941 i časopis pro „vzdělání a tříbení jazyka českého“ *Naše řeč*, který v rámci informování o potápkovském slangu napsal: „Potápky mluví prý pomalu, rozvláčně, jen na půl úst [...]. Slova sekají, dělají, protahují (v tom prý napodobují filmového herce Roberta Taylora, jenž podle jejich mínění získává ženská srdce protáhlou mluvou).“³⁾

Vedle specifického oblečení měly potápky i svůj vlastní slovník. Potápkovskému účesu se tak říkalo „havel“, botám „maďarky“, podrážkám „sádla“, stokoruně „kilo“. Centrem swingářů

1) Petr K o u r a, Hákový kříž kontra potápky a bedly – tažení nacistů proti protektorátním vyznavačům swingu. In: Ivo T. B u d i l – Tereza Z í k o v á (eds.), *Totalitarismus 2 – Zkušenost Střední a Východní Evropy*. Plzeň: Fakulta filozofická Západočeské univerzity 2003, s. 67–74.

2) Lubomír D o r ů ž k a, *Panoráma paměti*. Praha: Torst 1997, s. 63.

3) „Potápky“ a „potápnice“. *Naše řeč* 25, 1941, č. 1, s. 30.

byla střední část Václavského náměstí, kterou potápky překřtily na „trafalgar“ či důvěrněji „trafouš“.

Potápkovství bylo samozřejmě spojeno s generační vzpourou vůči „světu rodičů“. Vedle výše zmíněných zahraničních vlivů bylo ale formováno i vlivy domácími – zde bych v první řadě chtěl upozornit na hnutí tzv. recesistů, pražských adolescentů, kteří na sklonku třicátých let prováděli různé akce, které bychom dnes označili za happeningy. Ačkoliv se recesisté po válce ohrazovali proti jakémukoliv spojování s potápkami, jejich vliv na tento kulturně-historický fenomén je nepřehlédnutelný.⁴⁾ Není také bez zajímavosti, že mezi recesisty nalezneme řadu lidí, kteří se později věnovali filmu (režiséři Ladislav Rychman a Jiří Krejčík či scenárista a dramaturg Vladimír Bor).

Vznik tohoto fenoménu je možné vysledovat již v závěru třicátých let. Určitou roli v něm podle mého názoru sehrála i reakce mladé generace na mnichovskou kapitulaci – mládež ji vnímala ze svého pohledu jako zhroucení hodnot, které jim byly starší generací vštěpovány. Právě určitý cynismus, zjevný u recesistů, byl vlastně i potápkám. Proto se mohli nacisté i jejich protektorátní kolaboranti v rámci tažení proti černošské „zvrhlé hudbě“ a jejím provozovatelům opřít i o určitý despekt většinového protektorátního obyvatelstva. Za projev této averze můžeme kupříkladu považovat operetu Jára Beneše *Potápka* z roku 1940, která tento fenomén zesměšňovala a parodovala, a to bez jakékoliv iniciativy ze strany okupantů. Vlastní pronásledování swingové hudby a jejích stoupenců nenabýlo ovšem v protektorátu zdaleka takových rozměrů, jako tomu bylo v Německu či Rakousku. Projevem toho může být například „I. defilé amatérských tanečních jazzových orchestrů“, které se uskutečnilo s tichým souhlasem okupační správy ve dnech 17. až 24. června 1944 v pražské Lucerně, ačkoliv bylo v té době v celé třetí říši zakázáno tančit (během defilé se sice též netančilo, ale provozování hudby, označované explicitně za „taneční“, jak tomu bylo na plakátech k této akci, muselo na německé obyvatele protektorátu působit značně provokativně). Disproporce mezi propagandistickou kampaní, která oficiálně zesměšňovala a tvrdě urážela vyznavače swingu, a faktickým tichým tolerováním této hudby (vyjádřeným například známým označováním amerických jazzových skladeb za díla českých hudebníků) mě vede k následující pracovní tezi: Swing byl nacistickou okupační politikou v protektorátu Čechy a Morava tolerován, jelikož jeho čeští obyvatelé byli z rasového hlediska považováni za méněcenné. Na rozdíl od německé mládeže, která měla zůstat od těchto „rušivých vlivů“ uchráněna, mohla být české mládeži, předurčené k práci pro nacistickou válečnou mašinerii, tato „zvrhlá zábava“ povolena. Tuto pracovní tezi bych chtěl v rámci dalšího výzkumu potvrdit či vyvrátit.

Struktura disertační práce

Úvodní kapitola disertační práce bude věnována pronásledování jazzu a americké kultury v nacistickém Německu po roce 1933 – ačkoliv k tomuto tématu existuje v zahraničí již celá řada odborných i populárních knih,⁵⁾ u nás k němu neexistuje žádná původní studie ani přeložená práce. Zahraniční publikace k tomuto tématu nejsou dostupné ani v českých knihovnách, neboť zde stále v dějinách druhé světové války dominuje pozitivistický přístup a důraz na politické či vojenské dějiny. V další části disertace bych se chtěl věnovat swingovým subkulturám v ostatních evropských okupovaných zemích – tedy především ve Francii, v Německu a v Rakousku. Taktéž k tomuto tématu nejsou v českém jazyce dostupné žádné publikace. Zaměřit

4) Vladimír Bor, *Recese*. Praha: Paseka 1993.

5) Za všechny bych chtěl upozornit na Michael H. Kater, *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus*. Köln: Verlag Kiepenhauer & Witsch 1995.

bych se chtěl nejen na jednotlivé subkultury, ale i na kulturně-společenské rozdíly mezi nimi. Následovat bude kapitola o swingu v meziválečném Československu – vedle základních informací o pronikání tohoto hudebního žánru do českých zemí bych se chtěl věnovat též zkoumání sociálního prostředí, ve kterém swing v českých zemích zakotvil. Nelze opomenout též tramp-ping, jehož vznik také úzce souvisel s pronikáním americké kultury do Československa. Velkou pozornost bych chtěl věnovat distribuci amerických filmů se swingovou hudbou v českých zemích, neboť právě jejich prostřednictvím se tato kultura šířila. Chtěl bych též sledovat reakce na tento fenomén – zejména u starší generace narážel na zásadní odpor, což později využili nacisté v tažení proti potápkám.

Jádro práce budou tvořit kapitoly o potápkovské subkultuře a jejím pronásledování ze strany okupačního režimu. Na jedné straně zde bude charakterizována tato subkultura se všemi jejími projevy (móda, slang, účesy, taneční styl), na druhé straně pak opatření proti stoupencům tohoto životního stylu (vyhlášky a další nařízení proti nošení dlouhých vlasů u mužů, zákaz „výstředních“ tanců i zákaz tance vůbec, institucionální zásahy proti jazzovým souborům, sledování potápek nacistickou zpravodajskou službou SD a podobně). Zvláštní pozornost bude věnována propagandistické kampani proti potápkám, kterou vedla jak česká fašistická periodika, tak orgány okupační správy, které se v rámci výchovy české mládeže podle německého vzoru snažily z potápky vytvořit jakýsi „antivzor“. Hodlám se též věnovat vztahu české většinové společnosti k potápkám, ale i vztahu protinacistického odbojového hnutí vůči tomuto fenoménu.

V závěrečných kapitolách disertace bych chtěl nastínit osud potápek v osvobozené republice, kdy začínají na americkou kulturu pro změnu útočit komunističtí představitelé. Právě vzájemná podobnost mezi perzekucí „nepřizpůsobivé mládeže“ ze strany nacistického a komunistického režimu otevírá prostor pro další bádání. Poslední kapitolu práce bych chtěl věnovat obrazu potápek v českém umění, tedy především ve filmu a literatuře. Není totiž bez zajímavosti, že rozvraceč svazáckého tanečního kroužku v podání Jiřího Adamíry ve filmu ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE z roku 1952 vykazuje typické znaky potápky.

Prameny pro výzkum

K psaní této disertace budu přistupovat z interdisciplinárního hlediska, a chtěl bych tudíž využívat i prameny, které nejsou pro klasickou historiografickou práci (alespoň v českém prostředí) příliš obvyklé. Vedle tištěných pramenů (novin a časopisů) a archivních dokumentů, uložených k této problematice například v Archivu bezpečnostních složek, Státním oblastním archivu či v Národním archivu, bych chtěl využívat i filmové a hudební prameny. Vedle již zmiňovaných amerických filmů jsou důležitým pramenem pro poznání celkové atmosféry potápkovské subkultury záznamy dobových skladeb, které vydává vydavatelství Radioservis v edici Fonogram. Komparace různých verzí stejných skladeb, natočených v Praze a kupříkladu v Berlíně, umožňuje dle mého názoru pochopit rozdíl mezi situací, v níž se nacházeli swingoví hudebníci v „říši“ a v protektorátu.⁶⁾ Vedle hudebních pramenů hodlám využívat též prameny literární – v první řadě knihy Josefa Škvoreckého, ze kterých je možno čerpat mnoho informací kupříkladu o potápkovském slangu. V neposlední řadě se chci zaměřit též na dobové pamětníky. Z vlastní zkušenosti mohu potvrdit, že drtivá většina

6) Srov. např. legendární skladbu „Tiger Rag“ Dominica La Rocce v podání Kamila Běhoučka z r. 1941 (album *Má láska je jazz*, Radioservis 2003) a tanečního orchestru Kurta Wildmanna z r. 1939 (album *Swing tanzen verboten, Volume 2*, Membran Music 2004). Běhoučkovo aranžmá je nespočetně dražší a nespoutanější.

lidí, kteří v době protektorátu dospívali, na slovo „potápky“ reagují, byť někdy i negativně. Svědčí to mimo jiné o tom, že potápky byly v protektorátní šedivé každodennosti nepřehlédnutelné – jejich výskyt se mi podařilo na základě svědectví pamětníků zdokumentovat například i ve městech jako Rakovník, Telč či Sušice.

Petr Koura

(Vedoucí disertační práce: Prof. PhDr. Jan Kuklík, Ústav českých dějin FF UK Praha, 5. rok řešení; případné připomínky a náměty prosím zasílejte na petr.koura@centrum.cz)

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ALFRÉD

Alfréd Radok mezi filmem a divadlem / Eva Stehlíková (ed.). – 1. vyd. – Praha : Akademie múzických umění v Praze : Národní filmový archiv, 2007. – 335 s., [4] s. barev. obr. příl. : il., faksim. – Citáty, poznámky v textu – Bibliografie v textu, rejstřík jmenný a názvů děl – Reprezentativní výběr pohledů na filmové a inscenační dílo Alfréda Radoka, na vzájemnost dvou uměleckých disciplín, které geniálně propojil v Laterně magice. Jádrem knihy vychází z práce na grantu Alfréd Radok – filmař a zakladatel Laterny magiky, která bohužel pro tragickou smrt Jiřího Cieslara nebyla dokončena v plánované podobě. Sborník je pokusem shrnout vše, co bylo uděláno, ať už jde o publikované i nepublikované texty Jiřího Cieslara, zkrácenou verzi grantového výstupu Evy Stehlíkové, referáty přednesené na pracovní konferenci 22. února 2005 na Filozofické fakultě UK či další materiály a texty z Cieslarovy pozůstalosti. – ISBN 978-80-7331-101-8 (AMU : brož.). – ISBN 978-80-7004-134-5 (NFA : brož.)

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír

Spiritualita ve filmu / Jaromír Blažejovský. – 1. vyd. – Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2007. – 287 s. : il. – Poznámky v textu, ediční poznámka, filmografie, anglické summary, o autorovi – Bibliografie na s. 249-257, rejstřík jmenný a citovaných filmů – Kniha popisuje způsoby, jimiž může být ve filmu vyjádřena náboženská zkušenost. Autor přináší komparaci nejinspirativnějších teorií spirituality ve filmu, které se víceméně shodují v názoru, že film disponuje specifickými nástroji k zobrazení posvátna a že tyto nástroje lze popsat jako jistý styl, jehož klíčovou kategorií je čas. Produkt tohoto stylu navrhuje autor analyzovat jako tzv. spirituální modus; tímto pojmem nazývá soubor operací, jimiž se narativní svět dostává do vztahu k numinózní transcendenci.

Práce se zaměřuje na díla klasiků spirituálního filmu (Carl T. Dreyer, Robert Bresson, Jasudžiró Ozu, Andrej Tarkovskij) i na projevy spirituálního modu v tvorbě autorů pozdějších (Béla Tarr, Andrej Zvjagincev), včetně příkladů z mimoevropských kulturních okruhů (Latinská Amerika, Írán, Indie, Korea). Závěrem se autor zamýšlí nad otázkou, zda lze spirituální filmy najít také v české kinematografii (František Vlášil, Miloš Zábranský, Zdeněk Tyč). – ISBN 978-80-7325-132-1 (váz.)

CLOVER, Joshua

Matrix / Joshua Clover ; [z anglického originálu přeložil David Petrů ; doslov napsal Kamil Fila]. – Vyd. 1. – Praha : Casablanca, 2007. – 111 s. : il. (většinou barev.). – (Moderní film ; sv. 2.). – Citáty, poznámky v textu a na s. 95-100, závěrečné titulky filmu Matrix – Bibliografie na s. 101-105 – Knižní studie se pokouší o dekodování proslulého snímku bratrů Wachowských. Joshua Clover nezkoumá film jen jako zajímavý filmový experiment ale i jako filozofické sdělení, které poukazuje na důsledky směřování moderní civilizace. – Název originálu: Matrix / Clover, Joshua, 1962. – London : British Film Institute, 2004. – ISBN 978-80-903756-4-2 (brož.)

ČULÍK, Jan

Jací jsme : česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let / Jan Čulík. – Vyd. 1. – Brno : Host, 2007. – 653 s., [24] s. obr. příl. : il. (většinou barev.). – Předmluva poznámky v textu, chronologický seznam filmů 1990-2007, filmografie českých a slovenských režisérů, o autorovi – Bibliografie na s. 627-628, rejstřík – V první souborné knižní práci o českém hraném filmu od roku 1989 rozebírá autor více než dvě stě devadesát snímků, které vznikly za posledních osmnáct let. Filmovou produkci rozdělil tematicky do několika celků: v období kolem pádu komunismu se objevila celá

řada trpkých výpovědí o životě v Československu 70. a 80. let; naproti tomu svědectví o stalinském útlaku z 50. let většinou už nesvědčí o životě v totalitě s tak úzkostnou naléhavostí jako snímky o normalizaci. Autor se dále věnuje četným filmům s historickými tématy, zejména z traumatických období, dále snímkům svědčícím o prvních zkušenostech z postkomunismu, včetně „pokleslých“ komerčních komedií, a rozebírá též množství filmů vzniklých o současné společnosti. Nejnověji se česká kinematografie zabývá především mezilidskými vztahy; tyto snímky patří podle autora k nejlepším. Kniha analyzuje i filmy pro děti a mládež, dále četné, více či méně úspěšné umělecké experimenty. — ISBN 978-80-7294-254-1 (brož.)

DO

Do : revue pro dokumentární film. 5/2007 / [šéfredaktor a editor Andrea Slováková]. — Jihlava : JSAF, 2007. — 207 s. — Doprovodná publikace 11. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava – Úvod, poznámky v textu, filmografie, citáty, výňatky, anglické resumé – Sborník obsahuje studie, stati, rozhovory a kritiky o dokumentaristické tvorbě zahraničních filmařů pohledem autorů z celého světa (Chris Marker, Harun Farocki). — ISBN 978-80-87150-01-6 (brož.)

FIALA, Miloš

Barrandov pod vlajkou hákového kříže / Miloš Fiala, Miloš Heyduk. — Vyd. 1. — Čechovice : Nakladatelství BVD, 2007. — 165 s. : il., portréty, faksim. — O autorech – Kniha o situaci v české kinematografii za protektorátu, která je sice postavena na více než 200 dobových fotografiích, ale právě její textová část se snaží vysvětlit třeba i kontroverzní východiska z dosud poněkud tabuizovaného tématu. — ISBN 978-80-87090-08-4 (váz.)

FIELD, Syd

Jak napsat dobrý scénář : základy scenáristiky / Syd Field ; [z anglického originálu ... přeložil Lukáš Houdek ; předmluvu napsala Alice Nellis]. — Vyd. 1. — V Praze : Rybka Publishers, 2007. — 277 s. — Knižní příručka seznamuje s praktickými radami a pravidly při psaní scénářů a dramatických textů. České vydání je doplněno předmluvou Alice Nellis. — Název originálu: Screenplay : the

foundations of screenwriting / Field, Syd. — New York : Dell Publishing, 1994. — ISBN 978-80-87067-65-7 (váz.)

FIKEJZ, Miloš

Český film : herci a herečky. 2. díl, L – Ř / Miloš Fikejz. — 1. vyd. — Praha : Nakladatelství Libri, 2007. — 656 s. : portréty, il. — Předmluva, zkratky – Druhý svazek čtyřdílného projektu Český film, který by měl zmapovat v biografických heslech osobnosti českého filmu od němé éry až po současnost, přináší 740 biografických hesel českých a slovenských herců a hereček (L–Ř) a na 360 portrétních fotografií i scén z filmů. Jednotlivé medailónky obsahují nejen základní životní data a filmografické údaje (výběr významných či charakteristických rolí), ale také alespoň v základních obrysech případnou divadelní dráhu či jinou uměleckou i mimouměleckou činnost, rovněž účinkování v televizi a zmínky o literatuře (ať již jde o memoáry, rozhovory, životopisy či vlastní autorskou tvorbu). — ISBN 978-80-7277-343-3 (váz.)

HANÁKOVÁ, Petra

Pandorina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu? / Petra Hanáková. — Vyd. 1. — Praha : Academia, 2007. — 141 s. — (Vizuální studia ; sv. 1). — Vydalo Nakladatelství Academia, Středisko společných činností AV ČR – Úvod, poznámky v textu – Bibliografie na s. 136-141 – Knižní studie mapuje rozmach feministického myšlení o filmu v době od 70. až po polovinu 90. let. Feminismus tehdy zasáhl široké spektrum kulturní teorie a praxe, „věda“ o filmu zároveň hledala co nejúčinnější nástroje analýzy, aby ukázala, jak film funguje, jak nás ovlivňuje a proč nás tolik fascinuje. — ISBN 978-80-200-1551-8 (brož.)

ISAACS, Bruce

Toward a new film aesthetic / Bruce Isaacs. — New York : London : Continuum, 2008. — vi, 234 s. : il. — Poznámky v textu, filmografie, o autorovi – Bibliografie na s. 201-215, rejstřík – Knižní studie pokoušející se definovat nové estetické trendy a proudy filmové kultury. — ISBN 978-0-8264-2871-4 (brož.)

MÉDIA,

Média, kultura a náboženství / Václav Nekvapil & Rudolf Vévoda (eds.). – Praha : Vyšší odborná škola publicistiky, 2007. – 197 s. : il. – (Studie ; 2. sv.). – Úvod, poznámky v textu, o autorech – Sborník příspěvků erudovaných odborníků z kulturní, mediálně – společenské i náboženské sféry, ale i historiků či ekonomů (Martin C. Putna, Aleš Opatrný, Jiří Zajíc, Jiří Hanuš, Tomáš Ježek a další), kteří v nich reflektují vztah těchto tří oblastí, vzájemnost jejich prostupování, rozdlů, avšak i potřeby vlastní sounáležitosti, jak ji nynější doba přináší. – ISBN 978-80-903757-2-7 (brož.)

NEAD, Lynda

The haunted gallery : painting, photography, film c. 1900 / Lynda Nead. – New Haven ; London : Yale University Press, 2007. – vi, 291 s. : il., faksim. (některé barev.). – Úvod, citáty, poznámky na s. 246-268, o autorce – Bibliografie na s. 269-283, rejstřík – Průkopnická knižní studie zkoumající, jak na sklonku 19. století probíhala transformace napříč různými vizuálními médii, jako jsou malířství, fotografie, film, laterna magica a astronomie. – ISBN 978-0-300-11291-7 (váz.)

PECHOVÁ, Petra

Malíř Staropražan Karel Ludvík Klusáček (1865-1929) : ze života umělce a organizátora veřejného života / Petra Pechová. – Vyd. 1. – Polná : Nakladatelství Linda – Jan Prchal, 2000. – 133 s. : il. portréty, faksim. – Autor dolsovu Vít Vlnas – Úvod, závěr, poznámky na s. 99-107, obr. přílohy – Bibliografie na s. 108-109 – Monografie věnovaná životu a dílu malíře, ilustrátora a organizátora kulturního života Karla Ludvíka Klusáčka, který v roce 1915 zřídil a provozoval pražské kino U Vejvodů. – ISBN 80-238-6152-2 (brož.)

POŠTULKA, Vladimír

Dějiny pornografie. – Praha : Nakladatelství XYZ, 2007. – 320 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty (některé barev.), faksim. – Úvod, výňatky, citáty – Autor zasahuje téma sexu do širokého kontextu: díky chronologickému řazení máme možnost sledovat vývoj erotického zobrazování od výtvarného umění přes literaturu až k počátkům fotografie a převratnému vynálezu filmu. – Obálkový název:

Dějiny pornografie v datech. – ISBN 978-80-87021-30-9 (váz.)

PRAMAGGIORE, Maria

Film : a critical introduction : second edition / Maria Pramaggiore, Tom Wallis. – 2nd ed. – London : Laurence King Publishing, 2008. – xv, 448 s. : il., portréty, faksim. (některé barev.). – Předmluva, citáty, slovníček pojmů – Bibliografie v textu a na s. 439-443, rejstřík – Druhé vydání obsáhlého teoreticko-kritického úvodu do filmového umění, které je s pomocí bohatého obrazového doprovodu mapováno v kulturních, historických a ekonomických kontextech. – ISBN 978-1-85669-534-3 (brož.)

PROFESOR

Profesor Jan Calábek a vědecká kinematografie / [editoři Jiří Potáček, Jiří Hřib a Ladislav Rygl]. – Vyd. 1. – V Brně : Mendelova zemědělská a lesnická univerzita v Brně, 2007. – 56 s. : il. (některé barev.). – Úvod, filmografie J. Calábka – Bibliografie na s. 18-19 – Sborník věnovaný činnosti režiséra vědecko-naučných filmů Jana Calábka (1903-1992). Publikace zahrnuje příspěvky přednesené na semináři, který se konal na jaře 2003 v prostorách Mendelovy zemědělské a lesnické univerzity v Brně a přiblížil vědeckou práci profesora Calábka. – ISBN 978-80-7375-064-0 (brož.)

PŘÁDNÁ, Stanislava

Čtyřikrát dva : Fellini – Masinová, Antonioni – Vittiová, Bergman – Ullmannová, Saura – Chaplinová / Stanislava Přádná. – 1. vyd. – Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2007. – 139 s. : il., portréty. – Vydala Akademie múzických umění v Praze, Filmové a televizní fakulta – Centrum audiovizuálních studií – Úvod, citáty, poznámky v textu, filmografie, závěr, anglické summary, o autorce – Bibliografie na s. 139 – [141] – Čtyři filmoví tvůrci, kteří svým dílem významně zasáhli do vývoje evropské kinematografie druhé poloviny 20. století: Fellini, Antonioni, Bergman a Saura. A čtyři herečky interpretující v jejich filmech ženské postavy, které v určitém údobí byly současně i jejich životními partnerkami: Masinová, Vittiová, Ullmannová a Chaplinová. Filmy a jejich ženské

postavy, jež jsou v této knize v zorném úhlu pozornosti, se dotýkají především problematiky vztahů mezi mužem a ženou a pojednávají převážně o jejich nenaplněnosti, ztroskotání či odcizení. Netřeba zdůrazňovat, že soukromý vztah tvůrčích dvojic vkládal i v uměleckém přetvoření do filmů zcela jedinečnou autenticitu, mnohdy skrytě autobiografickou. – ISBN 978-80-7331-100-1 (brož.)

SVĚT

Svět Jiřího Brdečky a jeho přátel / [text Tereza Brdečková ; překlad Dagmar Sladká]. – Praha : Galerie Millenium, [2008]. – [24] s. : il., portréty, faksim. – Katalog stejnojmenné výstavy, která se uskutečnila v pražské Galerii Millennium 16. 1.-17. 2. 2008. Na výstavě, která byla uspořádána k nedožitým Brdečkovým devadesátinám, byly prezentovány kostýmní návrhy k jeho filmům, fotografie blízkých uměleckých druhů a poněkud bizarní doplňky bytu. Zároveň se v galerii promítaly i některé jeho snímky. – (Brož.)

SZCZEPANIK, Petr

Filmy, které vidí vlastní vidění [rukopis] : strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii : disertační práce / Petr Szczepanik. – Brno : Masarykova univerzita, 2002. – 187 s. – PC tisk, kroužková vazba – Bibliografie na s. 174-187 – Disertační práce, která se pokouší na příkladech konkrétních formálních a rétorických strategií dílčích filmů popsat hlubší estetické proměny, kterými v současné audiovizuální kultuře médií prochází filmový obraz. – (Brož.)

SZCZEPANIK, Petr

Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let [rukopis] : habilitační práce / Petr Szczepanik. – Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2007. – 306 l. : il., mapy. – PC tisk – Předmluva, poznámky v textu, filmografie – Bibliografie na s. 293-302 – Habilitační práce tvoří soubor již dříve publikovaných studií zabývajících se problematikou nástupu zvukového filmu v kontextu mediálního průmyslu a kultury meziválečného Československa. – (Váz.)

TÁBORSKÝ, Václav

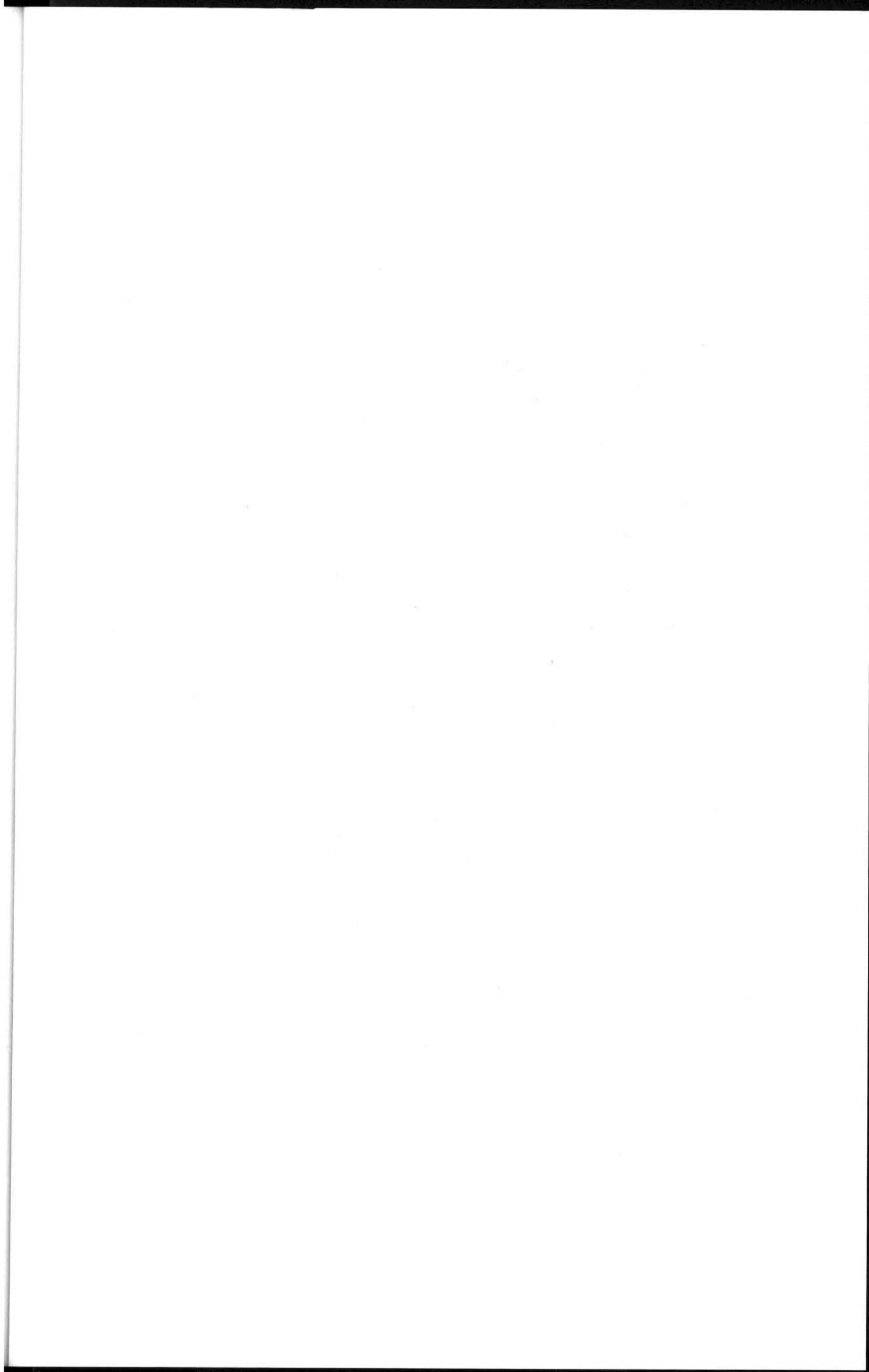
Život v nastaveném čase / Václav Táborský. – Vyd. 1. – Praha : Nakladatelství Slávka Kopecká, 2007. – 157 s. : il., portréty a faksim. (většinou barev.). – O autorovi – Citlivě a s velkou láskou sepsaný dokument o boji s nevyhlášenou nemocí, rakovinou. Pravdivá událost ze života autora – filmového dokumentaristy Václava Táborského a jeho ženy (rovněž filmařky) Dagmar je podána s velkou dávkou citu, lásky a literární zručnosti. – Obálkový název: Život v prodlouženém čase. – ISBN 978-80-86631-59-2 (váz.)

TARKOVSKIJ, Andrej

Instant light : Tarkovsky polaroids / edited by Giovanni Chiaramonte and Andrey A. Tarkovsky ; foreword by Tonino Guerra. – 1st publ. in paperback. – London : Thames & Hudson, 2006. – 135 s. : barev. il. – Úvod, poznámky na s. 130, o autorech – Knižní soubor polaroidových fotografií významného filmaře Andreje Tarkovského, který je pořídil v letech 1981-83 v Rusku a Itálii. – ISBN 978-0-500-28614-2 (brož.)

ZÁKLADY

Základy mediální výchovy / Marek Mičienka, Jan Jiráček a kol. – Vyd. 1. – Praha : Portál, 2007. – 295 s. : il., portréty, faksim. – Úvod, mediální slovníček – Bibliografie v textu – Metodický materiál pro výuku mediální výchovy seznamuje žáky a studenty s principy fungování médií, učí je kritickému přístupu k médiím a uvádí do základů mediální gramotnosti. – ISBN 978-80-7367-315-4 (brož.)



VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Iluminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

(níže uvedené citace jsou po věcné stránce dílem smyšlené)

monografie

Rudolf S k o p e c, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha : Orbis 1963, s. 492–493.

článek ze sborníku

Patricia H o l l a n d, 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 T r n k o v á, Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století. *Historická fotografie* 3, 2004, č. 1, s. 5–15.

noviny

Tomáš N ě m e č e k, Osm vražd – a co dál. Debáta o dětské kriminalitě. *Respekt* 15, 2002, č. 45 (1. 11.), s. 2.

formy opakované citace

T. N ě m e č e k, c. d., s. 3n.

Tamtéž.

T. N ě m e č e k, c. d. (pozn. 3), s. 3nn.

T. N ě m e č e k, Osm vražd..., s. 3.

Ačkoliv má český populárně-vědecký film silnou tradici a jeho přínos je uznáván i v mezinárodním kontextu, jeho domácí odborná reflexe po roce 1989 stojí ve stínu zájmu o většinové žánry. Vývoj populárně-vědeckého filmu v zahraničí je přitom radikálně odlišný od směřování tohoto žánru v českém (a slovenském) kontextu. Zatímco v našem prostředí je problémem trvalá podfinancovanost oblasti, nedostatek produkčních společností zaměřených výlučně na žánr populárně-vědeckého filmu a minimální zájem o distribuci mimo standardní kanály, zahraniční vědecko-populární film má svou pevnou platformu v rozvoji kabelové televize (kanály specializující se na řadu oborů od přírodních věd po historii a umění), vědeckém výzkumu a jeho potřebě prezentovat své výsledky v mediálním prostoru.

Vizuálně atraktivní projekty, jejichž prototyp mohou díky rozšíření nabídky kabelové televize v posledních letech představovat pořady kanálů National Geographic, Viasat Explorer, Viasat History ad. s českou jazykovou podporou, přicházejí s propojením edukace a zábavy často kombinované s prvky reality show a prezentují přitom mnohdy zcela nové vědecké poznání či jeho pokrok dokonce iniciují. Český populárně-vědecký film posledních 18 let se zaměřuje především na mapování humanitních věd s jasnou preferencí historických dokumentů zabývajících se nedávnou minulostí a kontroverzními etapami českých dějin. Mapování přírodních věd se omezuje na portréty významných vědců či exkurzy po odborných pracovištích (seriál *České hlavy* aj.).

Celé této hraniční oblasti mezi vědeckým výzkumem a médií (nebo uměním) chybí, zvláště při jejím současném dynamickém rozvoji, pozornost teoretiků a historiků. Přístup k populárně-vědeckému filmu ze strany filmařů, kritiků i institucí je patrný z neúspěšných snah o vymezení samotného žánru – o nemožnosti dohodnout se na jednotném názoru (Jsou televizní *Myth Busters* vědecko-populárními filmy? Je na populárně-vědecký film třeba aplikovat estetická kritéria? Je možné televizní tvorbu poměřovat stejnými kritérii jako filmové distribuční tituly?) svědčily i poslední ročníky mezinárodního festivalu Academia film Olomouc (viz www.afo.cz). Snaha o redefinici žánru a diskuse napříč obory i kontexty byla páteří celého festivalu i jeho jednotlivých tiskových výstupů (festivalový deník *AFO hled*, připravovaný sborník). Přes přítomnost vědeckých kapacit z různých oborů a teoretiků i historiků žánru festival zatím k jednoznačnému konsensu nedošel.

Jednou z platform, na něž se diskuse o populárně-vědeckém filmu přesouvá, je i tematický blok *Iluminace*, který si klade za cíl reflektovat interakce mezi vědou a uměním, jež mohou vést k originálním stimulům v obou těchto oblastech, stejně jako historický vývoj žánru a způsoby, jak ovlivňuje a rozvíjí podobu samotného filmu.

Populárně-vědecký film se ve svém vývoji vždy musel zabývat svou hybridní povahou a hledat vlastní pozici na ose mezi vědou a uměním. Požadavek atraktivního zprostředkování vědeckého poznání a exaktních metod jeho získávání laickému publiku přináší nutná zjednodušení a manipulaci s fakty. Tato zjednodušení jsou často vykupována „uměleckými“ postupy dokumentárního filmu či dokonce prvky fikce. Je úkolem historiků a teoretiků žánru zkoumat, nakolik jsou oba diskursy se svými aplikacemi kompatibilní, do jaké míry mohou své poznání vzájemně korigovat a obohacovat.

Možné tematické okruhy příspěvků:

– proměny populárně-vědeckého filmu s příchodem televize a s nástupem kabelového vysílání (sociální, ekonomické i žánrové souvislosti);

- historie (českého) populárně-vědeckého filmu, vývoj jeho tvůrčích metod, institucí, stylu, produkce, distribuce a prezentace;
- populárně-vědecký film z hlediska teorie žánrů a kritérií jeho kritického hodnocení;
- film jako technologie využívaná ve vědeckém výzkumu;
- film jako prostředek popularizace vědeckého výzkumu;
- estetika vědy a technologie její vizualizace; média či medialita vědy;
- tělo jako průsečík vědy a umění (způsoby vizualizace těla ve vědě a umění, proměny jeho vnímání v důsledku dominantních modů vizualizace apod.);
- role univerzitních pracovišť ve výrobě i distribuci populárně-vědeckých filmů;
- historie a mýty, mýty historie ve filmovém dokumentu;
- historické poznání prostřednictvím filmu;
- vývoj evoluční teorie po nástupu teorie inteligentního plánu (*intelligent design*) v USA, jejich odraz ve vzdělávacím systému, jejich zachycení ve filmovém a televizním dokumentu (viz např. HEJNO BLBOUNŮ Randyho Olsona ad.).

Výběrová literatura:

Virgilio Tosi, *Cinema before Cinema. The Origins of Scientific Cinematography*. London: BUFVC 2005.

Lisa Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. University of Minnesota Press 1995.

Timothy Lenoir (ed.), *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Stanford University Press 1998.

Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*. New York: Longman 2006.

Frances Guerin – Roger Hallas, *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London: Wallflower Press 2007.

4/2008

Post-feminismus a média

(uzávěrka 31. srpna 2008)

hostující editorka čísla: Jindřiška Bláhová

Feministická filmová teorie patřila v 70. a 80. letech k dominantním proudům teoretického uvažování o filmu. Formovala studia recepce, produkce, žánru, hvězd i reprezentace. Feministické přístupy ve spojení se sémiotikou a čerpající z psychoanalýzy a marxismu podrobovaly kritickému zkoumání zobrazování ženy a konceptu ženství ve filmovém textu jako důsledek sociálního, politického a ekonomického znevýhodnění. Tón feministického uvažování o filmu přitom dlouhou dobu diktoval ustavující text Laury Mulvey „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, jenž představil jako klíčový koncept rozložení moci ve filmovém textu voyeuristický mužský pohled (*male gaze*) vycházející z dominantního mužského vidění světa, v němž je žena fetišizovaným objektem s limitovanou a pokřivenou subjektivitou.

Víceméně monolitická oblast feministické filmové teorie se v 80. letech postupně diverzifikovala akcentováním nových oblastí a problematizací samotného termínu feminismus a jeho výchozích pozic i objektů zájmu. Feminismus byl kritizován za ignorování rasových, ekonomických i sociálních odlišností mezi ženami. V důsledku této kritiky se ženská studia rozšiřují o témata rasy, sexuálních preferencí a sociálních konstrukcí. Ustavují se například studia maskulinit. Výraznou koncepční změnu přináší přesun pozornosti z filmu jako takového na diváka a publikum.

Dvě velké výzvy feministické filmové teorii přináší prosazení termínu post-feminismus do mediálního diskursu na začátku 80. let a o deset let později razantní obrat k filmové historiografii, který feministickou filmovou teorii upozaduje a nutí ji redefinovat vlastní pozice jako relevantního filmologického přístupu.

V západní kultuře fungují různé formulace post-feminismu. Mnohé z nich jsou založené na předpokladu, že feminismus sice byl užitečný, ale v současnosti už je zbytečný, protože emancipace bylo dosaženo (prominentními post-feministkami jsou např. Camille Paglia nebo Rene Denfeld). Takový postoj kritizuje Susan Faludi v klíčové knize *Backlash: the Undeclared War against Feminism*. Post-feminismus podle ní není ničím jiným než anti-feminismem, součástí konzervativního zpětného úderu proti myšlenkám i cílům feminismu. Právě odpor vůči feministickým myšlenkám a obrana patriarchálního statu quo produkují post-feministickou ideologii. Tania Modleski hovoří o post-feminismu jako o feminismu bez žen (*Feminism Without Women: Culture and Criticism in a „Post-feminism“ Era*).

Přijímaný jako odpověď na stále komplexnější společenské a genderové vztahy, prosazovaný jako nástupce feminismu a napravovatel jeho chyb nebo kritizovaný jako módní nálepka devalvující myšlenky i cíle feminismu, post-feminismus se jako široce užívaný termín, jako koncept zaštitěný komplexním ideologickým aparátem i jako kulturní fenomén stal neoddělitelnou součástí agendy filmových (nebo obecněji mediálních) studií.

Nové kritické pohledy na post-feminismus nabízí antologie *Interrogating Postfeminism* (ed. Yvonne Tasker a Diane Negra), která se snaží lokalizovat projevy post-feministické ideologie v mediálních obsazích, pojmenovat její reprezentativní strategie, objasnit příčiny její dominance v současném feministickém myšlení a přitáhnout pozornost k důsledkům, které má tato převaha pro feminismus a jeho cíle.

Mnohovýznamovost termínu samotného vyzývá k jeho soustředěnému kritickému zkoumání. Vedle výše nastíněných obsahů může být jako součást dopadu post-feminismu v humanitních vědách označen i pohyb uvnitř proudu feministických filmových studií, jenž se projevuje jistou de-teoretizací a větším ukotvením v historiografickém metodologickém apará-

tu jako způsob vlastní sebereflexe, hledání nové identity a přínosu pro uvažování o filmu z feministických pozic.

Monotematický blok *Illuminace* nabízí prostor k uvažování o současných tendencích ve feministické filmové teorii ve fázi post-feminismu, jejím místě v akademickém diskursu a jejích možnostech a limitech po historiografickém obratu. Zároveň otevírá pole pro interdisciplinární dialog mezi filmovými, mediálními, vizuálními a genderovými studií.

Několik příkladů témat, která se nabízejí ke zpracování:

- Reakce feministické filmové teorie na historiografický obrat ve filmových studiích: implementace historiografické metodologie do feministické teorie, nové přístupy ke studiu hvězd, postavení a funkce žen ve filmové produkci, výzkumy publika, recepce a ženského psaní o filmu.

- Post-feminismus, politika moci a tvůrčí principy současné kinematografie a médií. Žánrové a reprezentační modifikace jak filmové, tak televizní produkce v době post-feminismu (romantické komedie/melodrama, akční film a akční hrdinky, násilí a moc, *makeover reality show*, *dramedy*, nová žena, návrat k tradičním rodinným hodnotám, mateřství, krize ženství, věk a sexualita jako nástroje moci a emancipace).

- „Ženský film“, „ženská“ témata a autorství (např. Patty Jenkins, Nora Ephron, Karyn Kusama, Nancy Meyers, Sofia Coppola, Olga Sommerová, Alice Nellis, Irena Pavlásková...).

- Feminismus bez žen – maskulinity, melodrama, otcovství – „mužská“ témata a „mužský feminismus“.

- Rozdíly mezi českým a anglosaským post-feministickým myšlením a metodologií.

Feminismus jako marketingový nástroj, nebo koncepční dramaturgická strategie? Programová politika televizních stanic HBO, LifeStyle Channel ad.

1/2009

Film v době vizuálních studií

(uzávěrka 30. listopadu 2008)

hostující editoři čísla: Petra Hanáková a Václav Hájek

Sledujeme-li nedávnou a poměrně úspěšnou institucionalizaci vizuálních studií jako univerzitního oboru zaměřeného na význam a funkci obrazů v širším kulturním poli, můžeme si položit otázku, jak perspektiva vizuální kultury proměňuje pozici filmu a možnosti jeho analýzy v rámci moderní kultury obrazu. Jaké je místo filmu jako onehdy ještě nového, ale dnes již tradičního média v rozšířeném kontextu a pojetí vizuality, dějin vidění a teorie pohledu? Mění se významně přístup k filmu, pokud ho zařadíme do půdorysu kultury závislé na obraze a zbavíme jej tak exkluzivní pozice média, které historicky dlouho a intenzivně prosazovalo a obhajovalo vlastní specifickou pozici „nejmladšího umění“?

Vizuální studia pojímají obraz nehledě na jeho kulturní status a přisouzenou hodnotu jako sít procesů vytvářejících význam a afekt. Mluvíme-li souhrnně o modernitě jako o „době obrazu“, po většinu jejího trvání se studium vizuálních artefaktů odehrávalo především v rámci jasně rozlišených disciplín, kategorií obrazu a médií. Každý z těchto obrazových světů měl své specifické tvůrce a komentátory, svá publika, svoji rétoriku, ať již šlo o dějiny umění, filmovou „vědu“, teorii masové komunikace nebo o užší směry od psychologie vnímání až po specifické přístupy k utilitárním zobrazením, např. kartografii a její dějiny. Modernistické oddělování a vymezování specifčnosti jednotlivých médií dnes stále více ustupuje propojování a hledání styčných ploch a vzájemných inspirací mezi jednotlivými typy zobrazení. Otázkou ovšem zůstává, zda je možné zasadit studium filmu do pole vizuální kultury v kontextu interdisciplinárním, nebo se v případě vizuálních studií (či *Bildwissenschaft*) jedná spíše o transdisciplínu, jistý „zastřešující“ způsob pojímání obrazů, jenž odmítá klasickou parcelaci oborů a předmětů.

Zároveň ovšem vizuální studia nejsou ahistorickým zkoumáním a pouhou konstrukcí obecně a plošně aplikovatelných modelů – zahrnují i archeologii vizuální kultury a reflektují vlastní „obrat“ od oddělených disciplín k inkluzivnímu modelu zkoumání vizuálna. I přes významný návrat k ikonologii a tématu „přežívání“ obrazů zde zůstává silný zájem o politické a sociální rozměry vidění a jeho proměny ve vztahu k vnímanému médiu. Nabývá ale vizuální zkušenost skutečně podobně popsatečných rozměrů, ať je již spojena s klasickým obrazem, moderní malbou, konceptuálním uměním, reklamními materiály, filmem, fotografií, digitálně vytvořeným nebo digitalizovaným obrazem, virtuální realitou či videoartem?

Můžeme se tedy ptát: Jaké nové metody a přístupy k vizuálu přináší „věda o obraze“ a „vizuální obrat“, a jak je možné je aplikovat na film? Jak studium vizuální kultury komunikuje s vývojem filmové teorie, a to specificky v době, kdy se filmová teorie zdála být na ústupu? Posuzujeme-li význam, který má pro vizuální studia raná teorie umění (např. Warburg, Riegl, Einstein) a návrat k začátkům nadoborové reflexe obrazů, dává nám tento impuls také podnět k přehodnocení vývoje a významu filmové teorie? Jakým způsobem film zůstává „emblemem“ obratu k vizuálu a vizualizace moderní kultury? Jak jeho význam proměňuje otázka „všedních“ a vědeckých obrazů? Na které ikonologické konstanty moderní vizuální kultury se film napojuje? A nebo jsou vizuální studia jen možností, jak studovat hraniční fenomény, jako je např. videoart, který „nepatří“ ani filmovým studiím, ani kunsthistorii? Tematický blok *Illuminace* nabízí prostor jak pro teoretické úvahy o nastíněných otázkách, tak pro případové studie analyzující konkrétní problémy z dějin a současnosti vizuální kultury.

Stručný výběr literatury:

- Lisa Cartwright, Film and the Digital in Visual Studies: Film Studies in the Era of Convergence. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, č. 1, s. 7–23.
- Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, MA: MIT Press 2006.
- James Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York: Routledge 2003.
- Kelli Fuery – Patrick Fuery (eds), *Visual Culture and Critical Theory*. London: Arnold Publisher 2003.
- Michael Ann Holly – Keith Moxey, *Art History, Aesthetics, Visual Studies (Clark Studies in the Visual Arts)*. Williamstown: Clark Art Institute 2003.
- Nicolas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*. New York: Routledge 2002.
- W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: Chicago University Press 2005.
- Joanne Morra – Marquard Smith (eds.), *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies, 4 vols.* London: Routledge 2006.
- Mark Poster, Visual Studies as Media Studies. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, č. 1, s. 67–70.
- Marita Sturken – Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press 2007.
- Visual Culture Questionnaire. *October* 1996, č. 77, s. 25–70.

2/2009

Český nonfikční film do roku 1945

(uzávěrka 28. února 2009)

hostující editorka čísla: Lucie Česálková

Nebyl to pouze Christian Metz, kdo si povšimnul, že v kinematografické krajině leží veškeré takzvaně nenarativní filmové druhy v oblastech marginálních provincií, při pomyslných hranicích, zatímco fikční filmy tvoří, jak tvrdil Metz ve své prostorové metafoře, „královskou stezku“ filmového výrazu. Také v rámci filmových studií bylo uvažování o nonfikční tvorbě dlouhou dobu potlačováno na úkor zkoumání fikční tvorby a hovořilo-li se o dokumentu, pak zpravidla vždy na pozadí fikce. Rozdíly mezi fikčním a nonfikčním filmem byly pak hledány v ontologickém statusu obrazu, v epistemologických odlišnostech obou typů reprezentace a v tom, jakou diskursivní funkci obecně plní.

Jedním z prvních významnějších impulsů k přezkoumávání oblastí nonfikční reprezentace v rámci filmových studií byla konference v Brightonu v roce 1978, jejíž podněty dále rozvíjela řada akcí z počátku devadesátých let minulého století. V roce 1994 se uskutečnil na ranou nonfikční tvorbu zaměřený workshop uspořádaný Nizozemským filmovým muzeem (Nederlands Filmmuseum), o rok později byla na boloňském festivalu Cinema Ritrovato předvedena kolekce nonfikčních filmů z let 1900–1914, roku 1995 představil nonfikční retrospektivu také Haus des Dokumentarfilms ve Stuttgartu, rané nonfikční snímky začal do svého programu systematictěji zařazovat i festival v Pordenone. V návaznosti na postupné zpřístupňování vzácných archivních materiálů se otázkám nonfikčního filmu začali zodpovědněji věnovat také filmoví historikové a teoretikové. Klíčovou platformou pro prezentaci jejich výzkumu se pak stala v roce 1993 založená společnost Visible Evidence, která od prvního setkání na Duke University pravidelně pořádá mezinárodní interdisciplinární konferenci putující po různých místech světa, zaměřenou na „roli filmu, videa a dalších médií jako svědků a hlasů společenské reality“ (viz <visible-evidence.org>).

Zatímco v zahraničním kontextu již revize významu nonfikční tvorby v rámci kinematografie probíhá, výzkum zaměřený na český nonfikční film je stále spíše výjimkou. Přestože rozsah archivních materiálů vztahujících se k danému tématu bude pravděpodobně omezený, je možné k českému nonfikčnímu filmu zejména v jeho počátcích přistupovat z celé řady hledisek a ptát se například po tom, kdo, jak a za jakým účelem nonfikční filmy natáčel, jak byly distribuovány a v rámci jakých programů předváděny publiku. Že v počátcích kinematografie nebyl onen prve zmiňovaný marginální status nonfikčního filmu zcela jednoznačnou záležitostí, dokazuje také český příklad. V období první republiky byla problematika nonfikční filmové tvorby diskutována zejména v debatách o kulturním poslání kinematografie a použití filmu jako nástroje lidové osvěty, což dokazují nejen dobové články v běžných i specializovaných periodických, ale například i velmi rané, nepublikované rukopisy středoškolského profesora Josefa Plívy o významu průmyslového, školního a osvětového filmu či práce spisovatele a publicisty, člena pedagogické sekce Dělnické akademie D. A. Filipa o filmu rodinném, uložené v nezpracovaných fondech NFA.

Téma českého nonfikčního filmu nabízí celou řadu dosud nezodpovězených otázek vztahujících se k filmovým společnostem, které se jeho různým žánrům věnovaly (Bratři Deglové, Guba-Film, Elektajournal, Propaga, Baťa ad.), i tvůrčím osobnostem natáčejičím pro tyto společnosti. Rekonstruovat by bylo třeba také okolnosti distribuce a následného předvádění filmů – jejich pozice ve filmových programech, speciální představení organizovaná spolky či společnostmi atp. Neméně důležitou je také otázka významu nonfikční tvorby v dobovém diskursu: tedy diskuze ohledně kulturně-výchovného potenciálu nonfikčního filmu, ale i s ní těsně spjatá problematika cenzury nonfikčních filmů. (Přestože byly nonfikční filmy obecně

chápaný jako osvětové, a tedy kulturně-výchovné, toto „pravidlo“ se nevztahovalo například na filmy zdravotnické osvěty, ukazující často spoře oděná těla léčených pacientů.)

Je možné se také zaměřit na dílčí žánry a druhy nonfikčního filmu, na vývoj jejich stylových a formálních rysů ve vztahu k účelu filmu, a to tak, aby bylo možné prověřit, zda jsou dosud užívané kategorie aktuality či reportáže, přírodního, cestopisného, průmyslového či vědeckého a výzkumného filmu ad. při detailnějším náhledu na rané nonfikční filmy udržitelné, nebo zda je třeba je přehodnotit a pracovat s vymezením jiným: ptát se například primárně spíše po účelu, případně formě (Gunningovy „films of view“ a „films of process“) než tématu filmu. Z dílčích podtémat se jako velmi zajímavé nabízí také promyšlení způsobů uvádění nonfikčních filmů v meziválečné etapě a za protektorátu. Nebylo by například možné nově periodizovat období prvních let československé kinematografie s důrazem na přechod od „varietních programů“ sestavených z kratších filmů, velmi často především nonfikčních, k uvádění jednoho či dvou dlouhých fikčních snímků, případně k praxi doplňování fikčního filmu krátkým nonfikčním snímkem (zde zvláštní status týdeníků)? Pro nonfikční film jsou ovšem vedle běžných kin neméně důležité jiné okruhy uvádění – na školách, kongresech a konferencích či výstavách, v kostelech, ale i v průmyslových závodech, na školeních a schůzích různých sdružení a spolků apod. Z otázek technických je s tematikou nonfikčního filmu nejtěsněji spjata problematika soupeřících formátů a zavádění 16mm technologie.

Stručný výběr literatury:

1. monografie:

Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. New York: Oxford University Press 1993.

Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film; A Critical History*. New York: Dutton 1973.

Stella Bruzzi, *New Documentary. A Critical Introduction*. New York: Routledge 2000.

Noël Carroll, Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: David Bordwell – N. Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996, s. 283–306.

Jack C. Ellis, *A New History of Documentary Film*. New York: Continuum 2005.

Barry Keith Grant – Jeannette Sloniowski (eds.), *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press 1999.

Alison Griffiths, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn of the Century Visual Culture*. Columbia: Columbia University Press 2001.

William Guynn, *A Cinema of Nonfiction*. Rutherford, NJ: Associated University Press 1990.

Bill Nichols, *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press 2001.

Bill Nichols, *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press 1991.

Roger Odin, A Semiopragmatic Approach to Documentary Film. In: Warren Buckland (ed.), *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1995, s. 227–335.

Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press 1997.

Michael Renov, *Theorizing Documentary*. NY, London: Routledge 1995.

Stichting Nederlands Filmmuseum: *Uncharted Territory. Essays on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum 1997.

Brian Winston, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: BFI 1995.

2. tematická čísla časopisů:

Film History 13, 2001, č. 2;

Montage/av 14, 2005, č. 2;

Montage/av 15, 2006, č. 2.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. *Illuminace* přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v *Illuminaci* věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i *Illuminace* obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

Pokyny pro autory:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly – dle zavedené praxe *Illuminace*), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

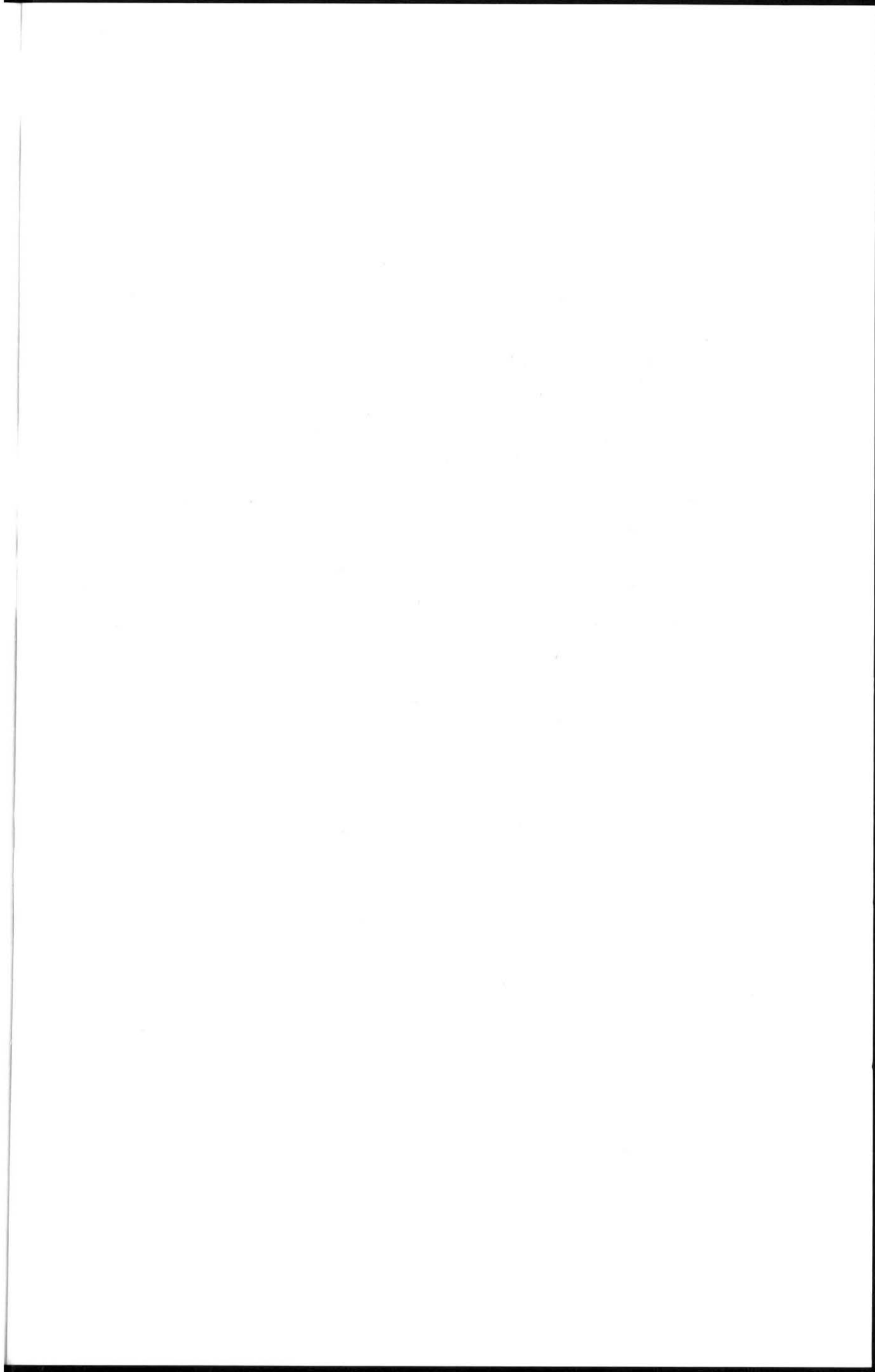
Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, resp. podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu

autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nenabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.



ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU

THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:

Ivan Klimeš

Václav Kofroň

Petr Szczepanik

(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

Anna Batistová, Michal Bregant

Lucie Česálková, Jana Dudková

Nataša Ďurovičová, Tereza Dvořáková

Mária Ferenčuhová, Petra Hanáková

Jan Hanzlík, Jiří Horníček, Martin Kaňuch

Tomáš Lachman, Miroslav Marcelli

Petr Mareš, Petr Málek

Peter Michalovič, Miroslav Petříček

Pavel Skopal, Karel Thein, Vlastimil Zúška

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. +420/22423 1988

www.iluminace.cz

Vydává / Published by:

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Malešická 12, 130 00 Praha 3

tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: ALEGRA – Michaela Houdková, Albert Bartoš

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v lednu 2008

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 85 Kč

MK ČR E 55255; MČ 47285

Předplatné zajišuje /

Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko
300 Kč

Adresa / Address:

A.L.L. Production, s. r. o.

P. O. Box 732, 111 21 Praha 1

tel. +420/2340 928 51

fax +420/2340 928 13

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,-

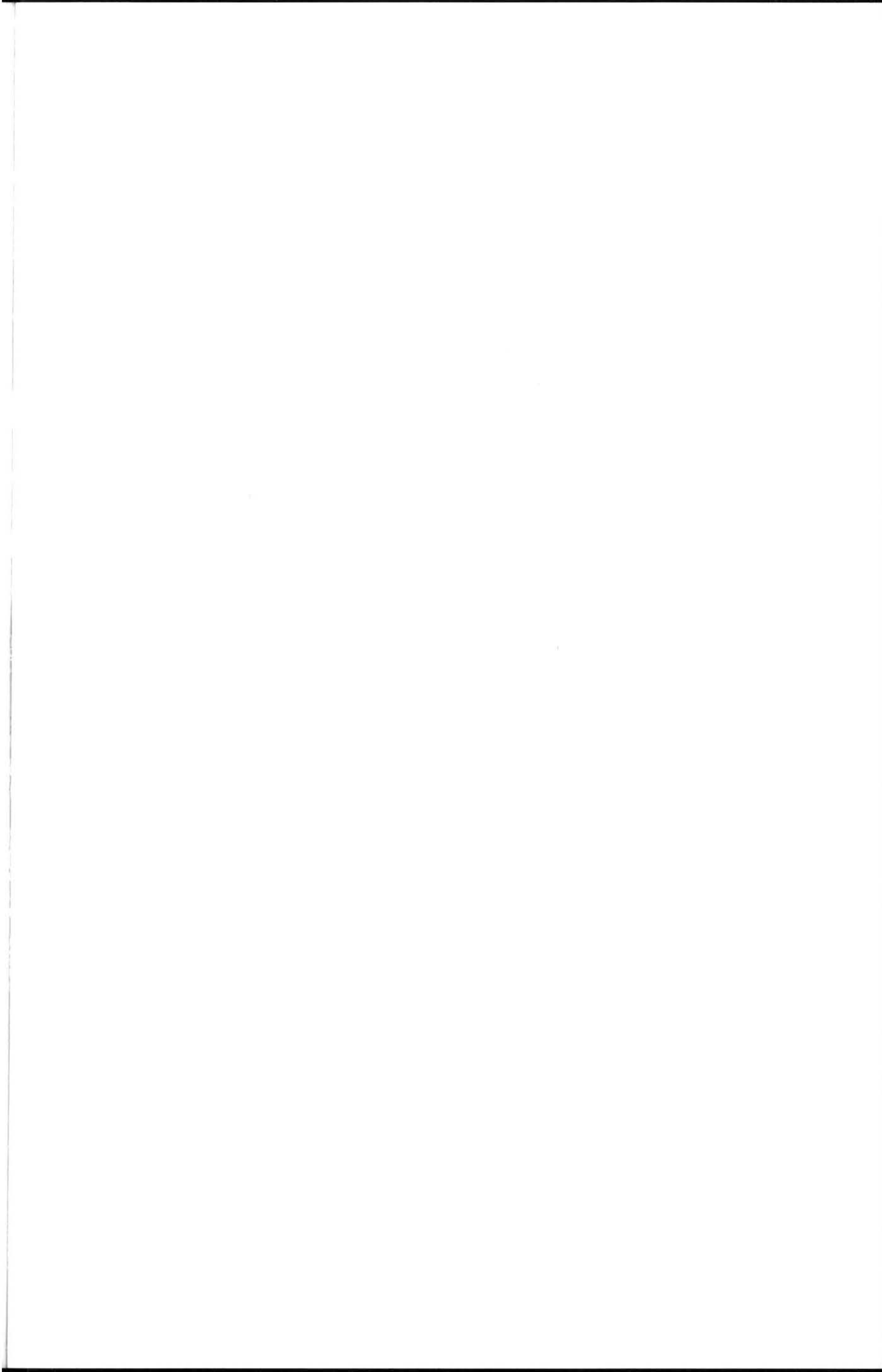
Iluminace is published four times a year

Prices include postage

Na obálce:

Plakát k filmu *AFRIKA I. – Z MAROKA NA KILIMANDŽÁRO*

(Jaroslav Novotný, 1952)



35029/2008/1



10101323 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, záříz pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energií 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, vzhled 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 společenskou souřadnici v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.