

3

2009

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



meopta

PŘEROV

35029/2009/3

3
2009

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 21 2009 Číslo / No. 3 (75)

TÉMA:

FILMOVÉ PŘEDSTAVENÍ V KINĚ A MIMO NĚ

hostující editorka čísla: Anna Batistová

O B S A H

Články

Jindřiška Bláhová: Praha není žádný Minsk. Proces výběru hollywoodských filmů pro československý trh po druhé světové válce 5

Články k tématu

Editorial 41

Elena Mosconiová – Maria Francesca Pireddaová:

Mimo prostor kina: Kino pod širým nebem 43

Lukáš Skupa: Dobývání „zlatých dolů“. Obměna vlastníků kinematografických licencí v Brně, 1920–1926 57

Pavel Skopal: Filmy z nouze. Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu 71

Jan Hanzlík: Projekce artových filmů v multikinech. Poznámky k programům kin Palace Cinemas Nový Smíchov a Village Cinemas Anděl 93

Rozhovor

Pavel Skopal: Putovní kina rodiny Kludských a projekce na vesnici v protektorátním období. Rozhovor s Editou Štanclovou-Kludskou 107

Anna Batistová: Technika filmu. Technika ve filmu.
Rozhovor s Francescem Casettim 112

Edice a materiály

Anna Batistová: „Tento film je nebezpečný“ 118
Hořlavý film 121

Ad Fontes

Jindřich Schwippel – Tomáš Lachman: Lucernafilm s. r. o. (1912–1955) 129

Tomáš Lachman: Zemský svaz kinematografů v Čechách (1913–1942) 132

Obzor

Petr Mareš: Německé průvodce po teoriích filmu (*Thomas Elsaesser – Malte Hagener: Filmtheorie zur Einführung; Jürgen Felix /ed./: Moderne Film Theorie; Stefan Orth – Michael Staiger – Joachim Valentín /eds./: Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers*) 134

Petr Mareš: Hledání místa pro diegezi (*Montage AV 2/2007*) 142

Michal Pacvoň: Kořeny médií, od filmu k virtuální realitě 145

Radomír D. Kokeš – Jakub Klíma: Přehlídka 70mm filmů: Ves/mír/ je náš svět 149

Projekty

Luděk Havel: Filmový festival pracujících a jeho funkce v kulturní politice komunistického režimu, 1948–1989 155

Anna Batistová: Výroba a užívání kinematografické promítací techniky v českých zemích, 1918–1945 160

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 164

CONTENTS

Articles

- Jindřiška Bláhová:** Prague Ain't No Minsk. Selecting Hollywood Films for Czechoslovakia, 1945–1946 5

Theme Articles

Editorial 41

- Elena Mosconi – Maria Francesca Piredda:** Outside the Space of Film Theater. Cinema in the Open Air 43
- Lukáš Skupa:** Conquesting „the Goldmines“. The Alteration of the Cinema Licenses Owners in Brno, 1920–1926 57
- Pavel Skopal:** Films out of Necessity. The Means of Framing Film Screenings and Spectatorial Experience in the Stalinist Era 71
- Jan Hanzlík:** Screenings of Art House Films in Multiplexes. Notes on the Programs of Palace Cinemas Nový Smíchov and Village Cinemas Anděl 93

Interview

- Pavel Skopal:** Screenings by the Kludský Family of Traveling Exhibitors and Village Screenings in the German Protectorate. Interview with Edita Štanclová-Kludská 107
- Anna Batistová:** Cinema Technology. Technology in Film. Interview with Francesco Casetti 112

Documents

- Anna Batistová:** „This Film is Dangerous“ 118
- Inflammable Film 121

Ad Fontes

- Jindřich Schwippel – Tomáš Lachman:** Lucernafilm s. r. o. (1912–1955) 129
- Tomáš Lachman:** Zemský svaz kinematografů v Čechách (1913–1942) 132

Horizon

- Petr Mareš:** German Guides to Film Theory (*Thomas Elsaesser – Malte Hagener: Filmtheorie zur Einführung; Jürgen Felix /ed./: Moderne Film Theorie; Stefan Orth – Michael Staiger – Joachim Valentin /eds./: Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers*) 134
- Petr Mareš:** Looking for the Place for Diegesis (*Montage AV 2/2007*) 142
- Michal Pacvoň:** Media Roots, from Film to Virtual Reality 145
- Radomír D. Kokeš – Jakub Klíma:** 70mm Film Festival: Ves/mír/ je náš svět 149

Projects

- Luděk Havel:** Film Festival of the Working People and Its Function in the Cultural Politics of the Czechoslovak Communist Regime, 1948–1989 155
- Anna Batistová:** Production and Use of Cinema Projection Technology in the Czech lands, 1918–1945 160

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 164



101292

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KINOVNA

Články

PRAHA NENÍ ŽÁDNÝ MINSK

*Proces výběru hollywoodských filmů pro československý trh
po druhé světové válce*

Jindřiška Bláhová

Koncem září 1946 dorazily z americké ambasády v Praze na Státní department ve Washingtonu a odtud do kanceláří hollywoodských studií dva telegramy. Oba dva se týkaly čerstvě podepsané smlouvy o dovozu amerických filmů mezi exportní organizací Motion Picture Export Association (dále MPEA), zastupující osm hlavních hollywoodských filmových společností, a československým státním monopolem zastupovaným Československou filmovou společností (Čefis).¹⁾ V tom prvním americký velvyslanec Laurence A. Steinhardt důrazně doporučoval MPEA, aby vstoupila na poválečný československý trh opravdu výjimečným snímkem:

[Namísto], abychom odstartovali některým ze starších amerických filmů, které leží na zdejším velvyslanectví už rok nebo dva, bylo by mnohem strategičtější, kdybychom na začátek promítli půl tuctu těch nejlepších a nejnovějších filmů a později během zimy začali postupně nasazovat některé ze starších snímků. První filmy přilákají obrovskou pozornost a budeme posuzováni mnohem více podle prvních šesti, které ukážeme, než podle těch následujících.²⁾

Ve druhém telegramu už Steinhardt navrhl konkrétní tituly, které podle něj splňovaly požadavky na reprezentativní entrée Hollywoodu.³⁾ Po konzultaci s americkým tiskovým

- 1) Členy MPEA byla studia Columbia, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, RKO Radio Pictures, Twentieth Century-Fox, United Artists, Universal-International a Warner Bros. V srpnu 1948 vstoupila do MPEA společnost Republic Picture International. MPEA zastupovala jako výhradní distributor studia na následujících trzích: Bulharsko, ČSR, Maďarsko, Polsko, Rumunsko, Jugoslávie, SSSR, Německo, Japonsko, Rakousko, Korea, Nizozemí a Holandská východní Indie. Thomas H. G u b a c k, *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*. Bloomington: Indiana University Press 1969, s. 91. Text smlouvy mezi MPEA a ČSR ze 17. 9. 1946. Národní archiv (dále NA), f. Ministerstva informací (dále f. MI), karton (dále k.) 234, inv. č. 599, složka USA – filmy různé, 1945–1948.
- 2) Steinhardt to Kugeman, Praha, 23. 9. 1946, Library of Congress, Washington D.C. (dále LOC), Laurence A. Steinhardt Papers (dále LAS Papers), krabice 96, General correspondence X–Z.
- 3) Studie používá termíny Hollywood, americký filmový průmysl, hollywoodský/MPEA film a americký film následovně: termín Hollywood se vztahuje ke studiím sdruženým v MPEA; americký filmový průmysl označuje celou sféru filmové produkce, distribuce a exhibice včetně nezávislých společností/ producentů/ distributorů ve Spojených státech; americký film je pak takový film, jenž byl do ČSR prodán mimo struktury MPEA.

ataše v Praze Williamem Kugemanem prosazoval buď největší předválečný americký komerční hit JIH PROTI SEVERU, nebo drama WILSON, zachycující život 28. prezidenta Spojených států Woodrowa Wilsona.⁴⁾ Ať už se studia rozhodnou jakkoliv, v žádném případě by neměla se zasláním filmu otálet. „[D]ůrazně žádáme, aby byly tyto filmy okamžitě zaslány,“ urgoval velvyslanec.⁵⁾

Steinhardtův eminentní zájem o výběr „správných filmů“ pro československý trh vynáší do popředí jednu ze stěžejních otázek, kterou si od samého začátku obnovení kontaktů mezi oběma kinematografiemi kladli američtí diplomaté i hollywoodská filmová studia, byť každá skupina s odlišnými motivacemi: jaké filmy se nejlépe hodí pro československý trh? Dva filmy navržené Steinhardtem ve zkratce shrnují dva základní aspekty, které se prolínaly rozhodovacím procesem. Na straně Státního departmentu reprezentovaného Steinhardtem, a později jeho nástupci ve funkci amerického velvyslance v Praze, vstupovala do hry primárně politika a propaganda (jak dokládá řada studií, americká diplomacie považovala film za důležitý nástroj protisovětské informační kampaně),⁶⁾ na straně MPEA pak ekonomické a strategické zájmy jejích členů.

Na propagandistické kvality snímku WILSON už poukázal ve své studii o prvních poválečných jednáních o dovozu amerických filmů do ČSR v letech 1945–1946 Petr Mareš.⁷⁾ Drama režiséra Henryho Kinga z produkce 20th Century-Fox, vyrobené za asistence amerického Úřadu pro válečné informace (Office of War Information, dále OWI), ideálně reflektovalo cíle americké zahraniční politiky vůči Československu – hlavně snahu vyvažovat vliv Sovětského svazu a komunismu v zemi a udržet ČSR na straně Západu, a potažmo Ameriky, kam tradičně kulturně, politicky i obchodně patřila.⁸⁾ WILSON vhodně zachycoval celosvětové demokratizační snahy bývalé americké hlavy státu, tedy téma, jež bylo naprosto klíčové pro americkou poválečnou zahraniční politiku vůči Evropě. V případě ČSR byl ale jeho propagandistický potenciál znásoben faktem, že Wilson byl blízkým přítelem prvního československého prezidenta T. G. Masaryka a měl značný podíl na ustavení samostatné ČSR v roce 1918.

4) V textu se objevují jak české, tak anglické (původní) názvy filmů. Českými názvy jsou označeny filmy, které byly uvedené v čs. kinech. Filmy, jež do distribuce nešly, jsou uváděny pod názvem původním. Výjimku tvoří snímek RHAPSODY IN BLUE, jenž byl v čs. distribuci uváděn pod původním anglickým názvem.

5) Ambassador Steinhardt to the Department of State, message to be transmitted to Francis Harmon, Vice President of Motion Picture Export Association, Praha, 27. 9. 1946. National Archives and Record Administration, College Park, Maryland, Record Group 59 (dále NARA, RG59), Decimal Files (dále DF) 1945–1949, 860F.4061 MP/9-2746.

6) K tématu propagandy srov. např. Reinhold Wagnleitner, *Coca-Colonization and the Cold War, The Cultural Mission of the United States in Austria after Second World War*. Chapel Hill – London: University of North Carolina Press 1994; Nicholas Cull, *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945–1989*. Cambridge: Cambridge University Press 2008; či David W. Ellwood – Rob Kroes (eds.), *Hollywood in Europe, Experience of Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press 1994.

7) Petr Mareš, Politika a „pohyblivé obrázky“. Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce. *Iluminace* 6, 1994, č. 1, s. 77–95.

8) O dva roky později, v únoru 1948, byl WILSON nasazen v Německu jako snímek se silným potenciálem bojovat proti komunismu a zastavit jeho šíření. Jennifer Fay, *The Business of Cultural Diplomacy: American Film Policy in Occupied Germany, 1945–1949*. Disertační práce. Wisconsin: University of Wisconsin-Madison 2001, s. 109.

Epický spektakl z produkce Davida O. Selznicka na druhé straně představoval Hollywood jako producenta seriálních dramát a knižních adaptací, ale i jako technicky vyspělou kinematografii, jež má náskok před ostatními. Jako takový mohl JIH PROTI SEVERU posloužit coby výkladní skříň Hollywoodu. Nehledě na fakt, že román Margaret Mitchellové, jenž byl jeho předlohou, se v Československu těšil značné popularitě, což zvyšovalo divácký potenciál jeho filmové adaptace.⁹⁾ Poměrně překvapivě neměl velvyslanec Steinhardt v případě JIHU PROTI SEVERU problém s potenciálně kontroverzním zobrazením vztahu mezi černými a bílými Američany, přestože američtí političtí analytici upozorňovali na rasovou otázku jako na slabinu Spojených států, kterou může komunistická propaganda lehce zneužít proti USA.¹⁰⁾ JIH PROTI SEVERU se přitom již do problémů z rasových důvodů dostal, i když ne v souvislosti s komunismem. Úřad vojenské vlády Spojených států v Německu (Office of Military Government, United States, OMGUS) zakázal jeho tamní promítání.¹¹⁾ Předpovědi amerických analytiků ohledně rasové otázky jako Achillovy paty Spojených států se ukázaly v propagandistických bitvách studené války jako správné. Americký rasismus se postupně stal jedním z dominantních rysů anti-americké propagandy v zemích s komunistickým režimem.¹²⁾

Nakonec to byl snímek WILSON, kterým se Hollywood 17. října 1946 oficiálně vrátil do Československa. Bylo to jistě rozhodnutí, které vyhovovalo politicky, nicméně bylo to také rozhodnutí, jež odráželo jeden prostý ne-politický fakt – JIH PROTI SEVERU se ocitl mimo hru, protože nezávislý producent Selznick, stejně jako řada jeho kolegů, odmítl své filmy distribuovat přes MPEA a upřednostňoval nezávislou distribuci¹³⁾ (ze stejných důvodů se pravděpodobně na seznam pro ČSR nedostal snímek REBECCA, o nějž Čefis projevila zájem).¹⁴⁾ Zdůrazňování politické a propagandistické hodnoty snímku WILSON by tak nemělo zastínit fakt, že i tento film splňoval ekonomická kritéria nastavená MPEA. Byl jedním z prvních dramát využívajících systém atraktivního Technicoloru a patřil mezi „prestižní“ projekty společnosti 20th Century-Fox. WILSON tak může být vnímán jako ukázkový příklad balancování mezi ideologickou/politickou hodnotou filmu pro propagandistické účely a jeho ekonomickým potenciálem.

Vzhledem k eskalaci studené války ve druhé polovině 40. let a k propagandistické roli, která byla filmům připisována jak v kapitalistickém, tak v socialistickém táboře, není překvapující, že ideologické a politické čtení v oblasti kinematografie v poválečném období převažuje. Studie zabývající se kinematografiemi zemí v sovětské sféře vlivu se většinou zaměřují na film jako nástroj propagandy či na kulturní politiku jednotlivých komunistických stran.¹⁵⁾ Samotný termín znárodněný filmový průmysl automaticky im-

9) –bž, Americké filmy do československých kin. *Filmová práce* 2, 1946, č. 44 (2. 11.), s. 3.

10) N. C u l l, c. d., s. 70.

11) J. F a y, c. d., s. 108.

12) Např. Marsha S i e f e r t, *From Cold War to Wary Peace: American Culture in the USSR and Russia*. In: Alexander S t e p h a n (ed.), *The Americanization of Europe. Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945*. New York: Berghahn Books 2007, s. 185–217.

13) Majors Vow MPEA Aid in Snarl, *Indie's Tactics Key to Wrangle*. *Variety* 169, 1948, č. 9 (4. 2.), s. 5.

14) –bž, c. d., s. 3.

15) Např. Mira L i e h m – Antonin J. L i e h m, *The Most Important Art*. California: University of California Press 1977; Stefan S o l d o v i e r i, *Socialists in Outer Space: East German Film's Venusian Adventure*. *Film History* 10, 1998, č. 3, s. 382–398.

plikuje důraz na kulturní politiku a ideologii státu, za nimiž se vytrácí komerční povaha kinematografie coby v podstatě „soukromého podniku“, jak monopol popsal v červnu 1947 František Pilát, náměstek ředitele Čefis pro technickou správu.¹⁶⁾ Podobně je role hollywoodského filmu jako zbraně ve studené válce dominujícím trendem „západní“ historiografie.¹⁷⁾ Působení Hollywoodu v poválečné Evropě je neoddělitelně spojeno se zahraniční politikou Státního departmentu, která poskytuje základní referenční rámec výkladu operací Hollywoodu.¹⁸⁾ Státní department považoval filmy za důležitý nástroj propagandy se silným potenciálem reprezentovat Spojené státy a jejich ideály a ovlivňovat zahraniční publikum v jejich prospěch.¹⁹⁾ Filmům byla přisuzována role tzv. ambasadůrů šířících americké ideje, americký způsob života a demokracii, a tím bojujících proti komunismu.²⁰⁾ V případě ČSR, již americká diplomacie vnímala jako „předmostí západního vlivu“²¹⁾ v sovětské sféře vlivu a jako „citlivé a zranitelné místo SSSR“,²²⁾ měly hollywoodské filmy společně s ostatními médii v představách Státního departmentu a hlavně amerického velvyslance v Praze vyvažovat vliv Sovětského svazu a zabránit postupu komunismu mimo sovětskou sféru vlivu.²³⁾

Důrazem na ideologickou dimenzi je tradičně zatlačována do pozadí ekonomická dimenze fungování znárodněné kinematografie i strategií Hollywoodu po druhé světové válce. To víceméně platí i pro oblast určování vhodných filmů pro ČSR v pozdějším poválečném období.²⁴⁾ Výběr „správných“ filmů pro země za železnou oponou byl od konce 40. let v centru žhavých debat amerických médií i Státního departmentu jako problém s jasnými ideologickými a politickými důsledky.²⁵⁾ Debatám dominovaly obavy o zneužití hollywoodských filmů v rukách komunistické propagandy.²⁶⁾ Výběr filmů tak podléhal

16) Anon., Czech's 5-Year Plan for 2,500 Cinemas; 85 % of Them to Specialize in 16mm. *Variety* 167, 1947, č. 3 (25. 6.), s. 15.

17) Např. Pierre Sorlin, The Cinema: American Weapon for the Cold War. *Film History* 10, 1998, č. 3, s. 375–381.

18) Ian Jarvie, The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry: Europe 1945–1950. *Film History* 4, 1990, č. 4, s. 277–288; Paul Swan, The Little State Department: Washington and Hollywood's Rhetoric of the Postwar Audience. In: D. W. Eldred – R. Kroes (eds.), c. d., s. 176–195.

19) A. A. Berle, Assistant Secretary of State, American Motion Pictures in the Postwar World, Washington, 22. 2. 1944. NARA, RG59, DF 1940–1944. 800.4061. Srov. Anon., What Prospect for the Road Ahead in Foreign Film Mkts? *Variety* 157, 1945 (3. 1.), s. 112 a 132.

20) Walter Wagoner, 120,000 American Ambassadors. *Foreign Affairs* 18, 1939, č. 1, s. 45–59; týž. Donald Duck for Diplomacy. *The Public Opinion Quarterly* 14, 1950, č. 3, s. 443–452.

21) Justine Fauré, *Americký přítel*. Praha: Lidové noviny 2004, s. 51.

22) J. Fauré, c. d., s. 114.

23) J. Fauré, c. d., s. 54–61.

24) Pavel Skopal, Filmy pana velvyslance. Československé filmové publikum a americký Státní department (1945–1960). *Iluminace* 20, 2008, č. 3, s. 175–188. Ideologická dimenze a kritéria výběru filmů pro ČSR z politického hlediska se dostávaly stále více do popředí s eskalací studené války a dominovaly v první polovině 50. let. Skopal se zaměřuje hlavně na způsob, jakým československé publikum vnímalo Státní department a soustředí se převážně na období 50. a 60. let.

25) Anon., U.S. Preps Films For Russia But Mum On Titles. *Variety* 172, 1948, č. 11 (17. 11.), s. 1 a 61.

26) Komedie ÚŽASNÁ UDÁLOST (1936) nebo western PŘEPADENÍ (1939) byly varovnými příklady takové hrozby. Snímek ÚŽASNÁ UDÁLOST Franka Capry byl promítán v Moskvě v roce 1951 pod názvem UNDER THE POWER OF DOLLAR, do kterého se jasně promítala kritika amerického kapitalismu. Current Soviet Showing of „Mr. Deeds Goes to Town“, Moskva, 12. 1. 1951. NARA, RG59 DF1950–1954, 511.615. Western

zpřísněným ideologickým prověrkám a kritériím i většímu zájmu Státního departmentu. Situace bezprostředně po válce, konkrétně koncem roku 1946, kdy MPEA finalizovala seznam filmů vhodných pro ČSR, byla nicméně odlišná. Jak na československé, tak na americké straně ještě převažovala ekonomická kritéria a vše nasvědčuje tomu, že MPEA byla dána ze strany Státního departmentu jistá volnost, neboť cílem bylo dostat hollywoodské filmy do ČSR co nejrychleji.

Předkládaná studie se věnuje otázce výběru hollywoodských filmů pro československý trh ze strany MPEA v bezprostředním poválečném období let 1945 a 1946. Vnímá ekonomickou dimenzi výběru filmů jako dominující a nadřazenou dimenzi ideologické. Nicméně nepopírá, že ideologický aspekt sehrál při výběru filmů pro poválečný československý trh nezanedbatelnou roli – ambassador Steinhardt například začátkem roku 1947 žádal, aby Státní department dohlédl na to, aby studia do ČSR neposílala filmy ukazující „stinné stránky“ a „komunistické aspekty“ amerického života,²⁷⁾ a Hollywood by byl sám proti sobě, kdyby požadavky a návrhy americké diplomacie nebral v potaz, když už pro nic jiného, tak proto, že by si zkomplikoval udělení vývozní licence.

Text čerpá z dokumentů Státního departmentu, memorand MPEA, dokumentů OWI, československého ministerstva zahraničí a ministerstva informací a vyjádření reprezentantů československého filmu v tisku v průběhu vyjednávání i po uzavření smlouvy mezi MPEA a ČSR. Důležitým primárním pramenem pro analýzu je tzv. *Basic European Release Schedule – Czechoslovakia*, seznam 140 celovečerních hollywoodských filmů, který MPEA sestavila na základě zářijové smlouvy mezi MPEA a ČSR a postoupila jej zástupcům Čefis.²⁸⁾ Jak naznačuje samotný název, seznam byl určený pro všechny státy osvobozené Evropy, ale v souladu se strategií rozlišovat mezi konkrétními trhy byl speciálně upravený pro Československo.²⁹⁾ Takový přístup minimalizoval náklady i rizika na straně MPEA. Československý státní film si měl ze seznamu vybrat 80 filmů, které měly jít do distribuce během zbývajících měsíců roku 1946 a v roce 1947. Seznam byl doplněný přehlednou tabulkou, jež kategorizuje filmy na seznamu podle „typu“ a podle jednotlivých filmových studií. Přestože z takového seznamu není možné vyčíst žádné konkrétní informace o samotných mechanismech procesu výběru, poskytuje data, z nichž lze v kombinaci s dalšími dokumenty vyvozovat závěry o logice výběrového procesu a aspektech, které měly vliv na konkrétní rozhodnutí. Nad dokumentem je možné si klást řadu otázek. Například, proč je konkrétní filmový typ zastoupen mnohem výrazněji než jiný? Proč se některé hvězdy objevují častěji než jiné? Proč jsou na seznamu právě tyto

PŘEPADENÍ zase sovětské kritice interpretovali jako boj Indiánů proti bílým americkým imperialistům. M. S i e f e r t, c. d., s. 196.

27) Matters of Possible Discussions in Department (nedatováno). LOC, LAS Papers, krabice 55.

28) Zpráva zplnomocněnce ministra informací pro dovoz a vývoz filmů V. odboru ministerstva informací, List of Pictures for Mutual Selection for Czechoslovakia, Praha, 10. 1. 1947. NA, f. MI, k. 234, inv. č. 559. sign. USA filmy-propagace, 1945–1949.

29) Zahraniční trhy byly klíčovým odbytištěm hollywoodské produkce. Standardně se uvádí, že Hollywood generoval v zahraničí během studiové éry mezi 30–40 % svých celkových ročních tržeb. Zohledňování zahraničních trhů tedy patřilo k běžné praxi seberegulačních mechanismů Hollywoodu. Existovaly různé formy zohledňování. Výběr filmů s ohledem na specifika konkrétního trhu byl jednou z nich. Zohledňování zahraničních trhů při realizaci filmů se zabývá např. Ruth V a s e y, *The World According To Hollywood, 1918–1939*. Exeter: University of Exeter Press 2005.

filmy a jak se v něm odráží způsoby, jakými Hollywood interpretoval charakter, ekonomický a strategický potenciál československého filmového trhu? Podobný seznam MPEA připravila i pro rok 1948.³⁰⁾ Přestože se o něm archivy zmiňují, jeho text neexistuje. Naproti tomu existuje seznam pro rok 1949, jemuž se z důvodů naznačení kontinuity ve strategiích MPEA krátce věnuji v závěru textu. Studie se zaměřuje na tři základní okruhy – nejprve nastiňuje obecné mechanismy výběru; dále se soustředí na kritéria výběru, rozdílné „cílové skupiny“ a zdroje informací, z nichž MPEA při sestavování seznamu čerpala; v poslední části pak analyzuje samotný seznam filmů pro ČSR s důrazem na konkrétní reflexi nastavených kritérií výběru, informací z trhu a představách o něm. Ekonomická dimenze výběru filmů pro ČSR se zde přitom rozšiřuje o perspektivu celého východního bloku, neboť MPEA vnímala ČSR v mnoha ohledech jako testovací pole pro své operace ve východní Evropě a na Balkáně i jako arénu, kde se může poměřovat se sovětskou kinematografií, kterou Hollywood považoval za jednoho ze svých největších poválečných konkurentů.

Nemilá konkurence: Jindřich V., John Wayne a Petr Veliký

Pro pochopení dynamiky československého trhu i vzájemných vztahů mezi Hollywoodem a československým filmovým průmyslem po druhé světové válce je v období po roce 1945 a znárodnění kinematografie potřeba rozlišovat jednotlivé, byť částečně se překrývající fáze, jež byly formovány nejen československou kulturní politikou, politickou situací v zemi a geopolitickým kontextem, ale i ekonomickými požadavky československého filmového průmyslu. Přestože se už před únorem 1948 v oblasti znárodněné kinematografie prosazovaly tendence podřizovat se v souladu s „orientací zahraniční politiky státu“ na Sovětský svaz ideologickým imperativům³¹⁾ (jež kladly důraz na využití filmu v třídním boji za socialistickou společnost, nového, politicky uvědomělého diváka a proti „imperialistickému“ filmu), období zhruba od konce roku 1945 do konce roku 1947 bylo zcela zásadně ovlivněno nutností transformace a ekonomické stabilizace mladé znárodněné kinematografie.³²⁾ Nutnost ekonomicky stabilizovat československý filmový průmysl – tedy vytvořit transparentně a efektivně organizovaný soběstačný podnik, jenž by byl schopný generovat zisk a následně zajistit obnovu a rozkvět domácí kinematografie³³⁾ – v tomto období zásadně formovala rozhodování a jednání Čefis a kro-

30) (Bez označení), Bukurešť, 7. 12. 1948, NA, f. MI, k. 233. inv. č. 559, sign. USA filmy-propagace, 1945–1949.

31) P. Mareš, c. d., s. 77.

32) Jindřiška Bláhová, Hollywood za železnou oponou. Jednání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR (1946–1951). *Iluminace* 20, 2008, č. 4, s. 19–62, zde 34.

33) Rozbor situace ve filmu, Praha, 15. 4. 1947. NA, Archiv Ústředního výboru Komunistické strany Československa (dále A ÚV KSČ), archivní jednotka (dále a. j.) 658/3, s. 5, l. 18; Rozbor dnešní situace ve filmu, Praha, 19. 2. 1946. NA, A ÚV KSČ, a. j. 658, l. 4. V poválečných letech Čefis trpěla mimo jiné nedostatkem finančních zdrojů či absencí propracovaného distribučního plánu, jež by vyhovoval funkci a cílům znárodněného průmyslu. Zápis ze schůze užší filmové komise dne 22. II. 1947, Praha, 22. 2. 1947. NA, A ÚV KSČ, a. j. 654, l. 65; Zápis ze schůze filmové komise ze dne 5. XII. 1946, Praha, 5. 12. 1946. NA, A ÚV KSČ, a. j. 654, l. 58; Poznámky k situaci v zestátněném filmu, referát Gustava Bareše (Nedatováno). NA, A ÚV KSČ, a. j. 658/3, l. 134–135.

tila některé agilnější komunisty na ministerstvu informací, do jehož jurisdikce kinematografie spadala.

Nedílnou součástí takové stabilizace byla racionální a pragmatická dovozní a distribuční politika. V prvních poválečných měsících uvažoval zplnomocněnec pro dovoz a vývoz filmu při ministerstvu informací, Jindřich Elbl, o přerušení veškerých styků se Spojenými státy v oblasti kinematografie a o úplném vyloučení amerických filmů z československé distribuce. ČSR se měla dovozně orientovat na Sovětský svaz, jehož produkci mělo být v československých kinech vyhrazeno 60 % promítacího času.³⁴⁾ Zbývající filmy nutné pro zdravé fungování československé distribuce měly být zajištěny hlavně smlouvami o dovozu filmů s Velkou Británií a Francií. S Británií podepsala československá exilová londýnská vláda smlouvu o dovozu filmů už v březnu 1945.³⁵⁾ Se SSSR zastupovanou Sojuzintorgkinem se Čefis dohodla v červnu téhož roku a později v létě upravila své vztahy i s Francií.³⁶⁾ Z menších států ČSR podepsala ještě smlouvu se Švýcarskem a Švédskem. Smlouvy s kinematografiemi, které v předválečných letech neměly na československém trhu nijak výsadní místo,³⁷⁾ a eliminace americké kinematografie by radikálně změnily poměrné zastoupení jednotlivých proveniencí na československém trhu. Americká kinematografie patřila před rokem 1939 vedle kinematografie německé k nejsilnějším zahraničním hráčům na československém trhu.³⁸⁾ Nicméně, velmi záhy se ukázalo, že se ČSR jednoduše nemůže obejít bez produkce osmi velkých hollywoodských studií.³⁹⁾ Výrobní limity československého filmového průmyslu i kinematografií, s nimiž ČSR uzavřela smlouvu – zvláště sovětská kinematografie nebyla schopná dodat předpokládaný počet filmů – znamenaly, že filmy nutné pro distribuci nebylo možné „opatřit nikde jinde než v USA“.⁴⁰⁾ Do změny kurzu se promítaly i další faktory širšího ekonomického dosahu. Hlavně, jak ukazují materiály ministerstva zahraničí, snaha neohrozit odmítáním hollywoodských filmů jednání o celkové obchodní smlouvě s USA či jednání o půjčkách od americké vlády, které byly klíčové pro obnovu československé ekonomiky.⁴¹⁾

I MPEA samozřejmě sledovala své ekonomické zájmy. Hollywoodští filmoví výrobci považovali předválečné Československo za jeden z nejlukrativnějších evropských trhů.⁴²⁾ Návrat hollywoodských filmů do československých kin, z nichž zmizela německá konkurence, tak představoval vyhlídky na velmi zajímavý zisk a do značné míry motivoval aktivitu MPEA. Ekonomické zájmy je ale třeba chápat v širším smyslu s ohledem na strategické cíle MPEA nejen v ČSR, ale i v celé sovětské sféře vlivu. MPEA vnímala ČSR

34) P. Mareš, c. d., s. 78; Týž. Všechny prostředky hájená kinematografie. *Iluminace* 3, 1991, č. 2, s. 79–81.

35) Anon., Vysvětlení jednoho nouzového opatření. *Filmová práce* 2, 1946, č. 36 (7. 9.), s. 2.

36) -u, Smlouva o dovozu sovětských filmů podepsána. *Filmová práce* 1, 1945, č. 4 (16. 6.), s. 1.

37) Jiří Havelka, *50 let československého filmu*. Praha: Československý státní film 1953, s. 174.

38) Jiří Havelka, *Filmové hospodářství V., 1938*. Praha: Nakladatelství knihovny Filmového kurýru 1939, s. 11–13.

39) P. Mareš, c. d., s. 84.

40) Důvodová zpráva k dohodě o dovozu amerických filmů z USA, Praha, 17. 9. 1946. NA, f. MI, k. 234, inv. č. 559, složka USA – filmy různé, 1945–1948.

41) Zpráva o poradě o americké smlouvě a o dovozu amerických filmů, Praha, 15. 3. 1946, NA, f. MI, k. 233, inv. č. 559.

42) Anon., American Films Reach Accords with Holland, Czecho, Denmark. *Variety* 164, 1946, č. 2 (18. 9.), s. 13.

jako vstupní bránu do celé východní a jižní Evropy i jako klíč k ziskům z tamních nevytěžených trhů.⁴³⁾ Prosazení se v ČSR znamenalo jednak možnost zabránit ovládnutí východoevropských trhů sovětskou kinematografií, a jednak lepší výchozí pozici pro jednání s dalšími filmovými monopoly v sovětské sféře vlivu, jež by vedla k postupné dominanci Hollywoodu ve východní a jižní Evropě. Smlouva s ČSR byla vůbec první smlouvou, kterou se MPEA podařilo po válce podepsat s některou ze zemí v sovětské sféře vlivu. Protože MPEA považovala ČSR za stát, ke kterému se mohou ostatní země obracet jako k případu vhodnému následování, zvyšovala smlouva šance na obchodní dohodu s Jugoslávií, Polskem, Maďarskem či Bulharskem.⁴⁴⁾ MPEA nebyla ostatně první, kdo vnímal Československo jako výchozí základnu pro vliv ve zmíněném regionu. Hitlerovské Německo například, jak poznamenává Jiří Doležal, chtělo „vytvořit z Prahy místo pro šíření nacistického kulturního a politického vlivu v jihovýchodní Evropě“.⁴⁵⁾ V případě ČSR kalkulovala MPEA s tím, že dodáním vhodného výběru filmů, které osloví diváky a budou komerčně úspěšné, přesvědčí filmový monopol, že je výhodné obchodovat s Hollywoodem a dávat mu přednost před ostatními kinematografiemi. MPEA by tak posilovala svou pozici na trhu s každou novou smlouvou, kterou plánovala podepsat každý rok. MPEA ve svých kalkulacích v letech 1946 a 1947 přirozeně vycházela ze standardních ekonomických maxim nabídky a poptávky a nemohla v této fázi brát v potaz budoucí ideologické imperativy československé kulturní politiky a plánovaného hospodářství, které od února 1948 zásadně formovaly rozhodnutí představitelů československé kinematografie a jež šly často proti ekonomické logice a byly prosazovány i za cenu finančních ztrát.

Vzhledem k váhavému postupu v prvních poválečných měsících, kdy Hollywood hledal způsob, jak se co nejefektivněji vypořádat s otázkou státního monopolu, vstupovala MPEA do soutěže o československého diváka a o přízeň československé aprobační komise, jež schvalovala filmy do distribuce,⁴⁶⁾ v momentu, kdy už na československém trhu byla přítomna produkce Velké Británie, Francie a Sovětského svazu. Maximálně výhodnou chvíli, kdy českoslovenští diváci hladověli po amerických filmech, Hollywood o rok a půl promeškal, a ocitl se tak v situaci, kdy musel brát konkurenci ostatních kinematografií v potaz při sestavování seznamu filmů, které nabízel československé straně. Jako velké výzvy vnímal Hollywood Velkou Británii a Sovětský svaz.

Británie byla i přes omezení filmové výroby v průběhu války schopna dodat po ukončení konfliktu řadu kvalitních filmů, což dokládá například Britský filmový festival, který se odehrával koncem září 1946 v pražském premiérovém kině Alfa.⁴⁷⁾ Na přehlídce se

43) Anon., Maas Names Kanturek European MPEA Chief after Paris Confabs. *Variety* 164, 1946, č. 11 (20. 11.), s. 29.

44) Motion Picture Export Association Difficulties with Czechoslovak Film Monopoly, Praha, 8. 4. 1949. NARA RG59, DF 1945–1949, 860F.4061 MP/4-849.

45) Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu*. Praha: Národní filmový archiv 1996, s. 186.

46) Aprobační komise při úřadu zmocněnce pro dovoz a vývoz filmů ministerstva informací měla výběr filmů na starosti do února 1947. Od února 1947 fungovala při ústředním ředitelství dovozní komise, která byla v říjnu 1948 reorganizována na výběrovou komisi.

47) Ambassador Steinhardt to the Department of State, message to be transmitted to Francis Harmon, Vice President of Motion Picture Export Association, Praha, 27. 9. 1946. NARA, RG59, DF1945–1949, 860F.4061 MP/9-2746.

mimo jiné promítaly filmy JINDŘICH V., SEDMÝ ZÁVOJ či CAESAR A KLEOPATRA.⁴⁸⁾ Filmy vidělo vzhledem k povaze přehlídky pouze omezené množství diváků, jejich zájem ale naznačoval výrazný komerční potenciál uváděných snímků. Američané věděli, jakého konkurenta v britských filmech mají. Řada z filmů uvedených na přehlídce totiž už za sebou měla velmi úspěšnou premiéru v amerických kinech.⁴⁹⁾ Divácký úspěch britských filmů vyzdvihl v jednom ze svých memorand i velvyslanec Steinhardt. Ten ostatně v roce 1945 varoval i před konkurenceschopností sovětské kinematografie. „Není nemožné, že Rusové budou schopni dodat do Československa dostatečné množství filmů, protože Rusové jsou národ s obrovskou hereckou a divadelní tradicí,“ referoval velvyslanec zástupci Motion Picture Association of America (MPAA), mateřské organizace MPEA, v Paříži, Haroldu L. Smithovi. Podle Steinhardta byla řada sovětských filmů kvalitou srovnatelná s hollywoodskými filmy a nebylo vyloučeno, že Sověti doženou Američany i kvantitou.⁵⁰⁾ Přestože se v roce 1946 začalo ukazovat, že Sověti zatím nejsou schopni dodat dostatečné množství filmů, což byl také jeden z důvodů – vedle faktu, že si ministerstvo informací nemohlo dovolit nepustit americké filmy do kin, protože by tak mohl vzniknout dojem, že uplatňuje stejnou politiku jako němečtí okupanti, kteří také americký film zakázali –, proč byla Čefis ochotná vyjednávat s MPEA, MPEA sovětskou kinematografii jako konkurenta nepodceňovala. Touha poměřit se se sovětskou kinematografií, v níž Hollywood viděl poválečného konkurenta, jenž se snaží vytlačit Hollywood z východní Evropy, poháněla MPEA při výběru filmů i při pozdějších operacích na československém trhu.⁵¹⁾ Navíc, k velké nelibosti MPEA, se na trh tlačili i američtí nezávislí distributoři působící mimo struktury MPEA. Například společnost Monogram Pictures prodala v roce 1946 Československu 18 filmů, mimo jiné hudební komedii PŘEHLÍDKA RYTMU nebo muzikál STŘÍBRNÁ BRUSLE. ČSR koupilo i řadu filmů od společnosti Republic Pictures – revuální LEDNÍ SERENÁDU o úspěchu československého krasobruslařského talentu Věry Hascheck (představované krasobruslařkou Věrou Hrubou) v USA, western ČERNÉ KOMANDO nebo muzikál BRAZILIANA.⁵²⁾ Přestože jak Monogram Pictures, tak Republic Pictures patřily mezi tzv. poverty-row studia,⁵³⁾ která se orientovala na výrobu nízkorozpočtových filmů, jež neměly šanci konkurovat standardní hollywoodské produkci, a MPEA se tak zdánlivě neměla čeho obávat, v polovině 40. let začala obě studia více investovat do produkce filmů a zvyšovat kvalitu svých snímků. Výsledkem byly právě filmy STŘÍBRNÁ BRUSLE nebo western STARÁ OKLAHOMA s Johnem Waynem.⁵⁴⁾ Oba filmy Republic Pictures nabídla na zahraniční trhy a oba Československo koupilo. Smlouvy s nezávislými společnostmi a podnikateli, kteří operovali mimo MPEA, patřily ke standardní praxi československé-

48) Tamtéž.

49) Thomas S c h a t z, *Boom and Bust: the American Cinema in the 1940s*. New York: Scribner 1997, s. 295.

50) Steinhardt Haroldu L. Smithovi, Praha, 28. 8. 1945. LOC, LAS Papers, krabice 83–Letterbooks.

51) Mori K r u s h e n, 10-Yr. Foreign Pix War Looms. *Variety* 156, 1944, č. 7 (25. 10.), s. 1, 7.

52) Anon., Majors Pool Strength to Share Europe and Asia. *Motion Picture Herald* 163, 1946, č. 3 (13. 4.), s. 14.

53) Termín „Poverty Row“ označuje skupinu malých filmových amerických producentů v rámci Hollywoodu, kteří, na rozdíl od pěti velkých studií MGM, Paramount, Warner Bros, Fox a Universal nevlastnili kina a byli orientovaní na výrobu nízkorozpočtových filmů.

54) Yannis T z i o u m a k i s, *American Independent Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2006, s. 87.

ho monopolu i v následujících letech.⁵⁵⁾ Zatímco s ostatními národními kinematografiemi se musela MPEA poměřovat přímo na československém trhu, s americkou konkuncí se snažila vypořádat jinak. Pokoušela se ji proměnit ve spojence. V dubnu 1946 MPEA nabídla členství jak Monogramu, tak Republic Pictures a oslovila i další nezávislou společnost Producer Releasing Corporation (PRC).⁵⁶⁾ Republic Pictures vstoupila do MPEA v srpnu 1948.

Pro Washington, pro cenzory, pro (vyspělé) publikum

MPEA si uvědomovala, že seznam filmů pro Československo sestavuje pro tři rozdílné cílové skupiny. Na americké straně to byli úředníci Státního departmentu, na československé straně pak místní publikum a hlavně cenzurní sbor ministerstva informací, kterému předsedal Vítězslav Nezval a aprobační komise. S přístupem československých cenzorů a jejich preferencemi po válce měla studia už jistou zkušenost prostřednictvím OWI, která v letech 1944 a 1945 jednala se zástupci československé londýnské vlády ohledně 40 filmů, které OWI připravila pro ČSR. Výběr 40 filmů měl sloužit jako jakési okamžité řešení pro překlenovací období, než se ustálí vztahy mezi Hollywoodem a československou kinematografií. Filmy, které měly jít do kin okamžitě po osvobození ČSR, zhlédl v Londýně tzv. „Filmový cenzurní a poradní sbor“ při ministerstvu obchodu a průmyslu v čele s Bedřichem Bělohávkem. Zastoupení v něm měla londýnská ministerstva a pedagogičtí a filmoví pracovníci.⁵⁷⁾ Československá strana schválila všechny filmy pro československou distribuci až na jednu výjimku. Údajně vyřadila jeden z filmů kvůli zobrazování rasových problémů („white-negro racial difficulties“).⁵⁸⁾ Některé ze 40 filmů vybraných a ideologicky prověřených OWI se později staly součástí seznamu 140 filmů pro Československo. Česky otitulkované filmy OWI, uskladněné na ambasádě, tak byly v říjnu 1946 prvními filmy, které měly v několika kopiích k dispozici v Praze Státní půjčovna filmů a aprobační komise. Ta z nich nakonec rychle, už v polovině října 1946, vybrala osm filmů. WILSONA do československých kin následovaly válečné drama PĚT SULLIVANŮ, komediální drama HISTORKY Z METROPOLE (oba 20th Century-Fox), válečné PERUTĚ POMSTY a BÍLÁ LEGIE, drama LIDSKÁ KOMEDIE (všechny Warner Bros), ZÁHADNÝ PAN JORDÁN (Columbia) a VĚČNÁ EVA (Universal).⁵⁹⁾

55) Viz např. International Optima Corporation a zmocněnec pro dovoz a vývoz filmu československého Ministerstva informací, Praha, 22. 7. 1947 a ČSF J. Grinieffovi. U.S. Film Export Corporation, Praha, 10. 8. 1948, oba dokumenty NA, f. MI, k. 234, inv. č. 559, složka, USA filmy-různé, 1945–1948.

56) Anon., United Action in Foreign Mkt. Only Out, Says Johnston. *Variety* 162, 1946, č. 5 (10. 4.), s. 13.

57) American Motion Picture in Czechoslovakia in the post-war world, Londýn, 15. 7. 1944. NARA, Foreign Service Posts of The Department of State, Czechoslovakia American Mission to the Czech Government in Exile, London, General Records 1941–1945 (dále RG84), CZEC 840.6-Motion Pictures, s. 2.

58) American Motion Picture in Czechoslovakia in the Post-war World, Londýn, 15. 7. 1944. NARA, RG84, CZEC 840.6-Motion Pictures, s. 2.

59) –bž, Americké filmy v československých kinech. *Filmová práce* 2, 1946, č. 42 (19. 10.), s. 2. Z původního seznamu OWI aprobační komise dále vybrala filmy ABRAHAM LINCOLN a KRÁSNÁ ČARODĚJKA. Devisový odbor Národní banky československé zplnomocněnci ministerstva informací pro dovoz a vývoz filmu, Praha, 15. 5. 1946. Archiv Ministerstva zahraničních věcí (dále AMZV), Teritoriální odbory-obyčejné (dále TO-O), 1945–1959, USA, k. 32.

Zatímco seznam 40 filmů OWI vznikal ve spolupráci mezi OWI a studií, na aktualizovaný seznam 140 snímků se filmy na americké straně dostávaly třístupňovým procesem. Výběr začínal na nově ustanovených mezinárodních odděleních jednotlivých studií. Předvybrané snímky pak směřovaly na Mezinárodní divizi MPEA (the International Division). Mezinárodní divize byla založena začátkem roku 1946 a v jejím čele stál Gerald M. Mayer, bývalý vedoucí severoevropské divize Úřadu pro mezinárodní informace a kulturních záležitostí Státního departmentu. Mezinárodní divize otevřela Mezinárodní informační centrum v Los Angeles, které radilo studiím ohledně zobrazování jednotlivých národů, jejich zvyků, jazyka, vlád nebo institucí. Vedle toho divize sestavila speciální komisi, jež posuzovala vhodnost snímků určených na vývoz.⁶⁰⁾ Mezinárodní divize i mezinárodní oddělení jednotlivých studií pro Hollywood v podstatě neznamenal nic nového. Obě nové „institute“ zastřešovaly staro-nové seberegulační mechanismy, které filmová studia dlouhodobě uplatňovala při výrobě a exportu filmů.⁶¹⁾ Už před válkou a během ní studia systematicky dbala na „nezávadnost“ svých filmů.⁶²⁾ Před válkou se nejprve soustředila především na kontroverzní prvky, jakými byly vulgární obsah či morálně závadná témata, s rostoucí důležitostí zahraničních trhů pak kladla důraz na zobrazování národů, etnik a vlád s ohledem na důležitost jednotlivých trhů.⁶³⁾ Během války byl pak kladen důraz na proamerickou a proválečnou propagandu. Seberegulace tohoto typu přetrvávala i po válce, navíc se k ní ovšem vzhledem k obrovským zásobám filmů, které se během války hromadily ve skladech a nebyly obehřány na evropských trzích, přidala i dodatečná selekce z již hotových filmů. V procesu výběru se přitom prosazovala jedna novinka, jež se přímo vztahovala k sovětské sféře vlivu, a tedy i k Československu. Obzvláštní pozornost věnovali kontroloři případným prokomunistickým tendencím či kontroverzním tématům jako např. zločinu, rasové otázkce či násilí, která by mohla komunistická propaganda využít proti Spojeným státům.⁶⁴⁾

Seznam filmů schválený uvnitř Hollywoodu pak putoval na Státní department k vyjádření. V případě zemí pod správou americké armády (např. Německo či Rakousko), se k seznamu vyjádřilo navíc i ministerstvo obrany.⁶⁵⁾ Přestože oficiálně žádný dohled Státního departmentu nad výběrem vhodných filmů pro zahraniční trhy neexistoval, Hollywood souhlasil od března 1946 s dobrovolnými konzultacemi primárně s Filmovým oddělením na Státním departmentu (The Motion Picture Division). V některých zvlášť choulosti-

60) MPAA–International Division of the Motion Picture Association, Gerald M. Mayer americkému ministrovi zahraničí, New York, 5. 11. 1947. NARA, RG59, DF1945–1949, 811.4061 MP/11-547 CS/A.

61) Lea J a c o b s, Industry Self-Regulation and the Problem of Textual Determination. *Velvet Light Trap* 23, 1989, č. 23, s. 4–15.

62) K tématu dohledu filmového průmyslu nad obsahem filmů např. Gregory D. Black, Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930–1940. *Film History* 3, 1989, č. 3, s. 167–189.

63) Ruth V a s e y, Foreign Parts, Hollywood's Global Distribution and the Representation of Ethnicity. *American Quarterly* 44, 1992, č. 4, s. 617–642.

64) David N. E l d r i d g e, Dear Owen: The CIA, Luigi Luraschi and Hollywood, 1953. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 20, 2000, č. 2, s. 149–197.

65) Anon., US product Has Won Old Prestige, Maas Reports, *Motion Picture Herald* 166, 1947, č. 3 (25. 1.), s. 49.

vých případech si divize vyžádala i názor ministra zahraničí.⁶⁶⁾ Státní department věnoval pozornost zejména zobrazování Spojených států a cizích národů. V případě Československa se „národnostní“ otázka konzultovala s Telekomunikační divizí a s Úřadem pro východoevropské záležitosti. Přestože Státní department trval na tom, že jeho vyjádření je pouhým doporučením a konečné rozhodnutí závisí na filmových společnostech, konzultace zcela neformální nebyla. Pokud film nevyhovoval představám a záměrům Státního departmentu, pak mu nemusela být udělena vývozní licence.

Seznam, který vzešel z tohoto procesu, se posléze objevil na stolech československých filmových úředníků. Konzultace mezi Hollywoodem a Washingtonem ohledně výběru filmů na vývoz považují filmoví historici vzhledem k úzké spolupráci mezi Hollywoodem a politickými kruhy za daný fakt.⁶⁷⁾ Hollywood od 20. let systematicky kultivoval své vztahy s Obchodním a Státním departmentem s cílem zajistit si logistickou, právní či personální podporu americké vlády při svých operacích na zahraničních trzích. Před druhou světovou válkou byl základem této soukromo-státní spolupráce předpoklad, že USA celkově, nikoliv pouze filmové společnosti, mohou profitovat z vývozu filmů. Filmy v zahraničí propagovaly americký způsob života i americké produkty, a přispívaly tak k rozkvětu amerického zahraničního obchodu. Spolupráce mezi Hollywoodem a Státním departmentem se upevnila během druhé světové války, kdy se Hollywood ochotně zapojil do americké válečné propagandy.⁶⁸⁾ Odměnou mu byla rozsáhlá asistence armády a OWI při návratu na světová a hlavně evropská odbytíště, na něž ztratil přístup během války. Kooperace pokračovala i po válce. Namísto důrazu na obchod ale byla založena na ideologickém axiomu, že film přispívá k šíření amerických ideálů a demokracie, a tím k potírání světového komunismu.⁶⁹⁾ Až do konce roku 1946 byla jejich spolupráce navíc motivována cílem vybudovat světový trh, do nějž by byla zapojena i sovětská sféra vlivu, ale jejíž by kontrolovaly Spojené státy.⁷⁰⁾

Zatímco obecné principy spolupráce mezi Hollywoodem a Státním departmentem jsou podrobně zdokumentovány, již méně detailně jsou zmapovány konkrétní podoby a výstupy jednotlivých konzultací, např. uvádění konkrétních důvodů, proč byl některý film vhodný a jiný nikoliv. Jen minimální množství písemných dokumentů je důsledkem „poradenského“ charakteru zapojení se Státního departmentu do výběrového procesu. Jinými slovy, proč seznamy vybraných filmů pro jednotlivé státy vypadaly tak, jak vypadaly, je vysvětlováno většinou právě na základě jak obecných tržních principů, tak principů

66) Office Memorandum, United States Government, Howland H. Sargeant to Michael H. Cardozo, Washington, 6. 5. 1948. NARA RG59, DF1945–1949, 811.4061/5-648. MPAA-International Division of the Motion Picture Association, Gerald M. Mayer americkému ministrovi zahraničí, New York, 5. 11. 1947. NARA, RG59, DF1945–1949, 811.4061 MP/11-547 CS/A.

67) Např. Ian J a r v i e, Dollars and Ideology: Will Hays's Economic Foreign Policy 1922–1945. *Film History* 2, 1988, č. 3, s. 207–221; Paul S w a n n, The Little State Department: Washington and Hollywood's Rhetoric of the Postwar Audience. In: D. W. E l w o o d – R. K r o e s (eds.), c. d., s. 176–195.

68) Clayton R. K o p p e s – Gregory D. Black, What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942–1945. *The Journal of American History* 64, 1977, č. 1, s. 87–105.

69) Ian J a r v i e, The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry: Europe 1945–1950. In: D. W. E l w o o d – R. K r o e s (eds.), c. d., s. 155–175.

70) Thomas J. M c C o r m i c k, *America's Half-Century. United States Foreign Policy in the Cold War*. London: The John Hopkins University Press 1989, s. 58–69.

americké zahraniční politiky. Platí, že pro některé země byl výběr v určitém období přísnější a striktně koordinovaný, zatímco pro jiné byl volnější – obě v závislostech na aktuální politice americké vlády a konkrétních podmínkách na trhu. Příkladem takového rigidně kontrolovaného poválečného trhu je okupované Německo, kde se MPEA musela podřizovat převýchovné, denacifikační a demokratizační americké politice.⁷¹⁾

Naproti tomu je možné odvozovat, že v sousedním Československu, v němž stále přetrvával demokratický režim, měla MPEA volnější ruku. Ke značnému zklamání velvyslance Steinhardta se vzhledem k váhavému postoji Hollywoodu vůči zemím s filmovým monopolem hollywoodské filmy dostaly na československý trh až ke konci roku 1946. Americká diplomacie tak nemohla využít jejich potenciál k ovlivnění prvních poválečných parlamentních voleb v květnu 1946, jak doufala. Přítomnost hollywoodských filmů v kinech mohla podle Steinhardta napomoci demokratickým a antikomunistickým silám v zemi. Když už se MPEA s československým filmovým monopolem konečně dohodla, měla i americká vláda s ohledem na zvyšující se vliv SSSR ve východní Evropě zájem dostat filmy do ČSR co nejrychleji.

Seznam byl tedy výsledkem balancování ekonomických zájmů studií a MPEA vzhledem ke konkrétnímu zahraničnímu trhu se širšími politickými zájmy americké zahraniční politiky. S jedním okem upřeným na (zřejmě v tomto momentu nepřilíš důsledně vymáhané) priority Washingtonu tak komise MPEA posuzovala filmy jak z ekonomického, tak z ideologického hlediska. Z ideologického hlediska musel film projít tzv. „testem schopnosti reprezentovat“ („the ambassadorial test“), jak ho ve svém nahlédnutí do základních mechanismů práce výběrové komise nazval časopis *Variety*. V praxi takový test vymezoval vágní kategorii reprezentovat dobře Spojené státy. Za nejvíce škodlivé pro reputaci USA se obecně považovalo zobrazování násilí, zločinu, erotiky a sociálně ožehavých témat.

Určování škodlivosti či neškodnosti a „správného“ zobrazování USA nebylo ani zdaleka exaktním procesem a vůle pro interpretaci tak občas vedla k neshodám nejen mezi Státním departementem a Hollywoodem, ale čas od času se evidentně rozcházely i představy jednotlivých státních úředníků. Příkladem je komediálně laděné drama *HISTORKY Z METROPOLE*, které sice prošlo přes Státní departement, ale po jeho uvedení v ČSR ho kritizoval velvyslanec Steinhardt. Začátkem roku 1947 si Steinhardt stěžoval zástupci MPEA v Praze Louisi Kanturkovi (Ludvíku Kantůrkovi), že *HISTORKY Z METROPOLE*, film složený ze šesti povídek, jež propojuje frak, který tomu, kdo ho oblékne, přinese smůlu, se naprosto nehodí pro československý trh. „Oznámení, která jsem obdržel během několika uplynulých dní ohledně filmu [*HISTORKY Z METROPOLE*], naznačují, že v Československu je promítán nejméně jeden snímek, který poškozují USA,“ upozorňoval velvyslanec. Steinhardt tvrdil, že je snímek příliš zavádějící ve způsobech, jakými zobrazuje Spojené státy:

HISTORKY Z METROPOLE nejen že poškozují zájmy Spojených států v Československu, ale také poškozují zájmy amerického filmového průmyslu. Snímek tohoto typu může být „vstřebán“ ve Spojených státech, ale [...] v ČSR [...] nám Ameri-

71) Jeffrey M. Driefendorf – Axel Frohn – Hermann – Josef Ruppier (eds.), *American Policy and the Reconstruction of West Germany, 1945–1955*. Cambridge: Cambridge University Press 2004.

čanům rozhodně neprokazuje dobrou službu. Nabízí zcela nepravdivý dojem o americkém způsobu života 98 procentům populace, které nikdy v USA nebyly a nikdy se tam nepodívají.⁷²⁾

Co Steinhartovi bezesporu nejvíce vadilo, byl závěr filmu, který stereotypně zachycoval černošské obyvatele Jihu Spojených států, a vynášel tak do popředí největší slabinu USA tváří v tvář případnému antiamerikanismu – rasismus. Rasové otázky, jak už bylo naznačeno výše, se později staly hlavní zbraní komunistické propagandy při vykreslování prohnílého a zpátečnického amerického kapitalismu. Českoslovenští komunisté nebyli výjimkou.⁷³⁾ Steinhardt varoval MPEA, aby si dávala pozor na ty pracovníky československého filmového monopolu, kteří mohou být potenciálně nepřátelští vůči USA a mohou mít zájem zdiskreditovat „americký způsob života“.⁷⁴⁾ „Vzhledem k tomu, že si filmový monopol sám vybírá americké filmy, domnívám se, že MPEA by měla udělat všechno pro to, aby se filmy tohoto druhu nedostaly do Československa,“⁷⁵⁾ doporučoval velvyslanec pro příště.

Seznam otázek, které si MPEA kladla z ekonomického hlediska, byl o něco delší. *Variety* uvedl jen stručný výčet těch nejpodstatnějších:

Je ve filmu příliš mnoho dialogů? Je možné pochopit děj bez přebytného množství titulků? [...] Je film zaměřený na americké publikum natolik, že ho zahraniční publikum jen stěží ocení? [...] Obsahuje něco, co by mohlo urazit vládu v zemích, kde MPEA působí? Osloví film místní publikum? A co je podstatné, projde u místních cenzorů?⁷⁶⁾

Obzvláště poslední bod nabýval po válce v zemích v sovětské sféře vlivu stále většího významu.⁷⁷⁾

„Pražské publikum zná všechny herce světa“

Při zvažování ekonomické výhodnosti konkrétního titulu pro československý trh MPEA vycházela z informací získaných z několika zdrojů. Důležitým a tradičním zdrojem informací hlavně ohledně politické a kulturní situace, národní identity ČSR a situaci ve zná-

72) Ambassador Steinhardt, Praha, 16. 1. 1947. LOC, LAS Papers, krabice 84, Letterbooks Jan 2 1947–June 30, 1947.

73) Jindřiška Bláhová, No Place for Peace-Mongers, Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux (1947) and Czechoslovak Propaganda. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 29, 2009, č. 3, s. 271–292, zde 285–286.

74) Ambassador Steinhardt to Louis Kanturek, Praha, 16. 1. 1947. LOC, LAS Papers, krabice 84, Letterbox Jan 2 1947–June 30, 1947.

75) Tamtéž.

76) Anon., Hollywood Pics Get Extra O. O. To Assist State Dept. Cause Abroad. *Variety* 170, 1948, č. 10 (12. 5.), s. 1–18.

77) V 50. letech se pak obavy koncentrují v podstatě do jedné hlavní otázky, zda filmy nenahrávají sovětské antiamerické propagandě a zda nejsou snadno manipulovatelné (přestřihávání, titulky, dabování).

rodněném průmyslu byli úředníci Státního departmentu a hlavně americká ambasáda v Praze. Ta fungovala, jak již ukázal Petr Mareš, jako hlavní zprostředkovatel mezi Hollywoodem a ČSR před tím, než MPEA otevřela vlastní pobočku v Praze v říjnu 1946. Díky velvyslanci Steinhardtovi měla hollywoodská studia přehled o dění v znárodněném filmu, o jeho organizaci i o komerčním úspěchu filmů jiných kinematografií. Informace samozřejmě dodávala ambasáda i poté, co pobočka MPEA začala fungovat. Jednalo se hlavně o velmi podrobné záznamy o komerčním úspěchu jednotlivých amerických filmů v československých kinech. Tyto zprávy pak zajisté sloužily MPEA při sestavování nových nabídkových seznamů pro ČSR v letech 1948 a 1949.⁷⁸⁾ Od Steinhardta či od svých vyjednávačů mohla MPEA také získat informace ohledně komerčních výsledků konkurenčních amerických filmů, které se v roce 1946 promítaly v ČSR, či které monopol již koupil a uvedl v následujícím roce. Za pozornost v tomto případě stojí hlavně revuální filmy z krasobruslařského prostředí LEDNÍ SERENÁDA, STŘÍBRNÁ BRUSLE a BELITA TANČÍ. MPEA zařadila na seznam hned dva krasobruslařské snímky se Sonjou Henie ZASNĚŽENÁ ROMANCE a MELODIE NA BRUSLÍCH. Čefis oba vybrala.

Za druhé MPEA vycházela ze znalosti předválečné situace a publika. Odpověď na otázky, jaké hvězdy, jaké žánry a jaká témata měly největší komerční úspěch před válkou, se stala jedním z vodítek pro rozhodování. „Češi mají rádi filmy s uzavřeným a jasným příběhem, kterému rozumějí, a přednost dávají dobrodružným filmům,“ komentoval situaci před válkou *Motion Picture Herald*.⁷⁹⁾ Jak už poznamenal Pavel Skopal, Státní department i MPEA vnímaly československý trh jako vyspělý a československé diváky jako sofistikované. Představu o vyspělém trhu je možné považovat za naprosto klíčový rys, který si Hollywood s Československem spojoval. I představu o vyspělém, sofistikovaném publiku – hlavně pražském –, které má přístup k širokému filmovému repertoáru a je obeznámené se světovými hvězdami, si studia přinesla z předválečného období, neboť tento dojem se plně zformoval ve 30. letech. Hollywood tak vnímal po válce československý trh jako výrazně vyspělejší než ostatní trhy v sovětské sféře vlivu.⁸⁰⁾ Pouze kvalitní hollywoodské filmy, tvrdily *Variety*, mohou uspokojit vyspělý československý trh, kde sovětské filmy selhávají, protože „[...] mohou být možná dobré pro Minsk nebo Omsk, ale jen těžko se prosazují v tak kosmopolitním městě, jako je Praha“.⁸¹⁾ „Praha má všechno co Washington. Životní úroveň lidí [v ČSR] je stejná jako v Americe. Země byla součástí západní civilizace po 300 let; lidé jsou civilizovaní; kulturní,“⁸²⁾ psal velvyslanec Steinhardt. Důraz na serióznost a „kvalitu“ tak byl jednou z klíčových linií výběru filmů pro Československo.

78) Výroční zpráva o činnosti a výsledcích v r. 1950. Národní filmový archiv (dále NFA), f. Československý státní film (nezpracováno) (dále f. ČSF), složka Úsek Styky s cizinou 1950. Sporadicky mohla studia získávat informace od jednotlivců, kteří navštívili ČSR.

79) Anon., Prague Likes American Films But There's Class Problem. *Motion Picture Herald* 122, 1937, č. 10 (20. 3.), s. 58.

80) Anon., Czechs Mark Year of Nationalized Pix Biz But Still No Big U.S. Films. *Variety* 163, 1946, č. 11 (21. 8.), s. 24.

81) Tamtéž.

82) (Bez předmětu), Praha, 5. 6. 1947. LOC, LAS Papers, krabice 68, Subject and Legal Files.

Kvalita se vztahovala i na šíři nabídky. Předválečné pražské publikum si bylo zvyklé vybírat z pestré mezinárodní nabídky filmů a mělo přehled o světových hereckých hvězdách. „Pražské publikum zná všechny herce světa, ale někteří američtí herci, nebo ti herci, jejichž jméno je teď spojováno s americkými filmy, stále patří k těm nejpopulárnějším,“ podotkl *Motion Picture Herald*.⁸³⁾ Seznam hvězd, „jejichž jméno přiláká diváky do kin kdykoliv“, vedl Charlie Chaplin následovaný Gretou Garbo, Clarkem Gablem, Joan Crawfordovou, Wallaceem Beerym, Marlene Dietrichovou, Johnnym Weissmüllem a dalšími. Například Charlie Chaplin byl nejpopulárnější hvězdou v květnu 1936 díky filmu MODERNÍ DOBA. V listopadu téhož roku žebříček popularity vedli Greta Garbo, Gary Cooper a Jeannette MacDonaldová.⁸⁴⁾ Zajímavé je v kontextu navazování na znalost předválečného československého trhu jméno Johnnyho Weissmüllera, jež je spojováno hlavně s filmy o Tarzanovi, v předválečném Československu komerčně velmi úspěšnými. Proto se na seznamu pro ČSR objevily dva filmy o Tarzanovi – TARZAN'S SECRET TREASURE (1941) a TARZANOVA NEWYORSKÁ DOBRODRUŽSTVÍ (1942). Pro srovnání, na mnohem delším seznamu pro Německo byl Tarzan zastoupen pouze jednou, protože zřejmě nebyl vhodným převýchovným vzorem.

Třetím zdrojem informací byli zástupci československého filmu. MPEA jim věnovala zvýšenou pozornost. Aktuální signály, které přicházely z československé strany, kombinovala s informacemi poskytnutými americkými diplomatickými kruhy a se znalostí předválečného trhu. Do konce války byla zdrojem informací exilová londýnská vláda. Po založení filmového monopolu se pozornost MPEA obrátila k jeho oficiálním představitelům. Při jednáních v Londýně v roce 1944 tak například František Ploskal, zástupce exilového ministerstva obchodu a průmyslu, vypíchl jeden konkrétní *filmový typ* – filmy válečné –, jako filmy, které mají na československém trhu zaručený úspěch. Doporučil, aby válečné filmy, jež ukazují úspěchy spojeneckých vojsk a námořnictva, byly v co nejširším možném rozsahu zařazeny na program bezprostředně po osvobození ČSR.⁸⁵⁾ Obzvláště dokumentární série režiséra Franka Capry, ZAČ JSME BOJOVALI, měla podle Ploskala úspěch jistý.⁸⁶⁾ „Válečné filmy,“ podotkl Ploskal, „by měly být promítnuty co nejdříve, protože divácký zájem o ně brzy vyprchá.“⁸⁷⁾ Nicméně Hollywood měl být při výběru válečných filmů opatrný a vyvarovat se filmů zachycujících válečná zvěrstva nacistického Německa. Než předložit divákům ponuré, závažné filmy, je lépe nabídnout takové, které závažná témata pojednávají humorně:

Zatímco u Čechoslováků je možné počítat s jejich nenávistí k Němcům, je záhodno, abychom se okamžitě pokusili ulevit divákům od pěti let, co byli vystaveni německé propagandě. Čechoslováci budou zřejmě antipatičtí k ukazování nacistic-

83) Anon., Prague Likes American Films But There's Class Problem. *Motion Picture Herald* 122, 1937, č. 10 (20. 3.), s. 58.

84) Czechoslovakia-Box Office Values, Wisconsin Historical Society Archives (dále WHSA), United Artists Corporation Records, Record Group II (dále RGII), 99AN, řada 5F, krabice 3, 4, 5, list 5.

85) American Motion Pictures in Czechoslovakia in the Post-war World, Londýn, 15. 7. 1944. NARA, RG84. CZEC 840.6–Motion Pictures.

86) Tamtéž.

87) Tamtéž.

kých operací, koncentračních táborů atd. Humorné pojetí těchto temných témat, jako například Chaplinův [DIKTÁTOR], bude vítáno.⁸⁸⁾

V případě válečných filmů tak Londýn pouze potvrdil předpoklad hollywoodských studií, že reflexe války bude důležitou součástí katarzního procesu československých diváků. To samé platilo pro komedie a odlehčenější témata. Zájem měl být i o kostýmní dramata.⁸⁹⁾ Naproti tomu o hudební komedie a filmy s „písněmi“ měl být podle londýnské vlády zájem menší. Poptávku po komediích a „lehčích zábavných žánrech“ potvrdil v říjnu 1946 na stránkách *Kulturní politiky* i ředitel Čefis Lubomír Linhart, který se ve svém prohlášení lehce rozcházel s názory londýnské vlády:

Budeme od Američanů chtít veselohry, taneční filmy, revuální a dále filmy, které tím či oním způsobem řeší americké problémy. Bylo řečeno, že máme právo vybírat si filmy. Řekl jsem Američanům, že to byli právě Steinbeck, Sinclair, Caldwell, Hemingway, Chaplin a jiní, kteří se zabývali skutečnými problémy Ameriky a kteří naučili občany Československa nejen obdivovat, ale i milovat Ameriku a její lid. Je zásluhou těchto lidí, že jsme v Americe přestali vidět jen zemi romantickou a učesanou. Upozornil jsem, že budou-li nám ukazovat pouze takové filmy, které líčí život v Americe pouze z jeho lehké stránky, ztratí naše veřejnost zájem a bude tím poškozen i americký film.⁹⁰⁾

Linhartovo prohlášení je v souladu s přísliby zástupců MPEA, že přestože MPEA sestaví seznam filmů, československá strana bude moci vznést doplňkové požadavky na konkrétní snímky.⁹¹⁾ Ochota MPEA (tedy alespoň deklarovaná) zohlednit názor československého partnera dokládá, jak velký zájem Hollywood o ČSR měl. Do jaké míry si Čefis diktovala, které filmy na seznamu budou, a které nikoliv, zůstává ale otázkou. Pravděpodobně na konkrétní tituly příliš velký vliv neměla. Možnosti získat informace o hollywoodských filmech, na jejichž základě by mohla Čefis vznést požadavky, byly omezené a komplikované.⁹²⁾ Pokud už případně o některé filmy projevila zájem, jako tomu zřejmě bylo u filmů *JIH PROTI SEVERU*, *REBECCA*, *HROZNY HNĚVU* nebo *PINOCCHIO*, narážela na dvě překážky. K řadě filmů neměla MPEA distribuční práva, protože nevznikly v produkci některého z jejích členů. *JIH PROTI SEVERU*, *REBECCA* i *PINOCCHIO* byly vyrobeny nezávislými producenty, kteří, jak už bylo řečeno dříve, dávali přednost individuálním prodejm

88) Tamtéž.

89) Výrazné zastoupení komedií a dobrodružných filmů také odráželo jeden stěžejní aspekt identity amerického filmového průmyslu – důraz na film jako prvotřídní zábavu. Zábavní kvalita („entertainment value“) hollywoodských filmů byla podle studií rysem, který odlišoval hollywoodskou produkci od všech ostatních a který jí obratem zaručoval komerční úspěch. „Americké filmy jsou populární hlavně proto, že jsou z hlediska zábavy nadřazené produkci jiných států.“ Nathan D. G o l d e n, What Prospects for the Road Ahead in Foreign Film Mkts [sic]?, *Variety* 157, 1945, č. 4 (3. 1.), s. 112; Irving M a a s, MPEA „Puzzled“ At Soviet Showing of 4 U.S. Films, *Variety* 182, 1951, č. 5 (11. 4.), s. 3, 22.

90) Anon., Zpět z Ameriky, *Kulturní politika* 2, 1946, č. 6 (25. 10.), s. 4.

91) –bž, Americké filmy do československých kin, *Filmová práce* 2, 1946, č. 44 (2. 11.), s. 3; Anon., Zpět z Ameriky, *Kulturní politika* 2, 1946, č. 6 (25. 10.), s. 4.

92) –bž, c. d., s. 3.

svých produktů. Některé, jako sociálně kritické HROZNY HNĚVU podle novely Johna Steinbecka, zase považoval Státní department za nevhodné k reprezentaci USA. Následující sekce analyzuje, jakým způsobem se předpoklady a očekávání Hollywoodu ohledně československého filmového trhu, diváků a cenzorů odrážejí v seznamu nabízených filmů. Pro doplnění krátce srovnává seznam pro ČSR a sousední Německo.⁹³⁾

Hlavně sofistikovane, ale s humorem – analýza seznamu filmů pro ČSR

Seznam určený pro ČSR obsahoval filmy všech osmi studií, která byla sdružena v MPEA. Studia filmy postupovala MPEA výhradně, tj. nesměla je distribuovat mimo struktury MPEA. Na filmy nebyly stanovené kvóty pro jednotlivá studia. Studia nabídla filmy a MPEA vybrala snímky, které považovala za vhodné.⁹⁴⁾ Samotná MPEA byla nezisková organizace. Veškerý zisk z filmů se dělil mezi studia poměrným podílem podle jejich zisku v tom kterém roce na domácím trhu (studia kryla i případné ztráty). Filmy byly na seznamu seřazeny podle studia, které snímky produkovalo nebo distribuovalo (což byl případ United Artists, jež fungovalo jako distributor filmů nezávislých producentů). Kromě jména filmu obsahoval seznam další tři základní informace, které měly být snadným komerčním vodítkem pro československou stranu – *filmový typ* (*film type*), dvě hlavní *hvězdy* a *metráž* filmu v minutách/stopách.⁹⁵⁾ Obě kategorie *filmový typ* a *hvězdy* jsou jasnými komerčními ukazateli, v jejichž intencích americká filmová studia uvažovala a které považovala v souvislosti s československým trhem za vhodné uvést, protože předpokládala, že toto kritérium bude, vzhledem k obeznámenosti československého předválečného publika s hollywoodskými hvězdami, pro aprobační komisi zajímavé. Hvězdy byly obecně vedle celkového pozitivního kritického a diváckého ohlasu na konkrétní filmy při jejich uvedení v USA⁹⁶⁾ podstatným ukazatelem při výběru filmů pro zahraničí, protože byly okamžitým indikátorem kvality filmů i jejich komerčního potenciálu.⁹⁷⁾

Kategorie *filmový typ* byla dále specifikována v tabulce, jež byla přiložena k seznamu. Nejpočetněji zastoupenými typy byla dramata (38 ze 140), komedie (34), válečné filmy (21) a dobrodružné filmy (17). Na druhé straně spektra se nepřekvapivě ocitly potenciálně „kontroverzní“ filmové typy, které MPEA kategorizovala jako krimi (1), western (2) a detektivku (4) (viz tab. č. 1). U méně zastoupených filmových typů byla zvýšená pravděpodobnost, že by neuspěly u místních cenzorů (týkalo se hlavně westernu). Mohly by také mít problém se získáním souhlasu Státního departmentu, který varoval před zobra-

93) S ostatními státy sovětské sféry vlivu MPEA v době sestavování seznamu filmu pro ČSR zatím formálně neobchodovala. Proto se seznam pro Německo zdá vhodný ke srovnání.

94) Anon., Retain MPEA Unity on Soviets; New Formula For Profits Divvy. *Variety* 203, 1956, č. 12 (22. 8.), s. 5, 14.

95) Text nevychází z žádné teorie žánru, ale pouze pracuje s termínem *filmový typ* jako s termínem, jež používala filmová studia v případě kategorizování filmů na seznamu pro ČSR.

96) Motion Picture Export Association. *Newsletter* 2, 1947, č. 3 (4. 3.), s. 5. Academy of Motion Picture Arts and Sciences Library, Margaret Herrick Library, Los Angeles, Special Collection (dále AMPAS).

97) Tamtéž, s. 3. AMPAS.

zováním USA jako země gangsterů, zhýralců a sociální nespravedlnosti.⁹⁸⁾ Nicméně, jak už bylo naznačeno, důrazně byla pravidla ze strany Státního departmentu vymáhána až později ve 40. letech a následně v druhé polovině let padesátých, kdy došlo k obnově kontaktů mezi MPEA a ČSR, přerušovaných v červnu 1951.⁹⁹⁾

Company	Number of films	T	B	CO	CR	DR	H	ME	MU	MY	WA	WB	WE	A
FOX	23	4	1	4		8	1		2	1	3			3
MGM	27	4	2	5		6			5		5			4
PARAMOUNT	19	4		3	1	7			1		4			3
UNIVERSAL	16	3		8		3				3				2
WARNER BR.	19	3	4	2		2			2		6		1	3
COLUMBIA	16	2		7		5			2				1	1
RKO	14		2	4		4	1				2			1
UNITED ART.	6			1		3					1			1
Total	140	19	9	34	1	38	2		13	4	21		2	17

Tabulka č. 1, *Basic European Release Schedule, List of Pictures for Mutual Selection for Czechoslovakia*. V tabulce jsou filmy rozříděné podle studií a podle filmových typů. B – biografický film (biography), CO – komedie (comedy), CR – krimi (crime), DR – drama (drama), H – historický (historical), ME – melodrama (melodrama), MU – muzikál/hudební film (musical), MY – detektivka (mystery), WA – válečný film (war), WB – film s válečným pozadím (war background), WE – western (western), A – dobrodružný (adventure). (T – Technicolor).¹⁰⁰⁾

Protože MPEA vnímala československý trh jako vyspělý a sofistikovaný, nepřekvapí vysoké zastoupení „dramat“ – kategorie, která slibovala automatickou pozitivní reakci jak u Státního departmentu (v jehož případě není vyloučené, že neposuzoval seznam naprosto detailně film po filmu), tak u československé aprobační komise. Kvalita a serióznost byly leitmotivem procesu výběru filmů pro ČSR ze strany MPEA v roce 1946 i později. Pouze kvalitní hollywoodské filmy mohly v představách a rétorice MPEA uspokojit vyspělý československý trh. Nutnost vybírat kvalitní filmy se seriózním námětem pro ČSR opakovaně zdůrazňoval ve svých zprávách viceprezident MPEA pro Evropu Irving A. Maas. „Pokud je film kvalitní, co se týče zábavy, není téma samotné tím rozhodujícím ukazatelem. Nicméně obzvlášť vhodná jsou závažná témata. BYLO JEDNOU ZELENÉ ÚDOLÍ, například, se setkal s obrovským diváckým zájmem,“¹⁰¹⁾ popsal Maas preference diváků pro *Variety*.

98) Anon., D. C. Stance on Western Europe. *Variety* 162, 1946, č. 12 (29. 5.), s. 3 a 63.

99) J. B l á h o v á, c. d., s. 23.

100) List of Pictures for Mutual Selection for Czechoslovakia, Praha, 10. 1. 1947. NA, f. MI, k. 233, inv. č. 559, sign. USA filmy-propagace 1945–1949.

101) Anon., „Select“ Films, Keep Numbers Down, If You'd Get by Soviet Iron Curtain. *Variety* 165, 1947, č. 10 (5. 2.), s. 8.

Kategorie „kvalita“ a „serióznost“, tak, jak si ji definovali Američané, se ostatně prolínaly celým seznamem bez ohledu na filmový typ. Značné procento filmů, které se nakonec ocitly na seznamu, bylo oceněné Oscarem nebo alespoň na cenu Akademie nominované. Právě Oscar, který pro většinu československých cenzorů pravděpodobně nic moc neznamenal, byl pro americký filmový průmysl ukazatelem kvality. Podobnou hodnotu měly v očích Američanů i životopisné filmy, které se věnovaly některé z výrazných postav světových dějin. Portréty výrazných osobností tak na seznamu tvoří relativně silnou skupinu – Louis Pasteur (STORY OF LOUIS PASTEUR, 1935), Marie Curie-Sklodowská (MADAME CURIE, 1944), Mark Twain (DOBRODRUŽSTVÍ MARKA TWAINA, 1944), Émile Zola (AFÉRA KAPITÁNA DREYFUSE, 1937), George Gershwin (RHAPSODY IN BLUE, 1945), Thomas Alva Edison (MLADÝ TOMÁŠ EDISON, 1940) nebo Abraham Lincoln (ABRAHAM LINCOLN, 1940). Konečně, zárukou kvality nemusel nutně být pouze určitý filmový typ či určité téma. Ze stejného důvodu se na seznamu ocitlo 19 filmů natočených v systému Technicolor, který měl dokázat (technickou) vyspělost Hollywoodu (např. O VĚRNÉM PŘÁTELSTVÍ, WILSON, FANTOM OPERY nebo KARIBŠTÍ PIRÁTI aj.).

U velkého počtu dramát bylo zařazení na seznam motivováno třemi rozdílnými tendencemi: představou MPEA o vyspělém československém publiku, naznačenými preferencemi oficiálních zástupců československého monopolu a postoji amerického filmového průmyslu tváří v tvář debatám o hodnotě americké populární kultury ve srovnání s vysokou kulturou Evropy.¹⁰²⁾ Zplnomocněnec ministerstva informací pro dovoz a vývoz Jindřich Elbl, jenž společně s ředitelem Čefis Lubomírem Linhartem dojednával smlouvu s MPEA, například po jejím podpisu v New Yorku pro *New York Times* poznamenal, že po amerických filmech je v ČSR velká poptávka, ale největší zájem je o „seriózní dramata“ a „kvalitní muzikály“.¹⁰³⁾ Společenská dramata patřila společně se špionážními filmy ke komerčně úspěšným filmovým typům na předválečném československém trhu a zároveň s komedii nejnáze procházela u československých cenzorů.¹⁰⁴⁾ Není tak překvapující, že dramata byla na seznamu pro ČSR kvantitativně nejvíce zastoupeným filmovým typem a doprovázena byla i 13 muzikály (NEW MOON, DVĚ DĚVČÁTKA A NÁMOŘNÍK, ANCHORS AWEIGH aj.). Vysoce byl zastoupený i dobrodružný typ, což opět souznělo s předválečnou zkušeností.

Filmový typ „drama“ stojí za pozornost ještě z důvodu specifických praktik, které v jeho případě MPEA uplatňovala. Pohled na zastoupení jednotlivých filmových typů a na konkrétní filmy, jež se pod nimi skrývaly, naznačuje, že se MPEA snažila případné kontroverzi u některých filmů předcházet jakýmsi úhybným manévrem. „Široký a neurčitý“¹⁰⁵⁾ charakter termínu drama umožňoval studiím zařadit pod žádaný filmový typ značně roz-

102) Vittoria D e G r a z i a, Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas 1920–1960. *Journal of Modern History* 61, 1989, č. 1, s. 53–87.

103) Anon., Czechs to Resume US Films Showings. *New York Times* 96, 1946, č. 32, 379 (18. 9.), s. 25.

104) Czechoslovakia-Box Office Values, WHSA, United Artists Corporation Records, Record Group II (RGII), 99AN, řada 5F, krabice 3, 4, 5, list 5.

105) Steve Neale ve své analýze žánrových praktik v Hollywoodu 30. let upozorňuje, že termín drama podobně jako kostýmní film je mnohem širší a neurčitější termín, jenž se „jen velmi zřídka, pokud vůbec, objevuje v teorii žánru, ale který byl podle časopisu *Variety* [...] mezi třemi komerčně nejúspěšnějšími kategoriemi“. Steve N e a l e, *Genre and Hollywood*. London and New York: Routledge 2000, s. 234.

manitý vzorek. Mnohé z filmů se klidně mohly ocitnout v kategorii muzikál, detektivka nebo melodrama. „Respektovanou“ kolonku drama tak sdílely snímky *BRÁNA KE ŠTĚSTÍ*, „o rumunském gigolovi, který se v Mexiku ožení s naivní americkou učitelkou, aby sňatkem získal americké občanství, ale jenž se později zamiluje do své oběti“, *V ZAJETÍ MINULOSTI*, příběh „veterána z první světové války trpícího ztrátou paměti, který se zamiluje do kabaretní hvězdy a utrpí nehodu, jež obnoví jeho vzpomínky na válku, ale vymaže jeho život po ní,¹⁰⁶⁾ či *GILDA*, která je žánrovým hybridem mezi dramatem, filmem noir, thrillerem a romantickým filmem. Označení drama tak dávalo i méně „seriózním“ filmům zdání serióznosti a kamuflovalo, jako například u *GILDY*, nežádoucí erotický obsah. Tento „úhybný manévř“ měl zamaskovat kontroverzi a zajistit i dostatečně divácky zajímavou diverzifikaci filmů na seznamu.

Při analyzování seznamu je tedy třeba si uvědomit, že silné zastoupení určitého filmového typu může mít komplexnější vysvětlení. V případě válečných filmů se tak do výběru zcela prozaicky promítl i aktuální stav americké filmové produkce. Během let 1942 až 1944 představoval válečný film 20 % celkové výroby hollywoodských studií.¹⁰⁷⁾ Logicky tak tvořil i značné procento zásob filmů, z nichž MPEA čerpala při sestavování seznamu. Na seznam pak putovaly většinou ty filmy, které už zaznamenaly divácký úspěch v USA či ve Velké Británii a u nichž bylo možné předpokládat, že uspějí i na jiných trzích.¹⁰⁸⁾ MPEA se také snažila na seznam zařadit filmy, které byly časové, a u nichž tedy hrozilo, že brzy ztratí na aktuálnosti. To se samozřejmě týkalo i filmů válečných. Na druhé straně, v několika případech MPEA spoléhala na atraktivitu a nadčasovost konkrétních titulů a zařadila filmy poměrně staré, tedy vyrobené ještě před rokem 1940. Většinou se jednalo o snímky biografické či vycházející z oblíbených literárních předloh – *KDYŽ NASTALY DEŠTĚ*, *GULLIVEROVY CESTY* nebo *ZVONÍK U MATKY BOŽÍ* (všechny 1939).¹⁰⁹⁾ V neposlední řadě zařazení válečných filmů, které zachycovaly USA jako světovou vojenskou velmoc a jako osvoboditele, přirozeně korelovalo s cíli zahraniční politiky USA. V ČSR se později odhady ohledně komerčních předpokladů válečných filmů ukázaly jako správné. Ve své podrobné zprávě z července 1947 velvyslanec Steinhart referoval, že válečné filmy *PĚT SULLIVANŮ*, *BÍLÁ LEGIE* a *PERUTĚ POMSTY* zhlédlo za sledované období pěti měsíců přes milion diváků.¹¹⁰⁾ Hollywoodské válečné filmy byly komerčně úspěšné i přes to, že o válečné filmy vyprodukované jinými kinematografiemi, hlavně sovětskou, už téměř dva roky po válce zájem nebyl.¹¹¹⁾ Do komerčního úspěchu hollywoodských filmů se tak jistě promítl i faktor „Amerika“. Rychlé uvedení válečných filmů do distribuce navíc ukazuje ještě na další podstatný fakt. Všechny tři válečné snímky se objevily v čes-

106) Online: <www.imdb.com/title/tt0033722/>, <www.imdb.com/title/tt0035238/>; [cit. 5. 7. 2009].

107) T. S c h a t z, c. d., s. 240.

108) Tamtéž.

109) –bž, c. d., s. 3. Vedle románu *Když nastaly deště* Louise Bromfielda byly v ČSR populární i romány *Hrozny hněvu* Johna Steinbecka, *Jih proti severu* Margaret Mitchellové či *Mrtvá a živá* Daphne de Maurierové.

110) American Film Showings in Praha. Ambassador Steinhardt to the Secretary of State, Praha, 11. 7. 1947. NARA, RG59, 860F.4061 MP/7-1147.

111) Důvodová zpráva o nedostatečné úspěšnosti sovětských filmů, Praha, 10. 2. 1947. NA, A KSČ ÚV, a.j. 646.

koslovenských kinech ještě před koncem roku 1946. Jejich brzké uvedení se dá samozřejmě vysvětlit tím, že filmy už byly otitulkované k dispozici v Praze. Nicméně aprobační komise si je vybrala z 39 snímků, což lze chápat jako komerčně motivované rozhodnutí. Volba zařadit válečné filmy do programu co nejdříve po válce, a tím zvýšit šanci na jejich komerční úspěch, tak ukazuje, že i československá strana se při výběru hollywoodských filmů řídila tržními hledisky. O ekonomicky motivovaném uvažování Čefis svědčí i to, že přirozeně usilovala o rozmanitost a válečné filmy do konce roku prošťídala snímky romantickými či dramaty (BRÁNA KE ŠTĚSTÍ, ZÁHADNÝ PAN JORDÁN nebo ZASNĚŽENÁ ROMANCE). V této souvislosti stojí za pozornost, že Čefis navíc projevila zájem hlavně o filmové adaptace v Československu populárních románů jako *Jih proti severu*, *Hrozny hněvu* nebo *Mrtvá a živá*. Popularita literárních předloh měla zaručovat komerční úspěch jejich filmových verzí, což byla zkušenost, kterou zástupci filmového průmyslu (z nichž mnozí plynule přešli do služeb znárodněné kinematografie) udělali před válkou a v jejím průběhu. Zatímco válečné filmy odrážely jednak stav hollywoodské produkce a jednak předpoklad, že reflexe válečných zkušeností bude důležitou touhou poválečného publika, v případě komedie, druhého nejvíce zastoupeného filmového typu na seznamu pro ČSR, se propojil předpoklad o poptávce po lehčích tématech se zkušeností z předválečného trhu, kdy americká komedie patřila mezi žánry komerčně úspěšné i cenzory „oblíbené“.¹¹²⁾

V souvislosti s výběrem filmů pro ČSR stojí za pozornost i kategorie *hvězdy* a v neposlední řadě i některé jednotlivé filmy. Na seznamu se objevila řada snímků s hvězdami, které patřily před válkou v ČSR k nejoblíbenějším – KANADSKÁ JÍZDNÍ POLICIE s Garym Cooperem, NEW MOON s Jeannette MacDonaldovou, ŽENA DVOU TVÁŘÍ s Gretou Garbo nebo SEVEN SINNERS a FLAME OF NEW ORLEANS s Marlene Dietrichovou. Přestože uvedení hereckého obsazení patřilo k několika málo informacím, které MPEA zařadila na seznam filmů jako jasný indikátor „určitého typu zábavy [...] a záruku produkce, která přesahuje průměr“,¹¹³⁾ československá strana, pokud nějaké měla, své preference ohledně amerických hvězd nijak nezveřejňovala. Jedinou výjimkou byl Charlie Chaplin. V Chaplinově postavě se pro československý filmový monopol ideálně spojovala ekonomika s ideologií a politikou.¹¹⁴⁾ Chaplin, záruka komerčního úspěchu, byl považován za prototyp pokrokového umělce a humanisty, jehož tvorba a světový názor souzněly s étosem budování nové socialistické, spravedlivější společnosti. Chaplin byl známý svými levicovými názory, přátelstvím s ruskými filmaři i prosovětskými postoji během druhé světové války. V roce 1944 ho jako umělce ocenil J. V. Stalin.¹¹⁵⁾ O rok později o něm vyšla v Moskvě monografie, jež byla přeložena do češtiny hned následující rok.¹¹⁶⁾ Československý státní monopol měl proto logicky o Chaplinovy filmy zájem. Z toho však nemohla těžit

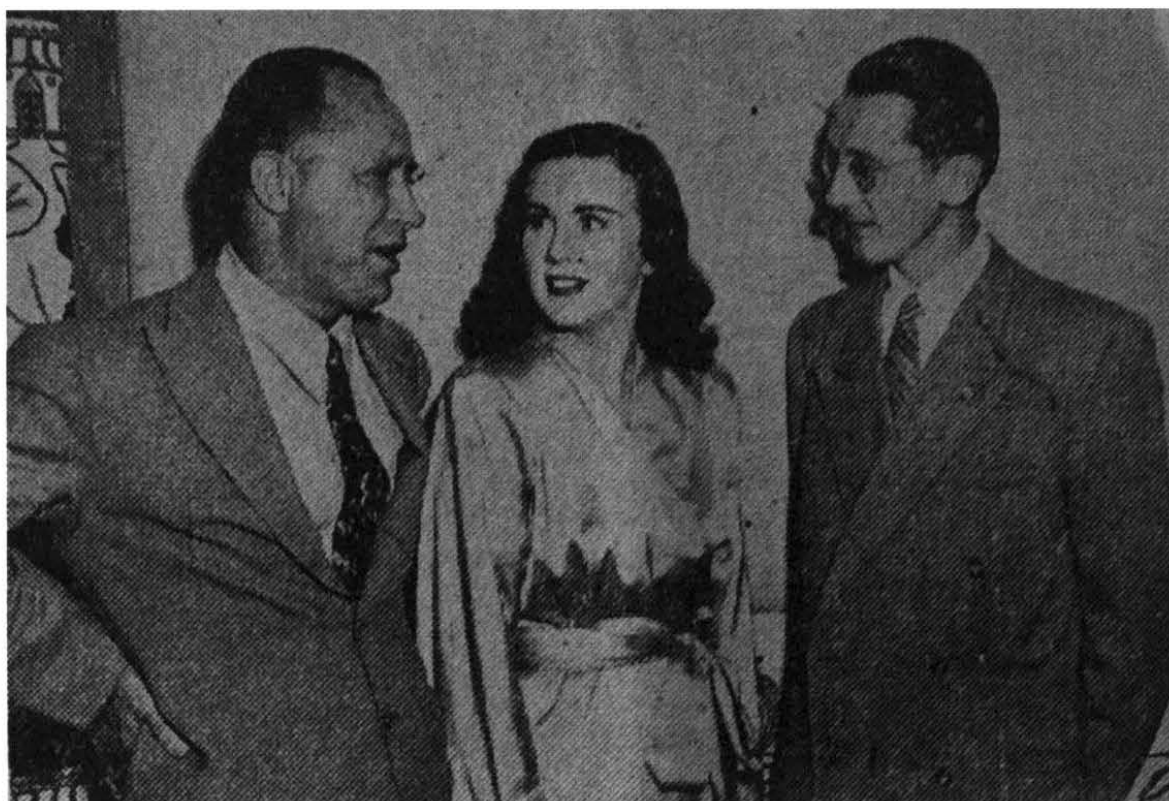
112) Anon., Prague Likes American Films But There's Class Problem. *Motion Picture Herald* 122, 1937, č. 10 (20. 3.), s. 58.

113) Alice Evans F i c l d, *Hollywood USA, From Script to Screen*. New York: Vangate Press 1952, s. 74.

114) J. B l a h o v a, c. d., s. 271–292.

115) Charles J. M a l a n d, *Chaplin and American Culture*. NJ: Princeton University Press 1989, s. 191.

116) Pera M. A t a š e v a – Šamil Z. A c h u š k o v (eds.), *Charles Spencer Chaplin*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1946.



Obr. č. 1. Ředitel Československé filmové společnosti Lubomír Linhart (vpravo) a hollywoodský dopisovatel týdeníku *Filmová práce* Bohumil Beneš s herečkou Deannou Durbinovou v ateliérech studia Universal na podzim 1946, kdy Linhart navštívil Hollywood. (*Filmová práce* 2, 1946, č. 44 (2. 11.), s. 3).

MPEA, protože práva na distribuci Chaplinových filmů v ČSR koupil od United Artists newyorský obchodník Miles Sherover. S ním ministerstvo informací uzavřelo v roce 1946 smlouvu na nákup 25 filmů a koupilo od něj mimo jiné právě i satiru *DIKTÁTOR* (1939) a později kontroverzní drama *MONSIEUR VERDOUX* (1947).¹¹⁷⁾ *MONSIEUR VERDOUX* měl evropskou premiéru v létě 1947 na festivalu v Mariánských Lázních a do široké československé kinodistribuce vstoupil v červnu 1948.¹¹⁸⁾

Není vyloučeno, že při zařazování filmů s konkrétními hvězdami hrály roli i předpokládané osobní preference vysokých komunistických hodnostářů (nejen československých). Hollywood například věděl o slabosti J. V. Stalina pro herečku Deannu Durbinovou a pravděpodobně k ní také přihlédl při výběru filmů pro ČSR.¹¹⁹⁾ Ostatně, Durbinová byla jednou z hvězd, s níž se Linhart osobně setkal v roce 1946 při své návštěvě Hollywoodu (viz obr. č. 1). Na seznamu se tak ocitly snímky *IT'S A DATE*, *HERS TO HOLD*, *SESTRA JEHO KOMORNÍKA* a *VĚČNÁ EVA*, v nichž Durbinová hrála. Snímek *SESTRA JEHO KOMOR-*

117) Distribuce v roce 1948. Ředitel Státní půjčovny filmů Josef Hlinomaz generálnímu řediteli Československé filmové společnosti Lubomíru Linhartovi, Praha, 25. 1. 1948. NA, A ÚV KSČ, a. j. 660, l. 43–46.

118) Jaroslav Brož, *Pan Verdoux a Charlie Chaplin*. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 34 (23. 8.), s. 8.

119) M. Siefert, c. d., s. 196

NÍKA, který nakonec Čefis vybrala, koupil už v roce 1945 od studia Universal Sovětský svaz.¹²⁰⁾ Na případnou atraktivitu „domácí-československé“ hvězdy Hedy Kieslerové (Hedy Lamarrové) zase MPEA spoléhala zařazením filmu EXPERIMENT PERILOUS.

Německá otázka?

Vedle konkrétních hvězd MPEA nabízela i konkrétní snímky, u nichž předpokládala, že by mohly československé cenzory oslovit. Například zařazením a intenzivní propagací válečného filmu KONVOJ DO MURMANSKA, oslavujícího válečnou spolupráci mezi USA a SSSR, studia reflektovala předpokládané prosovětské nálady v zemi (navíc film opět velmi vyhovoval i americké zahraniční politice). V aktuálním politickém klimatu byla válečná spolupráce mezi USA a SSSR proti hitlerovskému Německu ještě stále vhodným tématem. O rok později, po vyhlášení Trumanovy doktríny a v době sílícího antagonismu mezi oběma mocnostmi, už bylo bývalé válečné spojení kapitolou, kterou nebylo radno z politických důvodů připomínat. Ve stejné době, kdy se snímek ocitl na seznamu pro jednu ze zemí v sovětské sféře vlivu, se začal Hollywood veřejně zpovídat z produkce prosovětských snímků MISE DO MOSKVVY nebo SEVERNÍ HVĚZDA.¹²¹⁾ Československé cenzory možná měly oslovit i filmy, které už byly „posvěcené z Moskvy“. Do této kategorie spadá například výše zmíněná SESTRA JEHO KOMORNÍKA. V roce 1944 vybral zástupce sovětské kinematografie Michail Kolotozov v Hollywoodu devět filmů, které poslal do Moskvy ke zhlédnutí. Byly mezi nimi i snímky, které se ocitly na československém seznamu: MLADÝ TOMÁŠ EDISON nebo ZASNĚŽENÁ ROMANCE a LIŠTIČKY, jež pravděpodobně byly filmem, který si Čefis vyžádala.¹²²⁾

Stejně jako existovaly snímky žádané, existovaly i snímky, které se na seznam dostat nemohly. Po skandálním uvedení sociálně kritického dramatu HROZNY HNĚVU ve Francii, které vyvolalo antiamerické reakce, Státní department například výslovně „nedoporučil“ film k dalšímu vývozu.¹²³⁾ Požádal naopak studio Fox, aby i přes již podepsané smlouvy se Španělskem a Řeckem film neuvedlo kvůli jeho kontroverznímu sociálnímu obsahu, který by mohl nahrávat komunistům. Dramatizace Steinbeckova románu je tak ukázkovým příkladem filmu, u kterého MPEA ustoupila ze svých komerčních cílů na úkor politické poptávky.

Jisté informace o strategiích MPEA pro ČSR je možné vysledovat i ze srovnání seznamů filmů, jež Hollywood nabízel Československu a sousednímu Německu – zemím, které před válkou řadil do stejného teritoria. V porovnání s německým seznamem MPEA vy-

120) Anon., Russians Would Like U.S. Pix But Insist on „Auditioning“ Them First. *Variety* 165, 1947, č. 13 (5. 3.), s. 21.

121) John T r u m p b o u r, *Selling Hollywood to the World. U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920–50*. Cambridge: Cambridge University Press 2002, s. 84.

122) Current & Choice: Ambassador, *Time*, 12. 6. 1944. Dokument přístupný online: <www.time.com/time/magazine/article/0,9171,775009,00.html>.

123) Zákaz se týkal i filmu TOBACCO ROAD (1941), gangsterek a snímků věnujících se černošským tématům (tzv. „negro topic“). Anon., D. C. Stance on Western Europe. *Variety* 162, 1946, č. 12 (29. 5.), s. 3 a 63. Srov. P. Skopal, c. d., s. 175–188.

nechala pro ČSR drama THE VALLEY OF DECISION, zachycující stávkou dělníků v ocelárnách v Pittsburghu v 19. století, komerčně úspěšný „antisovětský“ snímek NINOČKA nebo náboženský THE BELLS OF ST. MARY'S. Pravděpodobně se domnívala, že sociálně kritické téma je příliš „ne-americké“ a že o filmovou satiru na poměry v Sovětském svazu a o film s náboženskou tematikou nebude v ČSR takový zájem.¹²⁴⁾ Opatrnost při zařazování takových filmů je jednou z tendencí, které se vynořují ze srovnání obou seznamů. Přestože MPEA snímky s náboženskou tematikou z výběru pro ČSR zcela nevyloučila, byly rozhodně významnější pro německý trh. Na seznamu pro ČSR se objevily hudební komedie GOING MY Way, o knězi integrujícím se do komunity, kam byl přidělen, drama ONE FOOT IN HEAVEN, příběh rodiny faráře stěhující se z jedné farnosti na druhou, a exotické drama THE KEYS OF THE KINGDOM, o misionáři budujícím farnost v Číně. Je možné, že snímky zachycujícími podstatný aspekt „amerického způsobu života“ MPEA vycházela vstříc Státnímu departmentu. Na druhé straně, například u filmu GOING MY WAY, se mohl zpívající Bing Crosby jevit jako komerční klad a protiváha „problematickému“ tématu. Naproti tomu MPEA nabídla ČSR filmy BÍLÉ ÚTESY DOVERSKÉ či dobrodružný WHITE SAVAGE, které zase nebyly z nacionálních a rasových důvodů vhodné pro Německo.

Zbývající dvě zajímavé tendence, které je možné vyvodit ze srovnání seznamů, jsou nezařazování westernů, jež jako typicky americký žánr představovaly kontroverzní kategorii, a jistá opatrnost při výběru filmů režírovaných německými emigranty v Hollywoodu. V případě německých tvůrců zřejmě MPEA předpokládala, že by mohli vyvolat odmítavou reakci, pokud ne u cenzorů, tak později u publika. Na druhé straně se ale filmy režírované německými režiséry na seznamu ocitly – např. ZVONÍK U MATKY BOŽÍ, AFÉRA KAPITÁNA DREYFUSE či LIFE OF LOUIS PASTEUR (všechny William Dieterle). V případě Dieterleho byl pravděpodobně klíčový fakt, že všechny jeho snímky vycházely z francouzské kultury a nesly i další znaky, jež je dělaly potenciálně komerčně zajímavými – již výše zmíněné komerční ukazatele jako adaptace slavné literární předlohy či životopisné snímky Evropanům blízkých známých osobností. Přestože předkládané zdůvodnění není prosto jisté spekulativnosti, podobná rozhodnutí dokazují, že výběr protkávala zajímavá kombinatorika motivací, kdy se kontroverze znásobovaly nebo navzájem negovaly.

I s postupující studenou válkou a sílícím tlakem na ideologickou dimenzi výběru se MPEA pokoušela uplatňovat ekonomická kritéria a vycházet maximálně vstříc požadavkům nebo jen pouhým náznakům preferencí z československé strany.¹²⁵⁾ MPEA tak sledovala svůj klíčový zájem udržet se na trhu, z něhož byla systematicky vytlačována. MPEA byla prostřednictvím své kanceláře v Praze obeznámena s náladami uvnitř česko-

124) Anon., Montgomery Says Commies Here Are Well Organized. *Motion Picture Herald* 169, 1947, č. 7 (24. 10.), s. 4.

125) Difficulties of Motion Picture Export Association in Prague, Praha, 18. 9. 1952. NARA, RG59, DF1950-1954, 811.452/10-1652. Podobně MPEA vycházela vstříc například i Sovětskému svazu. V roce 1949 Ludvík Kantůrek vyjednával v Moskvě o prodeji amerických filmů a MPEA byla ochotná provést změny u filmů, o něž Sověti projevíli zájem, ale k nimž měli nějaké výhrady. Konkrétně u komedie VĚCNÁ EVA šlo o změnu „zaměstnání“ hlavní postavy z milionáře, který Sovětům vadil, na sběratele umění. Dopis Ludvíka Kantůrka Irvingu Maasovi, Moskva, 9. 8. 1949, AMPAS, MPAA General Correspondence Files, cívk. č. 14 [Correspondence, 1949–1950].

slovenského filmového monopolu a s oficiální politikou vůči hollywoodským filmům. V listopadu 1949 například deník *Los Angeles Times* otiskl zprávu dopisovatele agentury AP v Praze, že československý filmový monopol nemá zájem o romantické filmy v hollywoodském stylu a že má v plánu „nepustit milostné filmy, kterým chybí realistický pohled na svět, do československých kin“. ¹²⁶⁾ Nicméně „americké komedie, dobrodružné a historické filmy mají stále šanci být dovezeny do Československa“. ¹²⁷⁾ I z poslední nabídky MPEA je tak patrná tendence vyjít vstříc signálům z trhu. Poslední nabídku filmů MPEA učinila na začátku politicky ožehavého roku 1950 a po dvou letech neúspěšného vyjednávání o nové dovozní smlouvě, kdy v návaznosti na ukončení platnosti smlouvy z roku 1946 nabídla československému filmovému monopolu 11 snímků, z nichž si měl podle dohody mezi oběma stranami vybrat šest filmů. ¹²⁸⁾ Ty se měly objevit v kinech během let 1950 a 1951. MPEA nabídla následující snímky: DĚDIČKA (Paramount), LETTER TO THREE WIVES (20th Century-Fox), JUNIOR MISS (20th Century-Fox), WELCOME STRANGER (Paramount), THE THREE MUSKETEERS (MGM), CAPTAIN BLOOD (Warner Bros), RIDING HIGH (Paramount), ČARODĚJ ZE ZEMĚ OZ (MGM), EVERYBODY DOES IT (20th Century-Fox), I WAS A WARBRIDE (Paramount) a MERTON OF THE MOVIES (MGM). ¹²⁹⁾

Při pohledu na žánrovou skladbu seznamu nepřekvapí, že více jak polovinu filmů tvořily komedie, tedy nejméně problematický a „apolitický“ žánr, u něhož MPEA doufala, že by mohl oslovit československé cenzory. Zbytek připadl na dramata a dobrodružné filmy. Nicméně ekonomická logika v Československu už neplatila. Po vypuknutí války v Koreji v červnu 1950 se v kinech nakonec objevilo v roce 1951 pouze psychologické drama DĚDIČKA, jež zastupovalo USA na filmovém festivalu v Karlových Varech, a které tak muselo být uvedeno do distribuce. ¹³⁰⁾ *Filmový přehled* snímek Williama Wylera briskně zařadil „do kategorie nám cizích přepsychologizovaných filmů o lidech nenormálních, zjištěných a bezcitných“. ¹³¹⁾ Hodnocení *Filmového přehledu* tak znělo jako trefný umíráček, který vyprovázal celou hollywoodskou produkci z československých kin na dlouhých sedm let.

Závěr

Přestože se ČSR nacházela v sovětské sféře vlivu a do působení MPEA se v roce 1946 nevyhnutelně promítala do jisté míry ideologická hlediska – ve smyslu propagandistické hodnoty hollywoodských filmů pro plány americké zahraniční politiky –, MPEA se při výběru filmů pro československý trh řídila hlavně ekonomickými ukazateli a svými ko-

126) Anon., Czech Moguls Bounce „Love and Kisses“ Films. *Los Angeles Times* 68, 1949, (4. 11.), s. 21.

127) Tamtéž.

128) Pro schůzi Kulturní rady. Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, Praha, 28. 4. 1950. NA, A ÚV KSČ, a. j. 666, l. 23. Srov. Anon., H'wood Pix Virtual Blackout Behind Iron Curtain; Toe-hold on Tito. *Variety* 178, 1950, č. 5 (12. 4.), s. 1

129) Výroční zpráva o činnosti a výsledcích v r. 1950. NFA, f. ČSF (nezpracováno), složka Úsek Styky s cizinou, 1950.

130) Anon., *Filmový přehled* 3, 1951, č. 51 (14. 12.), s. 3.

131) Tamtéž.

merčními cíli. Státní department měl při zařazování filmů na seznam jistě své slovo (např. v případě sociálně kritického dramatu *HROZNY HNĚVU*), nicméně MPEA měla v ČSR volnější ruce než například v sousedním Německu, kde se musela nekompromisně podřizovat oficiální politické linii. Ideologické a politické imperativy se začaly vůči ČSR důsledně prosazovat až později po roce 1948 a hlavně v letech padesátých. Při sestavování seznamu 140 snímků z produkce osmi hlavních hollywoodských studií, který MPEA předložila ke konci roku 1946 československému filmovému monopolu jako výsledek v září podepsané dovozní smlouvy, MPEA kombinovala tři druhy informací. Vycházela ze znalostí předválečného československého trhu, z informací poskytnutých diplomatickými kruhy, hlavně americkou ambasádou v Praze, a z náznaků, výroků či požadavků zástupců československé strany – nejprve londýnské exilové vlády a později reprezentantů filmového monopolu.

MPEA si uvědomovala existující konkurenci na československém trhu v podobě britských, francouzských, sovětských a amerických filmů dovezených americkými distributory fungujícími mimo struktury MPEA. Snažila se tak v tomto ohledu co nejefektivněji „čist“ preference československých cenzorů i diváků. Představa o divácích, cenzorech i povaze trhu tak formovala rozhodnutí, jaké filmy budou na seznam zařazeny a jaké nikoliv. MPEA vnímala československý trh i publikum jako sofistikované, kulturní a nejvyspělejší v sovětské sféře vlivu, připisovala mu důkladnou znalost celosvětové filmové produkce, a tudíž patřičné nároky na kvalitu, zábavní hodnotu i pojednání seriozních témat. V seznamu tak dominovala dramata a komedie. Předpokládaný zájem o reflexi válečných událostí odrážel značný podíl válečných filmů. MPEA se nicméně vyhýbala filmům „příliš vážným“, zachycujícím nacistická zvěrstva, a pravděpodobně také brala v potaz doporučení londýnské vlády, že Čechoslováci budou negativně naladěni vůči čemukoliv německému. Druhým státem, jež MPEA brala v potaz při sestavování seznamu pro ČSR, byl Sovětský svaz. Pozornosti MPEA neušly preference Sovětů ohledně hvězd či konkrétních filmů a promítly se do seznamu pro jeden ze států pod sovětským dohledem. Výběr filmů také poháněla touha poměřit se se sovětským filmovým průmyslem, v němž Hollywood viděl velkého poválečného konkurenta, který se ho snaží vytlačit z východní a jižní Evropy. MPEA vnímala ČSR jako vstupní bránu do zmíněného regionu i jako klíč k ziskům z tamních nevytěžených trhů. Domnívala se, že Československo může v případě přístupu k hollywoodským filmům a MPEA sloužit jako příklad pro ostatní země v sovětské sféře vlivu. Jednání o smlouvě s ČSR tak nejen umožnila MPEA pochopit zákonitosti fungování filmového monopolu, ale mohla být i návodem pro polský či jugoslávský filmový monopol, jak se postavit k Američanům. Prosazení se v ČSR, k čemuž nedílně patřil i výběr vhodných filmů, znamenalo jednak možnost zabránit ovládnutí trhů v regionu sovětskou kinematografií, a jednak lepší výchozí pozici pro jednání s dalšími filmovými monopoly v sovětské sféře vlivu, jež by vedla k postupné dominanci MPEA ve východní a jižní Evropě. Vybrat vhodné filmy, jež uspějí na československém trhu, tak bylo v roce 1946 klíčové nejen z hlediska plánů MPEA v ČSR, ale i strategií v celém východním bloku. MPEA se také domnívala, že pokud její první filmy uspějí u diváků, uzná československý filmový monopol ekonomickou výhodnost obchodování s Hollywoodem a bude ho upřednostňovat před ostatními kinematografiemi. K podobnému závěru by pak mohly dojít i ostatní státy v regionu.

Stejně jako kladla důraz na ekonomická hlediska MPEA, řídil se jimi striktně v letech 1946 a 1947 i československý filmový monopol. Potvrdil se předpoklad MPEA o atraktivitě válečných filmů (z 21 nabízených si Čefis vybrala 13), dobrodružných snímků (8 ze 17) a filmů barevných (9 z 19).¹³²⁾ Největší zájem měla Čefis o biografické filmy zachycující život některé z výrazných postav světových dějin (7 z 9). Z žijících osobností měla výběrová komise slabost pro norskou krasobruslařku Sonju Henie. Na programu se ocitly oba její revuální filmy *MELODIE NA BRUSLÍCH* a *ZASNĚŽENÁ ROMANCE*. V konečném výběru směřujícím do československých kin byly nicméně zastoupeny *všechny* nabízené filmové typy včetně (potenciálně problematického) westernu i detektivek. Za pozornost stojí, že distribuční názvy mnohých z nich – *ZUZANKA V NESNÁZÍCH*, *SLEČINKA KITTY* nebo *PŘÍSTAV LÁSKY* – evokovaly předválečná léta a snažily se zaujmout co nejširší, spíše než sofistikované a náročné publikum, které MPEA původně předpokládala.

Z výběru je tak zřetelná taktika československého filmového monopolu. V období nutné ekonomické i strukturální stabilizace měl zájem nabídnout pestrou programovou skladbu, jež měla šanci oslovit co nejvíce diváků, a zároveň otestovat, jaké jsou jejich poválečné preference. Obdobná taktika formovala i výběr na straně MPEA. MPEA balancovala mezi politickou poptávkou či představami o ní (v případě československé strany) a ekonomickými imperativy s cílem realizovat své komerční zájmy. Snažila se nabídnout co nejpestřejší výběr a zároveň se vyvarovat případné kontroverze ať už z hlediska témat, která by se nemusela líbit Státnímu departmentu (zločin, erotika, sociální nespravedlnost), nebo z hlediska filmových typů, jež by nevzbudily zájem u československé výběrové komise (např. western). Zajímavý je v souvislosti s maximalizací komerčního potenciálu filmů v seznamu nejvíce zastoupený filmový typ drama. Drama jako nálepka konotující serióznost a kvalitu vyhovovalo jak požadavkům československého filmového monopolu, tak požadavkům Státního departmentu. Zároveň to byla kategorie dostatečně flexibilní, čehož MPEA obratně využívala i k zařazení potenciálně kontroverznějších filmů. Obě strany spojovala i taktika halit svůj primární ekonomický zájem přilákat diváky do kin za idealistickou rétoriku. Hollywood zdůrazňoval demokratizační a propagandistickou funkci filmu, Čefis pak novou roli filmu při budování společnosti a jeho kulturně-politickou hodnotu. V praxi se ale chovala podobně komerčně jako soukromí předváleční filmoví podnikatelé. Výběrové procesy potvrzují, že oba filmové průmysly se tak v nových, nejistých a ještě ne zcela přesně definovaných podmínkách obnoveného poválečného obchodu snažily vymezit svou pozici a chopit se příležitosti vést „byznys jako obvykle“, což obnášelo i cílené upozaďování politicko-ideologických imperativů. Československo se snažilo ekonomicky stabilizovat svůj národní filmový monopol a distribuci. Cílem MPEA bylo vybudovat si pevné postavení na lukrativním československém trhu, které by mu usnadnilo cestu do celé východní a jižní Evropy.

132) „Žánrová klasifikace“ Čefis se lišila od „žánrové klasifikace“ MPEA. Čefis dělila filmy do pěti druhů – dramata, veselohry, komedie, revue a pohádky. Srov. A. Č e r n í k, *Výroční zpráva o československém filmovnictví, rok 1947*. Praha: Československý státní film 1952, s. 25.

Mgr. Jindřiška Bláhová (1979)

Studentka doktorského programu na Katedře filmových studií FF UK v Praze a School of Film and Television Studies na University of East Anglia, Norwich, Velká Británie. V současné době pracuje na doktorském výzkumu historie institucionálních a ekonomických vztahů mezi Hollywoodem a Československem po druhé světové válce v širším politickém kontextu. Publikovala studie v domácích i zahraničních periodících (*Iluminace, Historical Journal of Film, Radio and Television*).

(Adresa: Katedra filmových studií FF UK, Nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; j.blahova@uea.ac.uk)

Studie vznikla díky grantu Grantové agentury Univerzity Karlovy v Praze,
číslo grantu 258126.

Citované filmy:

Abraham Lincoln (Abe Lincoln in Illinois; John Cromwell, 1940), *Aféra kapitána Dreyfuse* (The Life of Emile Zola; William Dieterle, 1937), *Anchors Aweigh* (George Sidney, 1945), *Belita tančí* (Lady Let's Dance; Frank Woodruff, 1944), *Bílá legie* (So Proudly We Hail; Mark Sandrich, 1943), *Bílé útesy doverské* (White Cliffs of Dover; Clarence Brown, 1944), *Bláznivá holka* (The Scatterbrain; Gus Meins, 1940), *Braziliana* (Brazil; Joseph Santley, 1944), *Brána ke štěstí* (Hold Back the Dawn; Mitchell Leisen, 1940), *Bylo jednou zelené údolí* (How Green Was My Valley; John Ford, 1941), *Captain Blood* (Michael Curtiz, 1935), *Caesar a Kleopatra* (Caesar and Cleopatra; Gabriel Pascal, 1945), *Čaroděj ze země Oz* (The Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939), *Černé komando* (Dark Command; Raoul Walsh, 1940), *Dědička* (Heiress; William Wyler, 1949), *Diktátor* (The Great Dictator; Charlie Chaplin, 1939), *Dobrodružství Marka Twaina* (The Adventures of Mark Twain; Irving Rapper, 1944), *Dvě děvčátka a námořník* (Two Girls and a Sailor; Richard Thorpe, 1944), *Everybody Does It* (Edmund Goulding, 1949), *Experiment Perilous* (Jacques Tourneur, 1944), *Fantom Opery* (The Phantom of the Opera; Arthur Lubin, 1943), *Farář u svatého Dominika* (Going My Way; Leo McCarey, 1944), *Flame of New Orleans* (René Clair, 1941), *Gilda* (Gilda; Charles Vidor, 1946), *Guliverovy cesty* (Gulliver's Travel; Dave Fleischer, 1939), *Hers to hold* (Frank Ryan, 1943), *Historky z metropole* (Tales of Manhattan; Julien Divivier, 1942), *Hrozny hněvu* (Grapes of Wrath; John Ford, 1940), *I Was a Warbride* (Howard Hawks, 1949), *It's a date* (William A. Seiter, 1940), *Jih proti Severu* (Gone with the Wind; Victor Fleming, 1939), *Jindřich V.* (Henry V; Laurence Olivier, 1944), *Junior Miss* (George Seaton, 1945), *Karibští piráti* (Reap the Wild Wind; Cecil B. DeMille, 1942), *Když nastaly deště* (The Rains Came; Clarence Brown, 1939), *Konvoj do Murmansk* (Action in the North Atlantic; Lloyd Bacon, 1943), *Krásná čarodějka* (I Married a Witch; René Clair, 1942), *Krásnější než sen* (You Were Never Lovelier; William A. Seiter, 1942), *The Keys of the Kingdom* (John M. Stahl, 1944), *Letter to Three Wives* (Joseph L. Mankiewicz, 1949), *Lidská komedie* (The Human Comedy; Clarence Brown, 1943), *Lištičky* (The Little Foxes; William Wyler, 1941), *Lední serenáda* (Lake Placid Serenade; Steve Sekelz, 1944), *Lidé dvou světů* (Men of Two Worlds; Thorold Dickinson, 1946), *Madame Curie* (Madame Curie; Mervyn LeRoy, 1943), *Melodie na bruslích* (Second Fiddle; Sidney Lanfield, 1939), *Merton of the Movies* (Robert Alton, 1947), *Mise do Moskvy* (Mission to Moscow; Michael Curtiz, 1944), *Moderní doba* (Modern Times; Charlie Chaplin, 1936), *Monsieur Verdeux* (Charles Chaplin, 1947), *Mladý Tomáš Edison* (Young Tom Edison; Norman Taurog, 1940), *New Moon* (Robert Z. Leonard, 1940), *Ninočka* (Ninotchka; Ernst Lubitsch, 1939), *One Foot in Heaven* (Irving Rapper, 1941), *O velkou cenu* (The National Velvet; Clarence Brown, 1944), *O věrném přátelství* (My Friend Flicka; Harold D. Schuster, 1943), *Perutě pomsty* (Air Force; Howard Hawks, 1943), *Pět Sullivanů* (The Sullivans; Lloyd Bacon, 1944), *Pinocchio* (Hamilton Luske, 1940), *Wilson* (Wilson; Henry King, 1941), *Přehlídka rytmu* (Rhythm Parade; Howard Bretherton, 1942), *Přepadení* (Stagecoach; John Ford, 1939), *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Rhapsody in Blue* (Rhapsody in Blue; Irving Rapper, 1945), *Riding High* (George Marshall, 1943), *Sedmá kavalérie* (They Died With Their Boots On; Raoul Walsh, 1941), *Sedmý závoj* (The Seventh Veil; Compton Bennett, 1945), *Sestra jeho komorníka* (His Butler's Sister; Frank Borzage, 1943), *Seven Sinners* (Tay Garnett, 1940), *Severní hvězda* (The North Star; Lewis Milestone, 1943), *The Shop around Corner* (Ernst Lubitsch, 1940), *Slečinka Kitty* (Kitty Foyle; Sam Wood, 1940), *The Spiral Staircase* (Robert Siodmak, 1945), *Srdce pod maskou* (Flesh and Fantasy; Julien Duvivier, 1944), *Story of Louis Pasteur* (William Dieterle, 1935), *Stará Oklahoma* (In Old Oklahoma; Albert S. Rogell, 1943), *Stříbrná brusle* (Silver Skates; Leslie Goodwins, 1943), *Tarzan's Secret Treasure* (Richard Thorpe, 1941), *Tarzanova newyorská dobrodružství* (Tar-

zan's New York Adventure; Richard Thorpe, 1942), *The Three Musketeers* (George Sydney, 1948), *Tobacco Road* (John Ford, 1941), *Úžasná událost* (Mr. Deeds Goes to Town; Frank Capra, 1936), *V zajetí minulosti* (Random Harvest; Mervyn LeRoy, 1942), *The Valley of Decision* (Tay Garnett, 1945), *Věčná Eva* (It Started with Eve; Henry Koster, 1941), *Welcome Stranger* (Elliot Nugent, 1947), *White Savage* (Arthur Lubin, 1943), *Zač jsme bojovali* (Why We Fight; Frank Capra, 1943), *Záhadný pan Jordan* (Here Comes Mr. Jordan; Alexander Hall, 1941), *Zasněžená romance* (Sun Valley Serenade; H. Bruce Humberstone, 1941), *Zvoník u Matky Boží* (Hunchback of Notre Dame; William Dieterle, 1939), *Zuzanka v nesnázích* (The Major and the Minor; Billy Wilder, 1942), *Žena dvou tváří* (Two-Faced Woman; George Cukor, 1941).

PŘÍLOHA

Vybrané použité zkratky:

AMPAS	Academy of Motion Picture Arts and Sciences Library, Margaret Herrick Library
AMZV	Archiv Ministerstva zahraničních věcí
Čefis	Československá filmová společnost
ČSF	Československý státní film
MGM	Metro-Goldwyn-Mayer
MI	Ministerstvo informací
MPAA	Motion Picture Association of America
MPEA	Motion Picture Export Association
NA	Národní archiv
NARA	National Archives and Records Administration
NFA	Národní filmový archiv
OMGUS	Office of Military Government, United States
OWI	Office of War Information
PRC	Producer Releasing Corporation
RKO	Radio Pictures
ÚV KSČ	Ústřední výbor Komunistické strany Československa
WHSa	Wisconsin Historical Society Archives

Seznam 140 filmů postoupených MPEA československé aprobační komisi v roce 1946¹³³⁾

20th CENTURY-FOX

Second Fiddle (Melodie na bruslích/komedie, 1939)
The Rains Came (Když nastaly deště/drama, 1939)
The Mark of Zorro (Zorro mstitel/dobrodružný, 1940)
Son of Fury (Kavalír pomsty/dobrodružný, 1942)
Laura (Laura/detektivka, 1944)
Heaven Can Wait (T, 1943)¹³⁴⁾
Jane Eyre (Jana Eyrová, sirotek Lowoodský/drama, 1944)
Keys of the Kingdom (1944)
How Green Was My Valley (Bylo jednou zelené údolí/drama, 1941)
House on 92nd Street (Dům na 92. ulici/válečný, 1945)
Guadalcanal Diary (Guadalcanal/válečný, 1943)
A Haunting We Will Go (1942)

133) Tučně vyznačené tituly jsou filmy, které aprobační komise schválila k promítání v ČSR. V závorce je uvedený český distribuční název a filmový typ, pod kterým byl film uvedený na seznamu.

134) T – Technicolor.

Holy Matrimony (Posvátné manželství/komedie, 1943)
My Friend Flicka (O věrném přátelství/pro mládež/T, 1943)
Wilson (Wilson/biografický/T, 1944)
 Anna and King of Siam (1943)
 Springtime in Rockies (T, 1942)
 Dragonwyck (1946)
Tales of Manhattan (Historky z metropole/drama, 1942)
Remember the Day (Sbohem mládí/drama, 1941)
Moontide (Přístav lásky/drama, 1942)
The Sullivans (Pět Sullivanů/válečný, 1942)
Sun Valley Serenade (Zasněžená romance/hudební, 1941)

UNIVERSAL

It's a Date (1940)
 Hers to Hold (1943)
His Butler's Sister (Sestra jeho komorníka/komedie, 1943)
 Seven Sinners (1940)
 Flame of New Orleans (1941)
 White Savage (T, 1943)
Arabian Nights (Arabské noci/dobrodružný, 1942)
Flesh and Fantasy (Srdce pod maskou/drama, 1943)
 Unfinished Business (1941)
Phantom of the Opera (Fantom opery/detektivka/T, 1943)
 Pardon My Sarong (1942)
 Hold that Ghost (1941)
 The Suspect (1944)
Appointment for Love (Dostaveníčko s láskou/komedie, 1941)
It Started With Eve (Věčná Eva/komedie, 1941)
Shadow of a Doubt (Ani stín podezření/detektivka, 1943)

WARNER BROS

Man Who Came to Dinner (1942)
 The Letter (1940)
 All This and Heaven too (1940)
 Story of Louis Pasteur (1935)
Life of Emile Zola (Aféra kapitána Dreyfuse/biografie, 1937)
Sea Hawk (Pán sedmi moří/dobrodružný, 1940)
They Died with Boots on (Sedmá kavalérie/western, 1942)
Robin Hood (Robin Hood/dobrodružný/T, 1938)
 Dive Bomber (T, 1941)
Adventures of Mark Twain (Dobrodružství Marka Twaina/biografie, 1944)
 One Foot in Heaven (1941)
 Yankee Doodle Dandy (1942)
 Dr. Ehrlich's Magic Bullet (1940)

Casablanca (Casablanca/válečný, 1943)

Destination Tokio (1943)

Rhapsody in Blue (Rhapsody in Blue/hudební, 1945)

Air Force (Perutě pomsty/válečný, 1943)

Action in North Atlantic (Konvoj do Murmanska/válečný, 1943)

Sergeant York (Seržant York/válečný, 1941)

PARAMOUNT

Lady in the Dark (T, 1944)

Going my Way (Farář u svatého Dominika/drama, 1944)

Road to Singapore (1940)

Holiday Inn (1942)

Double Indemnity (Pojistka smrti/krimi, 1944)

Five Graves to Cairo (1943)

Hostages (1943)

And Now Tomorrow (1946)

Major and Minor (Zuzanka v nesnázích/komedie, 1942)

Reap the Wild Wind (Karibští piráti/dobrodružný/T, 1942)

Aloma of South Seas (T, 1942)

Guliver's Travel (Gulliverovy cesty/animovaný/T, 1939)

OSS (1946)

To Each His Own (1946)

Love Letters (Milostné dopisy/drama, 1945)

Lost Weekend (Ztracený víkend/drama, 1945)

N.W. Mounted Police (Kanadská jízdní policie/dobrodružný/T, 1940)

So Proudly We Hail (Bílá legie/válečný, 1943)

Hold Back the Dawn (Brána ke štěstí/drama, 1941)

MGM

Mrs. Miniver (Paní Miniverová/válečný, 1942)

Random Harvest (V zajetí minulosti/drama, 1943)

Madame Curie (Madame Curie/biografický, 1944)

Blossoms in the Dust (T, 1941)

Waterloo Bridge (Valčík na rozloučenou/válečný, 1940)

Boom Town (Tekuté zlato/drama, 1940)

Somewhere I'll Find You (Někde se setkáme/válečný, 1942)

Ziegfeld Girl (1941)

New Moon (1940)

Babes in Arms (1939)

National Velvet (O velké ceně/pro mládež/T, 1944)

White Cliffs of Dover (Bílé útesy doverské/válečný, 1944)

Gaslight (Plynové lampy/drama, 1944)

Two Faced Woman (Žena dvou tváří/komedie, 1942)

Tarzan's Secret Treasure (1941)

Two Girls and a Sailor (Dvě děvčátka a námořník/komedie, 1944)

Woman of the Year (Nejprve stvořil ženu/komedie, 1942)

Lassie Come Home (Lassie se vrací/dobrodružný/T, 1942)

Music for Millions (1944)

Green Years (Zelená léta/drama, 1946)

Tarzan's NY Adventure (1942)

Philadelphia Story (1940)

Anchors Aweigh (1945)

Pride and Prejudice (1940)

Seven Sweethearts (1942)

Young Tom Edison (Mladý Tomáš Edison/biografický, 1940)

Human Comedy (Lidská komedie/válečný, 1943)

UNITED ARTISTS

Long Voyage Home (1940)

Stagecoach (1942)

I Married a Witch (Krásná čarodějka/komedie, 1942)

Blood on the Sun (1945)

Our Town (1940)

Moon and Sixpence (1942)

COLUMBIA

Penny Serenade (Serenáda za úsměv/drama, 1941)

Talk of the Town (1942)

Can't Take It With You (1938)

Mr. Smith Goes to Washington (Pan Smith přichází/komedie, 1939)

Arizona (1940)

Together Again (1944)

Over Twentyone

Men in Her Life (1941)

Adam Had Four Sons (1941)

Cover Girl (Modelka/hudební/T, 1944)

Here Comes Mr. Jordan (Záhadný pan Jordán/komedie, 1941)

The More the Merrier (1943)

My Sister Eileen (Má sestra Ela/komedie, 1942)

You Were Never Lovelier (Krásnější než sen/hudební, 1942)

Gilda (Gilda/drama, 1946)

Thousand and One Night T (1945)

RKO

Hunchback of Notre Dame (Zvoník u Matky Boží/historický, 1939)

This Land is Mine (Porobená země/drama, 1943)

Kitty Foyle (Slečinka Kitty/drama, 1940)

Citizen Kane (Občan Kane/biografický, 1941)

Journey into Fear (1943)

Suspicion (1941)

All Money Can Buy (1940)

Fallen Sparrow (1943)

Experiment Perilous (1944)

Devil and Miss Jones (1941)

Abe Lincoln in Illionis (Abraham Lincoln/biografický, 1940)

Tom Dick and Harry (1941)

Lucky Partners (1940)

Navy Comes Through (1942)

SUMMARY

PRAGUE AIN'T NO MINSK

Selecting Hollywood Films for Czechoslovakia, 1945–1946

Jindřiška Bláhová

The premiere of the prestige biopic *WILSON* (1944) at the Prague Alfa theatre in October of 1946 marked the return of Hollywood fare to Czechoslovak movie screens. Before the end of the year, another fourteen Hollywood films including *IT STARTED WITH EVE* (1941), *AIR FORCE* (1943), and *THE SULLIVANS* (1944) had been released in the country. And, in 1947, 65 more films belonging to the members of the Motion Picture Export Association (MPEA) – an organisation set up by Hollywood's eight majors to represent their interest abroad – were screened in Czechoslovak. These films had been selected by the Communist-run Czechoslovak Film Monopoly from a list of 140 films that had been drawn up specifically for Czechoslovakia.

Which films appeared on this list? What were the criteria that the MPEA used to compile the list? What information did the organisation use when putting together the list? And, what were the main objectives of the MPEA in this respect? This study addresses these questions with a close examination of the selection process that the MPEA conducted in 1946 to determine Hollywood output in Czechoslovakia. The study begins by outlining the mechanisms which governed the selection process. It then focuses on the sources of information upon which the MPAA drew to compile the list before analysing how the list reflected the MPEA's perceptions of the Czechoslovak market and of the Czechoslovak audience. The study shows that the MPEA saw the Czechoslovak audience as the most sophisticated, educated and culturally-aware in the entire Soviet sphere of influence.

This article reveals that the MPEA went to great lengths to maximize its commercial prospects in both Czechoslovakia and the rest of Eastern Europe. This is evident from the structure of the list, from the type of films that had been included and from the careful „market analysis“ that the MPEA conducted. I argue that the MPEA was granted significant freedom to pursue its commercial objectives. This took place, I suggest, even though Czechoslovakia was part of the Soviet sphere of influence and despite the fact that the MPEA aimed to operate to a certain extent within the guidelines of American foreign policy, particularly the US State Department's that films functioned propagandistically to offset Soviet influence.

The text also shows that the selection of films was motivated by a perceived necessity to compete with the Soviet film industry, which Hollywood saw as its main rival in the Soviet sphere and as the main obstacle in its plans to dominate Eastern European markets. Importantly, the selection of films was a part of a wider plan to establish a secure foothold in Czechoslovakia which would facilitate the MPEA expansion across Eastern Europe.

Translated by Jindřiška Bláhová

FILMOVÉ PŘEDSTAVENÍ V KINĚ A MIMO NĚ

Půl století své existence, od desátých do padesátých let 20. století, byly pohyblivé kinematografické obrazy předváděny převážně v kině. Podobu filmového představení, a tím i divácký či návštěvnický prožitek tu ovlivňovala nejen vnitřní a vnější architektura budovy kina a její umístění ve městě, ale i způsoby propagace, společenská pravidla spojená s návštěvou, konkrétní praktiky uvádění a další faktory. Úkolem tematického bloku s názvem „Filmové představení v kině a mimo ně“ je podívat se blíže na některé z nich. Vedle jednoho přeloženého a tří původních článků se s tématem setkáme také ve dvou rozhovorech a v textech rubrik Edice a materiály, Obzor a Projekty.

Elena Mosconiová a Maria Francesca Pireddaová se zabývají projekcemi pod širým nebem v Itálii v první polovině 20. století. Jejich příspěvek je součástí projektu „Technika filmu. Technika ve filmu“ a objevil se v jedné z jeho deseti publikací, věnované zvykům a prostředím spojeným s filmovým představením. Autorky vycházejí z analýzy uváděcích a propagačních strategií, míst výskytu a konkrétní podoby parků, dvorů, kaváren, zahrad a arén, které hostily filmové projekce. Uzavírají konstatováním, že právě místa svou strukturou nejméně podobná tradičnímu kinu nabízejí nejsilnější příklady ustálených způsobů chování spojených s návštěvou filmového představení.

Původní studie k tématu se zabývají domácím prostředím, každá jiným obdobím v dosavadních dějinách kinematografie. Ačkoliv jejich konkrétní témata jsou velmi rozdílná, dovolují porovnávat úlohu a postavení filmového představení a podmínky, které provozu kin nabídla tři různá historická období s rozdílným společensko-politickým uspořádáním. Lukáš Skupa se zabývá institucionálním pozadím fungování kin v meziválečném Československu, když v případové studii o brněnských kinech zkoumá změny v udělování licencí k provozu kinematografických představení ve 20. letech minulého století. Sleduje přitom ekonomické a kulturní motivace přeměny a hodnotí její úspěšnost. Pavel Skopal se věnuje praktikám uvádění starších českých filmů a dvojprogramů na počátku 50. let. Tyto postupy podle něj svědčí o rozporu mezi dvěma způsoby chápání kina v poválečné kulturní politice – kina jako místa vzdělávání či výchovy a kina jako místa zábavy – a zároveň vnáší prvek nejistoty do jinak ukázněného prostoru kulturního zařízení v socialistické společnosti. Jan Hanzlík rozebírá programovou nabídku dvou pražských multikin v roce 2008 a soustředí se na představení, která tato kina nabízejí svým divákům jako „artová“. Ve svém příspěvku potvrzuje některé představy a předpoklady, které o tomto prostoru uvádění máme, a jiné vyvrací.

Rozhovor Pavla Skopala s Editou Štanclovou-Kludskou nabízí pozoruhodný, byť stručný náhled do praxe putovního uvádění filmů, a může tak fungovat jako pobídka k dalšímu zkoumání tohoto tématu. K projektu „Technika filmu. Technika ve filmu“, v jehož rámci vznikl překladový článek v úvodu tematického bloku, se vrací rozhovor s Francescem Casettim. Stručně také informuje o nejnovější Casettiho publikaci *L'occhio del Novecento / Eye of the Century*, která naše téma nahlíží opačným směrem – neptá se po způsobech, jakými je filmové představení ovlivňováno svým prostředím, ale zkoumá procesy, kterými film formuje pohled na okolní svět.

Krátký pamflet „Film hoří!“, který uvádíme v rubrice Edice a materiály, byl určen promítačům v poválečném Československu a měl je informovat o nebezpečí požáru v kině a způsobech, jakými mu předcházet. Kino je tu až smrtelně nebezpečným místem zaměstnání, které má jen málo společného s naší běžnou představou o tomto prostoru. Podobně jako rozhovor s paní Štanclovou-Kludskou otevírá text téma, které u nás dosud čeká na své zpracování.

Po jednom příspěvku k problematice festivalového uvádění najdeme v rubrikách Obzor a Projekty. Zatímco Radomír D. Kokeš a Jakub Klíma podávají zprávu o evropských přehlídkách filmů na 70mm filmovém pásu a soustředí se na domácí festival v Krnově, Luděk Havel představuje připravovanou disertační práci věnovanou Filmovému festivalu pracujících. Postdoktorský projekt Anny Batistové uzavírá téma pohledem na kinematografickou techniku, nutný předpoklad existence pohyblivých obrazů.

Na tomto místě shromážděné texty dokazují, že prostor představení není neutrální, ale mění se s dobou, místem i konkrétní situací jednotlivých projeví, a tím ovlivňuje ostatní složky filmové kultury i průmyslu. Je to prostor, kterým je potřeba se zabývat hlouběji než dosud, chceme-li se přiblížit porozumění kinematografii a jejím dějinám v celkových obrysech. Doufáme, že předkládané texty poskytnou impuls či inspiraci k dalšímu zkoumání.

AB

MIMO PROSTOR KINA: KINO POD ŠIRÝM NEBEM¹⁾

Elena Mosconiová – Maria Francesca Pireddaová

1.1

V kině pod širým nebem

„Prostor kina“ kterým se filmoví historici obvykle zabývali, vedl naši pozornost k prostředím, jež jsou charakteristická jednoznačným oddělením od okolního světa (například divadlo, *café-chantant*, varieté a filmový sál). Jsou to uzavřená místa, která plní funkci prahu do „jiného“ časoprostoru, časoprostoru představení, a to díky fyzické přítomnosti oddělujících prvků (stěny, závěsy a opony, vstupní haly) a kodifikovaným rituálům zpřístupnění (zaplacení vstupenky, stání ve frontě, čekání a podobně). Nicméně ani toto oddělení nemůže zcela vymazat existenci vnějšího světa, fyzického a hmotného prostoru ulic a náměstí, která odkazují k obtížné a zapomenutí hodné každodennosti, a symbolického prostoru reality, která se tiskne na brány snů. Až při odchodu ze sálu, jak to působivě popsal Roland Barthes, se uskuteční pravé a skutečné probuzení, kdy se divák – který ve vlastním těle zdvojuje oddělení od reality, když během promítání žije jakoby odcizený a v hypnotickém stavu – znovu přiblíží světu a pocítí vlastní nedostatečnost a dočasné oddělení.²⁾ Ale už ve filmové *rêverii* některých obzvlášť bystrých diváků, jakým byl například Italo Calvino, jsou únikové cesty, průsmyky a přechody zdůrazněné a neustále pod kontrolou: „*Postranní dveře* sálu vedly do uličky; během přestávek otevíral zřízenec s prýmky na kazajce oponu z rudého sametu a barva vnějšího ovzduší diskrétně postávala na *prahu*.“³⁾ Pravé a osobité uvědomění si přetržitosti mezi dvěma prostředími, především v časovém smyslu, se odehrává u východu ze sálu:

Když jsem ale vstoupil do kina ve čtyři nebo v pět hodin, při vycházení na mě dopadal pocit *ubíhání času*, kontrast mezi dvěma odlišnými časovými dimenzemi,

1) V rámci společného výzkumu a uvažování byla práce rozdělena následovně: Elena Mosconiová napsala oddíly 1.1 a 1.4, Maria Francesca Pireddaová oddíly 5.2 a 5.3.

2) Roland B a r t h e s, En sortant du cinéma. *Communications*, 1975, č. 23, s. 104–107.

3) Italo C a l v i n o, Autobiografia di uno spettatore. In: Týž, *Romanzi e Racconti, Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, III. Milano: Mondadori 1994, s. 31 (první vydání in Federico F e l l i n i, *Quattro-Film*. Torino: Einaudi 1974), kurzivou zvýraznily autorky.

uvnitř a vně filmu. Vstoupil jsem za plného světla a při východu už byla tma, osvětlené ulice prodlužovaly černobílo filmového plátna. Tma trochu tlumila *přetržitost* mezi dvěma světy a trochu ji zdůrazňovala, protože *vyznačovala uběhnutí* těch dvou hodin, během nichž jsem nežil, ponořený v zastavení času, nebo v trvání imaginárního života, nebo ve skoku zpět o několik století.⁴⁾

Nicméně ne všechny prostory představují podobnou odlišnost od filmového plátna: pokud je město, se svými ulicemi a domy, „jiné“ než film, protože je příliš blízko, příliš dohledné, v Calvinově vnímání se na imaginární nedostupnosti stínů na plátně podílí stejnou měrou obloha s hvězdnou klenbou:

Přestávky byly méně drastické, v tehdy nejdůležitějším městském kině, kde se vzduch měnil otevřením kovové kupole, uprostřed klenby s freskami kentaurů a nymf. Pohled na oblohu přiváděl do filmu *přestávku k zamyšlení*, s pomalým přechodem obláčku, který mohl připlout z jiných světadílů, z jiných staletí. Za letních večerů zůstávala kupole otevřená také během představení: přítomnost oblohy *zahrnovala všechny dálky* v jediném vesmíru.⁵⁾

Budeme-li sledovat Calvinův návrh, který vybízí k výhledu ven ze sálu, zjistíme, že film nacházel své místo, a to už na začátku svojí existence a během celého období, kterým se tu zabýváme, také v jiných prostorech, často improvizovaných a náhodných, na náměstích, trzích, v zahradách, na dvorech, v sadech. Taková mapa je ale nesnadno rekonstruovatelná, protože je velmi rozptýlená a málo náchylná k zanechávání nějakých stop. Projekce v otevřených prostorech jsou charakteristické zjednodušením techniky a vybavení nezbytných pro promítání, v některých případech redukováných na nepostradatelnou promítačku a plátno, jakoby chtěly podotknout, že i prostory málo nebo nikterak uzpůsobené mohou poskytnout místo pro představení a snění. Nicméně i přes pomíjivost dostupných zdrojů a informací můžeme vidět, jak jsou i tyto prostory, na první pohled neutrální, vysvětlovány organizátory a diváky jednotlivých akcí jako „důležitá místa“, čerpající často z hraničních socializačních praktik, ne nutně těch filmových. V mnoha případech se dokonce zdá, že nízké vyhraněnosti prostředí odpovídá o to vyšší potřeba vyhraněnosti společenské. Právě proto není výzkum těchto představení zbytečný (představení odehrávajících se na všech možných místech v přívětivém podnebí celého italského poloostrova, kde je obzvlášť v teplejších měsících lépe hledat trochu osvěžení v zahradách či jiných otevřených prostorech). Takový výzkum nás přivádí k „poznání, z perspektivy teorie společenské důležitosti, že prostorovost je jazykem se vším všudy: prostor mluví i o jiných věcech než o sobě, mluví o společnosti, je jedním z hlavních způsobů, jakými se společnost reprezentuje, jakými se zviditelňuje jako důležitá skutečnost“.⁶⁾ Mimoto významy, které společenské skupiny přisuzují místům, jež navštěvují,

4) Tamtéž, s. 30; zvýraznilly autorky.

5) Tamtéž, s. 30; zvýraznilly autorky.

6) Gianfranco M a r r o n e, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*. Torino: Einaudi 2001, s. 292.

jsou neustále reinterpretovány a jejich posloupnost hovoří o znacích, skrze které tyto skupiny či kultury samy sebe určují. Na následujících stránkách ukážeme, jak kinematografická představení pod širým nebem vykazují různé odchylky vzhledem ke způsobům socializace a diváckosti, které se zdají převládat v konkrétním dějinném momentu. Během období *belle époque* mluvíme o kavárně nebo zahradě, o místech, kde se „dobrá společnost“ schází pro potěšení z poznání sebe sama. V období mezi dvěma válkami definují nejlépe promítání pod širým nebem prostory jako aréna nebo náměstí, ve kterých rozsáhlé davy oslavují jednou „staré“ mýty vlasti, jindy „nové“ mýty kulturního průmyslu. A nakonec v letech následujících po skončení druhé světové války se letní kina stávají obřadními místy pro sledování filmu, a v tomto obřadu se slaví také společenská a kulturní sounáležitost a posiluje se vědomí vlastní identity. Síla obřadu je taková, že všem zúčastněným znovu potvrzuje pocit publika, které se dělí o společný zážitek, a potvrzuje také svobodu vstoupit na místo, jež se stává „jiným“ (místem představení) jen symbolicky, bez dveří, prahů či zdí, které by je dělily od každodennosti.

1.2

Kavárny a zahrady: vymezení nového prostoru pro filmové představení

Můžeme říci, že fenomén kinematografických představení pod širým nebem začíná s „nomádismem“ typickým pro nové médium v prvních letech jeho života: nepřítomnost účelových staveb usnadňuje použití prostorů určených pro jiné formy rozptýlení, a pokud takové chybějí, použití lehce sestavitelného a přenosného zařízení. Boudy a stany po vzoru těch cirkusových zaručují funkční prostory bez přístupu světla, do kterých je možné umístit dva prvky nezbytné pro předvedení nového zázraku: plátno a diváky. Nicméně během letních měsíců, kdy pozdní večery nabízejí vytoužený odpočinek od denního vedra, a tma zaručuje soustředění nezbytné pro projekci, se jako jediné zastřešení diváckého očekávání nabízí noční obloha. V ročním období, které metonymicky odkazuje k dovolené, odpočinku, *loisir*, nabízí se kinematograf jako produkt s osvobozujícím a anarchickým duchem – bez závazků a zvyklostních pravidel každodenního (a pracovního) života – a jako tvůrce nové společenské rovnováhy a totožnosti uvnitř kolektivu. Ačkoliv nechybějí případy, kdy je řešení kina pod širým nebem vyžadováno praktickými okolnostmi – jako například v Tresnuraghes na Sardinii, kde v roce 1907 pojízdný kinematograf pana Teobalda Baroliho volí tuto možnost vzhledem k dusivému horku⁷⁾ –, jedná se mnohem častěji o inspiraci modelem koncertní kavárny. Svazek mezi konzumpcí uměleckého vystoupení a nápojů se pojí s hlučnou a pestrou spleť ulice: stolečky se roz-

7) Teobaldo Baroli, pravděpodobně fotograf pocházející z Říma, byl jedním z prvních majitelů kočujících kinematografů na Sardinii, kde je jeho přítomnost doložena v letech 1903–1907 (ale je možné, že na ostrově působil i později). V první třetině srpna přijel Baroli do města Tresnuraghes v době oslav Svatého Cyrila: „Ve velkolepém scénáři ‚rubínových západů slunce a safírových nocí‘ ubíhá program přitažlivý ‚kvalitou filmů vyrobených pařížskou firmou Pathé a nejlepšími zahraničními a domácími výrobci‘“ (viz Gian Gabriele C. a u, *Pionieri del cinematografo in Sardegna. 1897–1907*. Ozieri: Circolo Culturale Arci Nova Sa Ena 1995, s. 110–112).

tahují mimo původní podnik, zaplavují náměstí, území „lidové zábavy“, které sem „proniká nesouzvuknou notou vůči představení hudební kavárny, je vulgární, často násilné, ale ohočené kontextem požitku, ve kterém dominuje buržoazní prvek“. ⁸⁾ „Privatizace“ prostoru dříve otevřeného všem a možnost vstoupit do něj po zaplacení lístku nebo objednání občerstvení, přináší víru v možnost transformace neurovnaného a neukázněného davu v diváky či pravidelné zákazníky. V to doufal podnikatel Graziano Appiani, který v létě 1905 otevřel v Trevisu „velkou zahradu plnou stolečků, která pojme až 2000 osob“ blízko vlastního Caffè Eden. ⁹⁾ Ne příliš odlišná byla snaha Virgilia Saviniho, který v letech 1885–1906 vlastnil stejnojmennou kavárnu umístěnou v pasáži Vittorio Emanuele v Miláně a který už v prvních letech dvacátého století otevřel na náměstí Sempione Letní divadlo Sempione, s restaurací a hudební kavárnou. ¹⁰⁾ Přechod od nabídky varietního či divadelního představení ke kinematografickému byl pak celkem rychlý. Z počátku se velká část promítání pod širým nebem zapojuje do kontextu složeného představení, často jako alternativa k sportovnímu vyžití nebo uvnitř prostoru určeného pro trávení dovolených, jako je letní Lido. K prvnímu typu se řadí Trevízský skluzavkový park (Scivolodromo Tarvisium, 1910), umístěný v Trevisu a náležející panu Giuseppe Ziliottovi. Sestával ze „dvou velkolepých sálů rozdělených na části s různou funkcí a nekrytého areálu, na kterém je umístěna nejen dráha z „růžového cementu“ určená k bruslení, „ale také „malá stavba švýcarského typu“, vedle které leží zahrada s vyjímačím se bílým plátnem kinematografu“. ¹¹⁾ Návštěvníci se zde stávají kupujícími (uvnitř Skluzavkového parku je jedna oblast určená k vystavování sportovního a topenářského vybavení, jehož je Ziliotto výrobcem), a zároveň sebe sama vystavují při bruslení, přihlížejí představení a stávají se jeho součástí. Mezitím byl v Rimini v létě 1914 otevřen Kursaal, meta lázeňských světáků, na jehož terase obecnost vykoupí jednu cigaretu mezi „valčíkem a *two stepem*“ a zároveň přihlíží divům kinematografu pana Cappielloa, který „představil [...] mocné drama vášnivého života, odstranil poslední kapky potu jako vždy výjimečnou komickou scénou,“ a pak už je čas vrátit se domů, „pozdíčko“. ¹²⁾ Vedle kavárny bývala dalším často používaným modelem „zahrada“, přičemž tento termín obvykle odkazuje k prostředím ponořeným v přírodě, spíše na okraji městského centra, kdysi určeným k rozptýlení skromnějších tříd, v nichž přítomnost vynálezu bratří Lumièrů dovoluje novodobé přehodnocení celého prostoru. Ještě jednou použijeme příklad Trevisa, který se zdá být nejtypičtějším: v roce 1906 se znovu otevírají brány Za-

8) Livio Fantina, *Tempo e passatempo. Pubblico e spettacolo a Treviso fra Otto e Novecento*. Padova: poligrafo 1988, s. 28.

9) „Jedná se vlastně o snahu znovu nabídnout caffè chantant v lidovém duchu (podnik se snaží získat především rodinné diváky. Nic neslušného. A to je v pořádku a je to samo o sobě zárukou úspěchu.) s relativně nízkými cenami a bez přírážek“ (Tamtéž, s. 130–131).

10) Sandro Piantana, *I caffè di Milano*. Milano: Mursia 1969, s. 207.

11) L. Fantina, c. d., s. 132–133. V roce 1911, s koloniálními snahami Itálie v plném proudu, se ze Skluzavkového parku stalo kino Tripolitania, s možností promítat v uzavřeném sálu i venku (tamtéž, s. 190–191).

12) Gianfranco Gori, *Il cinema arriva in Romagna: ambianti, sale permanenti, spettacoli e spettatori tra Otto e Novecento*, Rimini: Maggioli Editore 1987, s. 162–166. O filmových představeních v lázeňských podnicích v prvních letech 20. století blíže také Lorenzo Cucu (ed.), *Il cinema nelle città. Livorno e Pisa nei 100 anni del cinematografo*. Pisa: ETS 1996, s. 34–40.

hrady Caldel, podniku umístěného pod širým nebem na jednom z břehů řeky Sile, kde se ke konci devatenáctého století konala skromná představení *café-chantant*. Nové vedení, pod hlavičkou jistého Armanda Ambrosiho, nabízí „ideální místo pro vzájemná setkávání, pro popovídání, výměnu klepů a vystavování drobných marnůstek. Pravý a osobitý maloburžoazní ‚salón‘,“ rozveselený výčepem osvěžujících nápojů s nepřetržitým provozem a vystoupeními rodiny varietních umělců. Novinkou je tu Pantomimograf, kinematografický aparát v majetku pana Ambrosiho, díky kterému jsou rozpořehobovány exotické obrazy „v blízké symbióze s hudbou malého orchestru, zatímco si můžete vychutnat nápoj“, popovídat si, seznámit se s novými lidmi; „použití pohyblivých obrazů, které, ačkoliv zcela ponořené do dlouhé tradice, jako by s nebývalou přesností téměř předjímalo velké televizní obrazovky umístěné v mnoha dnešních barech a jejich funkci nestrukturovaného vizuálního doprovodu a pozadí“. ¹³⁾ Můžeme tedy mluvit o praxi rozřekaného sledování filmu, podobně jako při představeních v milánské Aréně v roce 1907, která pěkně popisuje zobrazení uveřejněné v obrázkovém magazínu *Illustrazione italiana*. Je tu

elegantní publikum a k vidění poslední móda, částečně u kovových stolečků se skupených do kruhu kolem tanečního prostoru osvětleného pěti velkými elektrickými světlomety, zatímco ostatní raději postávají nebo posedávají tu a tam, v malebné změti, aby obdivovali obrazy pohybující se na velkém kinematografickém plátně, umístěném na jednom z konců Arény; nakonec na schodištích, na hrubých dřevěných židlích se slaměnou vystýlkou, konverzuje elegantní a salónní veřejnost, která příjemně dominuje celému prostředí a jedním okem sleduje jak plátno, tak taneční parket. ¹⁴⁾

Ve stejné době se dostávají do popředí místa určená výhradně pro promítání a sledování filmů, často jsou to „letní obdoby“ nejznámějších sálů ve městě, kde už konzumace jídla a nápojů není založena na donášce ke stolku, ale je vypovězena za hranice sálu k *buffet*. Mezi jinými tak fungovala například Zahrada Trianon, činná v Miláně od roku 1913, ¹⁵⁾ nebo dva sály v Rimini, Iris a Lux. ¹⁶⁾ Poslední dva jmenované, umístěné v městském centru, se vyznačují propagační kampaní určenou k přilákání co největšího počtu diváků: Zlatá orlice (Aquila d'oro), později Iris, rozšířila vlastní prostory v roce 1910 připojením otevřeného zahradního prostoru a využila několik reklamních „nápadů“, například nabídla bicykl majiteli největšího množství vstupenek; nedlouho poté ji napodobil Lux, který v roce 1912 otevřel arénu Lux s připojenou pivnicí, a propagoval se sérií kreslených anekdot s kratičkým příběhem, uveřejněných v několika časopisech: „Páníček svému Brokovi: psům vstup zakázán do veřejných prostor; a proto od teď ty zůstaneš

13) L. F a n t i n a, c. d., s. 174–175. Autorovi se nepodařilo s jistotou datovat Ambrosiho snahy, přesto může potvrdit, že zahrada nadále s úspěchem a po dlouhou dobu hostila i jiné kočovné kinematografy.

14) Tamtéž.

15) Viz Alberto L o r e n z i, *I cinematografi di Milano*. Milano: Mursia 1970, s. 109. Trianon bylo slavné varietní divadlo nacházející se na korzu Vittorio Emanuele, číslo 21, a vzápětí bylo přejmenováno na kino Mediolanum.

16) G. G o r i, c. d., s. 155–159.

po večeři doma, protože i já si chci vyrazit do Kinozahrady Lux na ulici Gambalunga, užít si chládku a úžasných *films* a vypít si vychlazené pivo v přilehlém Baru“; nebo: „Když nás znudí horko, jdeme se během dne potápět do širého Jaderského moře; kdežto večer jdeme do Kinematografu v ulici Gambalunga. Jaká slast!... Kdo tam ještě nebyl, neumí si představit, jak osvěžující to tam je. Stačí říct, že obrovské množství návštěvníků tu tráví celý večer, také protože ke kinematografu náleží *buvette*, která jediná dokáže naservírovat pivo Spiess a výborné obložené chlebíčky.“ Pokud tedy přijmeme teorii Thorsteina Veblena (*Teorie zahálčivé třídy*, 1899), kde „je potřeba volného času [...] potřebou společenského uznání“, ¹⁷⁾ také kina pod otevřenou oblohou se stále více stávají místy, kde neurovnaný a různorodý dav náměstí a „roztěkaný“ dav koncertní kavárny získává nová pravidla chování (zákaz vstupu domácích zvířat), která zajišťují včlenění do skupiny sdílející pravidla a způsob života (touha strávit večer v kinematografu záleží také na způsobu, jakým bylo nové médium přijato většinou obyvatelstva).

Také Treviso, průkopnické město v nabídce atrakcí *en plein air*, poskytuje různé příklady: Kursaal Sile, otevřený v roce 1909 Cesarem Barbierim pro společnost Cines-Fonos, funguje jako náhrada kina Centrale a jeho úspěch je takový, že „v podstatě po šest měsíců v roce, bez ohledu na chladné podzimní a jarní povětrí, je kino Centrale používané téměř výhradně jako náhradní prostor v případě deště“. ¹⁸⁾ V roce 1914 získal Cesare Olivieri, v té době majitel kina Edison, pro celé období od července do září od místních úřadů povolení k použití zahrad přiléhajících ke škole Gabelli, kde se pak, pod příslibem předvádění zaručeně mravních výchovných filmů, zrodilo Letní kino Ideal (Ideal-Cinema Estivo), se službou typu *buffet* a malým orchestrem. ¹⁹⁾ A nakonec po první světové válce zařídil stejný Olivieri na terase vlastního sálu Edison

úžasný kinematograf pod širým nebem, ponořený v moři popínavých rostlin, s promítací kabinou umístěnou přesně nad tou sloužící vnitřnímu sálu, takže stejný film, procházející otvorem, může projít oběma promítacími stroji jen s mírným zpožděním. Takže se často stává, že když někomu unikne nějaký detail právě sledované scény, rozběhne se dolů po příkrých schodech, do spodního vnitřního sálu, aby se znovu podíval na závěr dané scény! ²⁰⁾

Několikrát se místem pro předvádění pohyblivých fotografií stalo samotné srdce města, tržní náměstí nebo náměstí před radnicí, kde se místní obyvatelstvo schází ve velkém počtu a kde je význam události, jak uvidíme na příkladu období fašismu, mnohem více závislý na symbolické hodnotě místa nežli na samotném filmovém představení. Výjimečnost události je zosobněná v nákladnosti zařízení nutného pro její uskutečnění spíš než ve výběru konkrétních filmů k předvedení a potvrzená seskupením občanů, kteří tímto způsobem dokládají svou účast na svého druhu kolektivním rituálu, jehož hlavním smyslem je právě pocit sounáležitosti se skupinou. V srpnu 1918 nabídlo město Varese svým

17) Marie-Françoise L a n f a n t, *Le teorie del tempo libero*. Firenze: Sansoni 1974, s. 48–49 (francouzské vydání *Les théories du loisir, sociologie du loisir et idéologies*. Paris: Presses Universitaires de France 1972).

18) L. F a n t i n a, c. d., s. 185–186.

19) Tamtéž, s. 190.

20) Tamtéž, s. 188.

občanům „velký vlastenecký film“ na plátně nemalých rozměrů (šest metrů vysokém a sedm širokém) umístěném před radničním domem, v prostoru naproti hlavnímu vchodu. Podnik uspořádaný Oscarem Marchiallim z Kinematografické sekce Svazové společnosti pro pomoc a národní propagandu (Opere Federate di Assistenza e di Propaganda Nazionale) a četařem Magnanim, „zasloužilým válečným invalidou“, byl přijat s nadšením „obrovskou masou obecnstva, které se od bran zahrady tísnilo až k nejvzdálenějším místům, až k borovému lesíku, sedíc obkročmo na soše Itálie, zachycujíc se kde jen to bylo možné“.²¹⁾ Naproti tomu v Cremoně se v roce 1914 objevilo zahradní kino bratří Calzů (vlastníků dalších dvou sálů a organizátorů představení v městských divadlech): centrální umístění podniku, kapacita okolo tisíce diváků a výběr programu citlivého k národnímu duchu svědčí o záměru nabídnout víc než jen jednoduché rozptýlení od letního horka. V druhém roce po otevření zaručilo kino volný vstup všem vojákům raněným v bitvě, zatímco v roce 1922 byla projekce filmu GRANDE GUERRA²²⁾ doplněna trikolorovou výzdobou, sborem a velkým orchestrem a sbírkou ve prospěch válečných sirotků.²³⁾ Prostor kina pod širým nebem – stále více pod kontrolou a mohli bychom říci, že kontrolující – se tak vrací k strategii podívané, jejímž cílem je, jak uvidíme, vytvoření jednotného a soudržného společenského celku.

1.3

Arény a fašistická masová představení

V oblasti města Varese se v létě 1927 mohli milovníci pohyblivé fotografie zúčastnit dvou naprosto odlišných typů představení: v aréně v rozlehlé Zahradě, v minulosti jen zřídka prostoru kinematografických představení, jsou k vidění, kromě snímků institutu Luce, filmy jako TŘI MUŠKETÝŘI;²⁴⁾ na tržním náměstí, kdysi baště pojízdných pavilónů, promítá místní ředitelství OND (Opera nazionale dopolavoro)²⁵⁾ film LA VITA NUOVA,²⁶⁾ dílo připomínající pochod na Řím, které se dočkalo „velkého úspěchu u davu, který obdivoval fašismus a jeho výtvoř“.²⁷⁾ Období kin pod širým nebem ve dvacetiletí vlády fašismu obecně charakterizuje složenou podobou události, kde se zábavné představení stává zároveň pečlivě připravenou ceremonií, jejímiž hlavními protagonisty jsou symboly a ideje fašistického režimu. Na jednu stranu můžeme rozeznat podnikatelského ducha

21) Zprávy ze série anonymních článků pod titulem „La battaglia del Piave“ z deníku *Cronaca prealpina*, 8–12. srpna 1918.

22) Poznámka překl.: Film se nepodařilo blíže identifikovat, ale titul bychom mohli přeložit jako „Velká válka“ nebo „Světová válka“ (termínem „grande guerra“ se v italštině označuje první světová válka).

23) Zprávy z různých článků cremonských periodika, například z *Interessi cremonesi* nebo *Il lavoro*, z let 1914–1922.

24) Celý program je z rubriky věnované představením v *Cronaca prealpina*. Konkrétně film TŘI MUŠKETÝŘI byl promítán od 12. do 17. července 1927 (film se nepodařilo blíže identifikovat, je ale možné, že se jedná o film Freda Nibla z roku 1921, pozn. překl.).

25) Poznámka překl.: Název organizace bychom mohli přeložit jako Národní rekreační sdružení.

26) Poznámka překl.: Film se nepodařilo blíže identifikovat. Titul bychom mohli přeložit jako „Nový život“.

27) Solenne celebrazione della Marcia su Roma. Uno spettacolo cinematografico in Piazza del Mercato. *Cronaca prealpina*, 28. října 1927.

průmyslníků a obchodníků, kteří už dávno pochopili náklonnost, kterou v Italech vyvolává kinematograf, a připravují stále větší prostory, aby ji uspokojili, na druhou se tu utváří fašistická ideologie „spektáklů pro masu“, kterou je třeba vzdělávat a usměrňovat. Nejčastěji používaným pojmem pro označení kina pod širým nebem se stává „aréna“, ať už se jedná o stavbu vytvořenou po vzoru řecko-římského amfiteátru, nebo, ve skromnějších případech, o rozměrech vnitřní dvorany, soustředěné a chráněné. V prvním případě se v „sálu“ shromažďují různé skupiny obyvatelstva, které se prostor snaží sjednotit návratem ke kánonu karnevalové oslavy nebo lidových slavností, během nichž je heterogenní dav „očistěn“ a „usměrněn“.²⁸⁾ V roce 1931 se v Cremoně skupina pravidelných návštěvníků baru Dondeo, umístěného v blízkosti železničního nádraží, rozhodla navrhnout výstavbu prostorného letního kina na pozemku obchodníka Antonia Auricchia. Letní kino Campo Auricchio, které bylo otevřeno v následujícím roce na pozemku o rozloze 35 krát 22 metrů, mělo kapacitu přibližně 800 až 1000 míst, rozdělených na místa první kategorie (nejdále od plátna) se stolečky, druhé na židlích a třetí na dřevěných lavicích.²⁹⁾ Mnohem skromnějších rozměrů jsou nově vystavěné arény v Ceseně – aréna Lugaresi, která zahájila provoz v roce 1927 z iniciativy Institutu Artigianelli, a kino Impero (později aréna Savio), otevřené v roce 1937 při kavárně Gentili blízko Hypodromu.³⁰⁾ Mezitím vznikl větší počet aktivnějších míst v Parmě. Byly to

jakési tančírny, každý rok montované a demontované, pokaždé na jiném místě [...], ohrazené dřevěnými roubenými ploty, s podlahou z vrstvy dřevěných prken nebo jen z holé zeminy pokryté štěrkem. Průčelí takových staveb bylo vysoké, ozdobené barevnými obrazy a ozdobami, s okénkem na prodej vstupenek na straně, kde byl vchod. Také promítací kabiny byly sestavitelné a bývaly umístěné na velmi vratkých rozviklaných základech s nouzovým schodištěm.³¹⁾

V Letním kině (1933, od roku 1936 kino Roma), v aréně Littoria (1934), v kině Farnese (1934), divadle Verdi (1934) a v aréně Sabaudia (1935) se scházejí občané Parmy a okolních měst a sledují italské filmy, a dokud to bylo možné i ty zahraniční, v cinefilním snu ne delším než několik měsíců.³²⁾

28) Rudy K o s h a r (ed.), *Histories of Leisure*. Oxford: Oxford International Publishers 2002, s. 4. Autor zdůrazňuje, jak některé typy představení v době modernity využívají, v novém čtení a přizpůsobené době, formy z minulosti. Příkladem může být cirkus – viz Marius K w i n t, *The Circus and Nature in Late Georgian England*. In: R. K o s h a r (ed.), c. d., s. 45–60.

29) Archivio di Stato di Cremona, f. Comune di Cremona, moderní část, zásuvka 1171, spis 7255, 18. června 1931 a zásuvka 1829, spis 10903, 12. června 1932.

30) Antonio M a r a l d i (ed.), *Il cinema a Cesena. Storia luoghi personaggi e film*. Cesena: Centro Cinema Città di Cesena 1989, s. 21–22.

31) Giuseppe C a l z o l a r i, *I cinematografi di Parma. Cento anni di cinema a Parma 1880–1980*. Parma: SEGEA Editrice 1988, s. 145–168.

32) Přenosný a provizorní charakter letních arén můžeme vidět v mnoha případech, například u Zotavovny (Ricreatorio, později Roma) v Ravenně, která od druhé poloviny 30. let nabízela projekce pod širým nebem v prostoru určeném pro dětské odpolední hry, „a proto každý večer určení pracovníci, kterým se žertem říkalo „židlaři“, měli za úkol odstranit z dvorany všechny židle [...]. Židle pak museli zase vrátit před začátkem dalšího večerního představení“ (viz Franco G a b i c i, *Ravenna: cento anni di cinema*. Ravenna: Edizioni Cooperativa Libreria e di Informazione 1995, s. 144).

Filmová představení pod širým nebem se při určitých příležitostech propůjčují k zprostředkování ducha a ideologie fašismu, přičemž se spoléhají na spektakulárnost prostoru konání a na velkou účast publika. Jedná se o alternativní formu tradičních srazů organizovaných režimem, při kterých je přítomnost důležitější než skutečné porozumění a pozornost věnovaná dané události. Jako časově předcházející formu a zároveň pramen inspirace můžeme označit „masové divadlo“ v podobě Thespidových kár a hry *18 BL*:³³⁾ pojízdne skupiny pořádající představení pod širým nebem, složené ze stovek osob zahrnujících herce a technický personál, a připravené bavit tisícovky diváků. Jedná se o představení *o masách a pro masy*, zaměřená jednak na rozvoj specificky „fašistických“ kulturních forem a z druhé strany na „rozšiřování, v prostorovém i společenském smyslu, tradičního okruhu divadelních a hudebních diváků, s cílem podpořit rozvoj skutečného národního masového publika“.³⁴⁾ Také film se dostává do neobvyklých architektonických struktur, jako jsou stadiony nebo sportoviště, kde se zúčastněné osoby baví představením a zároveň tvoří jeden ze scénografických prvků. Původ těchto představení můžeme najít v pyrotechnických produkcích, výstavách psů nebo folklorních setkáních a samozřejmě ve filmových projekcích konaných na Národním stadionu v Turíně v předvečer a na zahájení slavné výstavy v roce 1911. V roce 1913 byl dokonce stadion upraven pro letní promítání a divadelní představení umístěním „třech obrovských promítacích pláten na tribuně a po stranách a několika hudebních skupin [...], zatímco uvnitř byla otevřena také pivnice“.³⁵⁾ Naproti tomu v roce 1937 bylo slavnostně otevřeno kino pod širým nebem na cremonském městském sportovišti. V souvislosti s naším tématem není zarážející jen kapacita, ale i silná symbolická hodnota, kterou místo má: velkolepé projekce uvnitř sportoviště „R.[oberto] Farinacci“ jsou určené pro alespoň 5 000 diváků.³⁶⁾ Označení místa jménem jednoho z předních představitelů fašistické hierarchie – mimochodem, ještě za jeho života – nás dovádí k závěru, že už vstup na stadión mohl být vyložen jako projev sympatie k hodnotám režimu, nehledě na charakter konkrétní události, která se zrovna konala. Kromě toho je Farinacciho jméno zárukou určitého charakteru a předpokládaného výkladu každé z událostí. Jak napsal McLuhan, sdělovací prostředek je sám o sobě sdělením.³⁷⁾ „Jeden pohled z rozlehlé tribuny Fotbalového

33) „Thespidovy káry byla mechanizovaná pojízdna divadla inspirovaná jednak modelem kočovných italských společností,“ jednak sovětskými předchůdci. Poprvé se s nimi setkáme ke konci 20. let, přičemž jejich počet se během následujících let postupně zvyšoval. Divadelní hra *18 BL* „byla důležitou událostí uměleckých a kulturních olympijských her mládeže v roce 1934 [...]. Byl to výtvar edičního týmu osmi mladých fašistických autorů [...] a byl předváděn na levém břehu řeky Arno ve Florencii, před publikem čítajícím na dvacet tisíc osob“ a s obsazením, které shromáždilo mezi dvěma až třemi tisíci amatérských herců. Viz Jeffrey Thompson S c h n a p p, *18 BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*. Milano: Garzanti 1996 (původní anglické vydání: *Staging Fascism. 18 BL and the Theater of Masses for Masses*. Stanford: Stanford University Press 1996).

34) Tamtéž, s. 28.

35) Maria Grazia I m a r i s i o, *Una città al cinema. Cent'anni di sale cinematografiche a Torino 1895–1995*. Torino: Agis-Neos 1996, s. 191. Stadión mohl pojmut až 7 000 diváků. V roce 1923 se stal jevištěm pro pašijové hry, inscenované s více než dvěma tisíci komparsistů.

36) Domani inaugurazione del più grande cinema all'aperto. *Regime fascista*, 18. června 1937; Archivio di Stato di Cremona, f. Comune di Cremona, moderní část, zásuvka 1829, složka 7063, 18. června 1937.

37) Marshall M c L u h a n, *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore 1967.

stadionu na „hlediště“ třpytící se světly a zabydlené houfem velkých a malých diváků je skutečně rozkošný a už sám o sobě je zábavným představením.“³⁸⁾

Vedle důležitých událostí většinou umístovaných do středů měst najdeme kolem poloviny 30. let představení organizovaná sdružením OND, v síti vlastních kin a pomocí 94 pojízdných kinematografů. V roce 1937 má OND 38 nákladních aut vybavených pro němou projekci, 56 se zvukovými projektory a nabízí 288 letních filmových představení s celkovým počtem 170 856 míst k sezení.³⁹⁾ Také města se přizpůsobují pojízdným promítáním pod širým nebem a kladně reagují na vzdělávací nacionalistickou Mussoliniho politiku. Například v roce 1934 požádal Giulio Bontempi, provozovatel kina Centrale ve Varese, o povolení k pořádání představení na rozsáhlém území veřejného parku, kde chtěl umístit pojízdnou projekci a nabídnout místo pro alespoň 2 000 diváků (na židlích a lavičkách). Starosta žádost přijal, ale vedle ostatních podmínek si vyžádal, aby kino nevytvářelo konkurenci pro Thespidyovy káry.⁴⁰⁾

Také farní kina, jejichž počet se rozmnožil především poté, co se katolická církev začala zajímat o výchovná a morálně nezávadná představení, často sází na možnosti promítání pod širým nebem. Od roku 1934 vedou bratři Stigmatisté ze shromáždění Bretoni kino Rex (později Friuli) v Udine, aby „poskytli dětem a mládeži filmy zcela v souladu s nařízeními Katolického filmového centra (Centro cattolico cinematografico)“.⁴¹⁾ Kino od počátku počítá s letní scénou, otevřenou projekcí filmu KRÁL VYCHÁZÍ (1936) Josepha von Sternberga a umístěnou v zahradě, přes kterou se procházelo do vlastního kina:

Promítací místnost se nacházela v atriu, stačilo otevřít jedno okénko ve stěně a druhé v obvodové zdi a otočit promítací stroj tak, aby místo na vnitřní plátno dopadaly paprsky světla na to venkovní. To všechno během několika minut. Také rozestavení míst k sezení uvnitř a venku zcela odpovídalo. Vysoko na terasu bylo možné přemístit balkon, dolů na půdu dvorany přízemní hlediště.⁴²⁾

Kromě rodinného prostředí v souladu s katolickým zaměřením tak zaručovalo kino Rex okamžité útočiště v případě nepředvídaných rozmarů počasí; právě proto si

pamětníci starého Udine vzpomenu nejříve na Rex: sál plný pokřikující mládeže, filmové kopie v druhém nebo třetím oběhu, často velmi opotřebované, jízdní

38) L'inaugurazione del Cinema all'aperto nel magnifico Polisportivo „R. Farinacci“. *Regime fascista*, 22. června 1937.

39) J. T. S c h n a p p, c. d., s. 14. Kromě toho můžeme v Ceseně v roce 1939 zaznamenat otevření kina pod širým nebem založeného sdružením GUF (Gruppo Universitario Fascista, pozn. překl.) v prostoru později známém jako Tenisová zahrada (viz A. Maraldi, c. d., s. 22).

40) Archivio civico di Varese, kategorie XV, třída 83, složka 62, spisy 6, 7, 8/bis 16.

41) Mario Q u a r g n o l o, *Quando i friulani andavano al cinema*. Gemona: Biblioteca dell'Immagine – La Cineteca del Friuli 1989, s. 135–137. Zahrada kina Rex (od roku 1943 Friuli) byla v provozu také v létě 1944, kdy byl zákaz vycházení stanoven na 11 hodin večer, a po krátké přestávce znovu otevřela po válce, pod vedením Sautecc (Società Udinese Teatri e Cinematografi, pozn. překl.) a později Katolického filmového centra.

42) Tamtéž.

kola opřená bez ladu a skladu o zdi budovy, dona Viera a ostatní řeholníky i světské osoby z Bretoni zaneprázdněné snahou o udržení pořádku.⁴³⁾

Mezitím se v Parmě objevilo (v roce 1938) kino Mír (Pace), při zotavovně ústavu Dcer Svatého Srdce, nebo také Sester domova a rodiny, které mělo podle řeholnic nabídnout „zapsaným ženám a jejich rodinám obzvlášť výchovné a poučné filmy. To aby přitáhlo především mládež, a pokud možno zajistilo nějaké prostředky pro zotavovnu. To odpovídá také přáním duceho a papeže, kteří chtějí výchovné filmy“.⁴⁴⁾ V červnu 1939 začalo promítání v letním kině Pace, umístěném v zahradě řeholních sester, filmem HRABĚ BRECHARD (Mario Bonnard, 1938). Kino fungovalo až do roku 1951 (s výjimkou dvouleté přestávky způsobené válkou), později se přemístilo jinam a stalo se arénou s názvem Park Mír (Parco Pace).⁴⁵⁾

V roce 1940, kdy vstoupila Itálie do války, nařídila vláda uzavření všech venkovních shromaždišť, obzvláště těch umístěných na vyvýšených místech. Ve skutečnosti množství takových zařízení fungovalo nejméně do roku 1943, kdy postup fronty skrz poloostrov a bombardování jednotlivých měst znemožnilo další provoz. Ve shonu válečných událostí byly některé arény zničeny, jiné se ale objevily nově, aby uspokojily nikdy neutuchající touhu po setkávání za letních večerů před filmovým plátnem.

1.4

Chození do kina po válce

Po válce se potřeba chození do kina naléhavě vrátila a tlačila podnikatele i diváky k okupování míst a prostorů dokonce i mezi sutinami. To je případ kina Milánské hvězdy (Stelle di Milano), které zahájilo svou činnost v létě 1948 pod širým nebem, ve dvoraně rozbombardované budovy na ulici Lambro.⁴⁶⁾ Naléhavost návratu ke snění, viditelná také v názvu podniku, který připomíná astronomický a snový obzor, stejně jako touhu po divách, uvádí do chodu „třeštění“ po filmu, uspokojené i téměř improvizovaným prostorem bez řádu. Také náboženská zařízení upozorňují na nutnost „návratu k životu“ navzdory zkáze způsobené válečným konfliktem. V Raveně se „mezi troskami salesiánského ústavu, téměř srovnaného se zemí během náletu v září 1944, rodí letní aréna. Zajisté to nebyly časy vistavisionu nebo cinemascopu, a prozatím stačilo malé čtvercové plátno nakreslené na jedné ze zdí a modře nebo černě orámované“.⁴⁷⁾ Mezitím je v Ceseně stejný

43) Tamtéž.

44) G. C a l z o l a r i, c. d., s. 158.

45) Tamtéž. „Jednalo se o zcela nově vystavěné letní kino, přitažlivé a elegantní, což nemálo přispělo k jeho značné popularitě během 50. let. Bylo obklopené zídou s dřevěnými lafkami, uvnitř bylo betonové schodiště a v přízemí hlediště byla sedadla ze zeleně natřeného kovu. [...] Vnitřek byl zkrášlen kašnou, která byla zapnutá před představením a během přestávek a měla občerstvovat diváky, a navíc po stranách bylo mnoho zelených rostlin a květin. Aréna Parco Pace, s kapacitou přibližně 1500 míst k sezení, byla na dobro uzavřena v roce 1963.“

46) Viz Cinema delle Stelle, Stavební plány města Milána (v Archivio civico di Milano).

47) F. G a b i c i, c. d., s. 144.

promítací stroj používán uvnitř sálu a při projekci pod širým nebem, jednoduchým nakloněním o 45 stupňů tak, že „kužel světla procházel cíleně vytvořenou dírou ve zdi.“⁴⁸⁾ Fotbalové hřiště se proměnilo v rozlehlé hlediště. Jednoduchá „zeď byla namalována na bílo a nahrazovala plátno. Amplióny byly v oknech směřujících do dvora. [...] Židle byly umístěny na hřiště a uklizeny den poté, aby si mládež mohla zahrát.“⁴⁹⁾

Potřeba družít se tu převládá nad stavebními požadavky a nutí diváky, aby zalidňovali také zcela nepohodlná prostředí. Místa pro promítání pod širým nebem se množí a světlo promítacího stroje se šíří přes rozsáhlá prostranství v dosud neurbanizovaných zónách a proniká přes zdi budov a skrze uličky čtvrtí. Jakoby město bylo rekonstruováno skrz divácký zvyk. V Raveně, „před arénou Marconi, po celou letní sezónu, v části ulice Diaz, která sousedí s kinem, byly pouliční lampy zastíněny, aby nerušily projekci na plátně“.⁵⁰⁾ Je to sezóna velké popularity filmového představení, která díky velmi přístupným cenám zasahuje všechny společenské třídy. Motivem pro shromáždění rozsáhlých a různorodých davů, které jsou vzrušené a nadšené jako při slavnosti, je možnost (konečně) vidět americké filmy, po dlouhá léta „zanedbávané“ režimem. Schůzka s největšími úspěchy a hvězdným panteonem hollywoodského filmu nemůže být zmeškána. Kromě toho jsou tato setkání častá a velmi blízká, neboť filmů dosud nepřístupných je velké množství, a jsou tedy schopné uživit i letní zábavní trh, tradičně zaměřený na reprízy nebo znovuvydání titulů. Například první představení filmu *SEVER PROTI JIHU* (Victor Fleming, 1939) ve městě Cesena nabídla aréna Arco di Cesena.

Nadšení pro americký film se nakonec odrazilo v popularitě všech promítání, také těch s velkými italskými herci, nebo operních filmů, během kterých se diváci připojili zpívající nejznámější árie. Film jako populární médium zvládl přitáhnout na svou oběžnou dráhu také jiné formy představení, které stále odkazují k silně sdílené identitě diváků. Aréna Italia (a jméno tu není náhodné) v Udine byla otevřena „27. července 1946 angažovaným předvedením Verdiho *Aidy*“⁵¹⁾ a střídala filmová představení s operními a operetními.

Mohli bychom jmenovat další příklady, ale co bychom chtěli zdůraznit, je, že význam, který nabízí tato specifická divácká zkušenost, má co do činění s rituálem, ve smyslu „formalizovaného chování nebo činnosti, které se dějí v souladu s pravidly nebo postupy specifickými pro danou společnost“.⁵²⁾ Rituál filmové konzumpce – který si vypůjčil nejeden prvek z tradičních způsobů sledování – se vymezuje, jak jsme viděli, skrze „institucionalizovaný“ prostor kinosálu, jenž tlačí na své diváky a instruuje je k určitým způsobům chování. Stanovení skladby programu, doby začátku představení, zákaz kouření, rozdělení sálů na premiérové a reprízové (kde se diváci vyznačují rozdílnými společenskými pravidly a způsoby chování), respektování proxemických kódů a podobně, to jsou jen některé prostředky, skrze které filmový sál (více či méně implicitně) formuje

48) A. M a r a l d i, c. d., s. 35.

49) Tamtéž.

50) *Il giornale dell'Emilia*, 13. srpna 1948, cit. in F. G a b i c i, c. d., s. 145.

51) M. Q u a r g n o l o, c. d., s. 127.

52) Gilbert L e w i s, Riti. In: *Enciclopedia delle Scienze Sociali*, VII. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani 1997, s. 464. K rituálu v antropologickém smyslu viz Victor T u r n e r, *From Ritual to Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications 1982.

rituální struktury, jež předjímají důležitý obřad. Konzumpce je členěná na vstupní rituály (které vytvářejí oddělení od vnějšího prostředí), na fázi přechodu, během které probíhá sledování filmu, a konečný okamžik zhmotnění rituálu, díky opětovnému prožití zkušenosti s konzumpcí. Pokud filmový sál ve svých různých částech funguje jako aktivní subjekt (skoro jako katedrála) v oslavě rituálu, měli bychom se ptát, jakou úlohu má ve vztahu k němu otevřený prostor pro sledování filmů.

Jakožto slabě vymezený prostor se zdá kino pod širým nebem spadat pod takzvaná „nemísta“, ve kterých nedochází – až na výjimky – k společenskému rozpoznání. Přesto právě v této strukturální chudobě, která nevyžaduje od svých diváků dodržování soustavy pravidel a způsobů chování, se rituál filmové konzumpce projevuje zdaleka nejvýrazněji. Jelikož není „vyžadován“ pravidly, je rituál prožíván ve svém původním rozměru: je to slavnost setkávání se a rozpoznání se jako součásti společenství, které sdílí báje, mýty, vyprávění. A neděje se tak v odděleném prostoru, ale na dvorech a mezi balkony, jako ve filmu *BELLISSIMA* (Lucchino Visconti, 1951). Jedním slovem, v samotném srdci města.

Přeložila Anna Batistová

Přeloženo z italského originálu: Elena Mosconi – Maria Francesca Piredda, *Oltre la sala: il cinema all'aperto*. In: Francesco Casetti – Elena Mosconi (eds.), *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900–1950)*. Roma: Carocci 2006, s. 113–125.

Citované filmy:

Bellissima (Lucchino Visconti, 1951), *Grande Guerra* (blíže neidentifikováno), *Hrabě Brechard* (Il Conte di Brechard; Mario Bonnard, 1938), *Král vychází* (The King Steps out; Joseph von Sternberg, 1936), *Sever proti jihu* (Gone with the Wind; Victor Fleming, 1939), *Tři mušketýři* (The Three Musketeers; Fred Niblo, 1921), *La Vita nuova* (blíže neidentifikováno).

Poznámka o autorkách:

Elena Mosconiová vystudovala Dějiny a kritiku filmu u Francesca Casettiho. V letech 1993–1998 vyučovala na Katolické univerzitě v Miláně. Od roku 1999 vyučuje na Univerzitě v Brescii. Účastní se výzkumných projektů a programů organizovaných univerzitou, regionem nebo ve spolupráci s Filmovým archivem v Miláně (Cineteca Italiana).

Maria Francesca Pireddaová ukončila studium Dějin a kritiky filmu na Katolické univerzitě v Miláně závěrečnou prací o italské koloniální kinematografii. V současné době působí na oddělení DAMS při Univerzitě v Bologni.



DOBÝVÁNÍ „ZLATÝCH DOLŮ“

*Obměna vlastníků kinematografických licencí v Brně,
1920–1926*

Lukáš Skupa

Postavení kinematografie se v Československu po roce 1918 stalo tématem řady mezio-
borových debat. Tlaky na nové uspořádání oboru nepřicházely pouze od osob ve filmu
přímo zainteresovaných. Revizi požadovala také kulturní a politická veřejnost. Kino
v tomto ohledu představovalo značně exponovanou složku kinematografie, kde nakonec
jako v jedné z mála došlo k zásadní transformaci.¹⁾ V nových státních poměrech zůstalo
v platnosti nařízení ministerstva vnitra č. 191 z 18. září 1912 o pořádání veřejných ki-
nematografických představení, které zástupci kinematografie považovali za nevyhovující
a zastaralé.²⁾ Na rozdíl od filmových výroben a půjčoven nenáleželo provozování kin
v Československu mezi svobodné živnosti. Podléhalo rozhodnutí zemských úřadů, které
udělovaly žadateli vždy jedinou licenci na dobu maximálně tří let.³⁾ To ve výsledku za-
braňovalo budování řetězců kin na komerčním principu a zamezovalo vertikální organi-
zaci domácího filmového průmyslu. Jiným mocným argumentem při úvahách o nutnosti
regulace kinematografického podnikání byl negativní obraz kina a jeho majitelů. Kino se
všeobecně pokládalo za zdroj morálního úpadku. Poukazovalo se například na špatný
vliv filmových obrazů na mládež, kde se hledaly přímé souvislosti zločinů na plátně s re-
álnou kriminalitou.⁴⁾ Dalšími často nepodloženými tvrzeními byly pověsti o kinu jako
„zlatém dolu“ a jeho majitelích jako „kinobaronech“ – dobře situovaných zbohatlících
s milionovým jměním.

Podobné domněnky se odrážely také v jednáních ministerstva vnitra (dále MV) a minis-
terstva školství a národní osvěty (dále MŠNO), která vedla kompetenční spory o správu
kinematografie v novém státě. Kromě těchto argumentů však existovaly mnohem hlubší
pohnutky, které přiměly vládu zabývat se otázkou kin. V nich se zrcadlí sociální politika

1) Druhou zřejmě nejvýraznější zákonnou regulací představovala celostátní centralizace filmové cenzury, provedená v červnu 1919. Srov. Gernot H e i s s – Ivan K l i m e š, Kulturní průmysl a politika. Česko-slovenské a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let. In: Gernot H e i s s – Ivan K l i m e š, *Obrazy času: český a rakouský film 30. let*. Praha: NFA 2003, s. 306.

2) Svaz filmového průmyslu a obchodu v r. čs. – Memorandum, Praha, 2. května 1923. Národní archiv (NA), f. Ministerstvo vnitra – stará registratura (MV–SR), k. 208.

3) Jiří H o r a, *Filmové právo*. Praha: V. Linhart 1937, s. 23.

4) Návštěva biografů mládeží, Praha, 3. prosince 1921. NA, f. Ministerstvo školství a národní osvěty (MŠNO), k. 3487.

tehdejšího Československa, jehož hospodářství silně poznamenala válka. Stát se musel vyrovnávat s nezaměstnaností, kterou ještě navyšoval návrat legionářů a válečných poškozců. Při obsazování pracovních míst úředníků, zřízců ve státní správě, soudnictví nebo ve státních podnicích byli upřednostňováni právě legionáři a poškozců. Péče o válkou postižené osoby a rodiny pozůstalé po padlých obětech představovala vážný problém. Statistické údaje zmiňují 380 tisíc pozůstalých a 210 tisíc invalidů, kterým měl stát formou rent přispívat na živobytí.⁵⁾ Situaci se vláda snažila řešit kromě přímých finančních dotací také systémovými opatřeními, kdy například právě výnosy z kinematografických licencí měly sloužit k zaopatření válkou poznamenaných osob.

Ze všech těchto důvodů diskutovali zástupci MV a MŠNO o změnách kritérií při vyhodnocování žádostí o licence. Střetávaly se zde do značné míry protichůdné zájmy obou ministerstev. Podle MV se měly při udělování licencí zohledňovat otázky policejního charakteru – kromě bezpečnostních opatření především spolehlivost a zachovalost žadatelů.⁶⁾ Mezi preferovanými uchazeči o licence tak stály na stejné úrovni humanitární, kulturní či osvětové spolky a skupiny válečných poškozců a invalidů. Předpokládalo se, že provoz kin těmito institucemi vyřeší problém jejich existenčního zajištění. Z biografů získané příjmy by jinak musely nahradit speciální dávky ze státního rozpočtu. To poněkud kolidovalo s programem MŠNO, které propagovalo spíše kulturní regulaci. Plánovalo zvyšovat úroveň kin například prosazováním nezávadných či přímo lidovýchovných programů.⁷⁾ MŠNO proto znepokojoval fakt, že biografy pod vedením stávajících korporací podléhají nízkému vkusu obecnstva za účelem docílení vysokých zisků.⁸⁾ Ačkoli správa kinematografie zůstala definitivně pod patronátem MV, plánovaná obměna vlastníků kinolicencí představovala kompromis mezi požadavky obou ministerstev. Původně měla uspokojit ekonomické i kulturní motivace – zabezpečit existenci válečných poškozců a jiných veřejně prospěšných spolků a současně zkulturnit kino.

O neobnovení licencí fyzickým osobám a jejich udělování humanitárním či tělovýchovným spolkům se uvažovalo už od roku 1919. Ministerská jednání doprovázely kampaně rozpoutané odpůrci dosavadních majitelů kin, k nimž se řadily právě různé společenské a dobročinné korporace. V červnu 1919 se parlament zabýval podáním Československé družiny invalidů o trafikách a biografech, kterými se měli obohacovat jednotlivci. Na základě podobných stížností bylo MV vyzváno, aby vypracovalo nové předpisy pro udělení kinematografických licencí. Ve výsledku dospělo k rozhodnutí, že po vypršení platnosti nynějších licencí nastoupí noví licencionáři.⁹⁾ Licence napříště neměla být udělována či

5) Srov. Václav P r ů c h a a kol., *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992. 1. díl, období 1918–1945*. Brno: Doplněk 2004, s. 77–78.

6) Kompetence ve věcech kinematografických, Praha, 13. června 1919. NA, f. MV–SR, k. 208.

7) Pojmy jako výchovný a poučný film nebo nezávadná a ušlechtilá zábava jsou v archivních dokumentech poměrně často citovány. Jakákoli specifikace tohoto typu tvorby zde však schází. Dobovou definici „nezávadného“, „kulturního“ či „výchovného“ se ve vztahu k domácí kinematografii pokusila rekonstruovat Lucie Česáková ve své disertační práci *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu* (viz kapitola Debata o vzdělávacím potenciálu filmu v českém kontextu nultých a desátých let). Lucie Č e s á k o v á, *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta 2009.

8) Udělování biografických licencí invalidním korporacím, Praha, 3. února 1921. NA, f. MŠNO, k. 3487.

9) Ivan K l i m e š, *Kinozákon 1919. Iluminace* 10, 1998, č. 4, s. 119–136.

prodlužována žadatelům, kteří nejsou odkázáni na její výtěžek a dále těm, kteří nevykazují osvětovou činnost nebo získali licenci před rokem 1918 „z ohledů přičicích se státnímu zájmu“. ¹⁰⁾ Postup, který v praxi vyloučil většinu soukromých osob z kinematografického podnikání, bezprostředně vyvolal projevy nesouhlasu a vzdoru. Protesty dosavadních majitelů biografů odmítalo MV s odůvodněním, že přišly příliš pozdě a zejména proto, že selhaly dřívější pokusy přimět majitele k placení dávky ve prospěch státní invalidní péče a ke zvýšení kulturní úrovně podniků. ¹¹⁾

Proces obměny vlastníků licencí se naplno rozpoutal v roce 1921. Zemská správa politická (dále ZSP) v Praze neprodloužila na území Čech 35 licencí, z toho 20 v Praze samotné. Mezi preferovanými korporacemi a spolky, jimž měly být licence nově přidělovány, potom kvantitativně převažovaly sokolské jednoty – ze 425 podniků patřilo Sokolu 104 kin. Udílením licencí Sokolu se kromě propagace československé státní myšlenky předpokládala záruka odstranění „nemravného a hrubého škváru“ z repertoáru a naopak upřednostnění „ušlechtilé zábavy“. V tomto smyslu dostal Sokol také varování nezavírat s půjčovnami smlouvy, podle nichž by musel odebírat vše, co mu půjčovna nabídne. ¹²⁾ Na případu Brna se však ukáže, že samy sokolské jednoty často usilovaly o licence z důvodů zcela jiných než kulturních – nashromážděnými příjmy z kin chtěly zaplatit výstavbu tělocvičen.

Počínání pražské ZSP přitom odhaluje některé příznačné rysy celé akce. Vysvětlující zpráva ZSP z dubna 1921 uvádí, že v Praze se noví podnikatelé (tj. korporace) stali držiteli licencí a dřívější majitelé jejich zástupci. Podle zprávy zastávají kulturně-ideové řízení podniků korporace, zatímco obchodní záležitosti obstarávají jejich zástupci. Někdejší držitelé licencí tedy zůstávají majiteli provozoven a zařízení, kontrolují náklady spojené s chodem podniku a korporace od nich pobírají určité procento z ročního příjmu. Se starými licencionáři se muselo nutně počítat i proto, že korporace obvykle nedisponovaly vlastními kinematografickými provozovnami. Popsané provedení akce považovala ZSP za jediný přípustný způsob, jak převést licence na korporace a zachovat právní řád. Podle vyjádření MV však takový stav odporoval platnému nařízení z roku 1912, které zamezovalo jakékoli formě propachtování, tedy provozování kina na cizí licenci. ¹³⁾

Obměna vlastníků kinematografických licencí se paralelně odehrávala i na území Moravy a Slezska. Proces je užitečné detailněji sledovat na lokální úrovni už z toho důvodu, že udělování licencí spadalo do kompetence jednotlivých ZSP. Přítomná studie rekonstruuje brněnský model obměny majitelů licencí, který může vybízet k porovnání s postupy pražské a opavské ZSP. Pro postižení klíčových a charakteristických motivů procesu využívám zejména dokumentace brněnské ZSP a policejního ředitelství (dále PŘ), uložené v Archivu města Brna a Moravském zemském archivu. Podle těchto materiálů lze brněnský postup akce časově vymezit léty 1920–1926. K prvnímu neprodloužení licencí původním majitelům se v Brně přistoupilo v roce 1920. 18. ledna 1926 pak MV vydalo oficiální výnos, zakazující v místech nad 5 000 obyvatel udělovat licence jednot-

10) Revize biografických licencí, Praha, 31. července 1920. NA, f. MV–SR, k. 208.

11) Srov. tamtéž.

12) Biografické podniky Sokolské, Praha, červenec 1921. NA, f. MV–SR, k. 209.

13) Ministerstvu vnitra v Praze, Praha, 2. dubna 1921. NA, f. MV–SR, k. 208.

livcům nebo sdružením nesledujícím dobročinné či kulturní účely.¹⁴⁾ Uvidíme však, že do roku 1926 byl proces obměny licencionářů v Brně už prakticky dokonáný. Také v místních událostech se ukážou některé příčiny a důsledky snah o nové postavení kinematografie v prvních letech Československé republiky.

Brněnský proces obměny vlastníků kinematografických licencí po roce 1920

Po roce 1918 nabízelo Brno dobré podmínky pro rozvoj kinematografického podnikání. Jednalo se o druhé největší domácí velkoměsto, které se tehdy podstatně rozšiřovalo. K Brnu bylo v roce 1919 připojeno dvacet tři obcí, které s ním postupně splynuly a celkový počet obyvatel tak v roce 1921 překročil dvoustetisícovou hranici.¹⁵⁾ Provozovatelé kin tedy mohli spoléhat na široký okruh potencionálních diváků a plánovat denní programy. Příznivé předpoklady podněcovaly silný zájem o zakládání nových biografů. S ním souvisel také konkurenční boj, určený například prostorovým rozmístěním a vzájemnou vzdáleností budov kin v jednotlivých čtvrtích. Dále je třeba zmínit demografickou a kulturně-společenskou situaci poválečného Brna zejména s ohledem na národnostní složení a spolkovou angažovanost obyvatel. Početně, ale i politicky, hospodářsky a kulturně tu do roku 1918 převažovali Němci. Česká menšina však již od počátku dvacátého století prodělávala demografický i společenský vzestup, který se naplno rozvinul po roce 1918. U německých obyvatel se naopak projevovaly známky stagnace a „obranářského“ pojetí kultury.¹⁶⁾ To vycházelo z jejich nového postavení v Československu, kde se měli náhle proměnit v menšinu. Už před rokem 1918 se v Brně rozmáhala spolková činnost. Patrně nejvýznamnějším spolkem, zaměřeným na podporu národní kultury, se v Brně stal Sokol, založený v šedesátých letech 19. století. Mezi další spolky, sledující převážně kulturní a výchovné cíle, lze řadit Matici moravskou, Brněnskou Matici školskou nebo Vesnu. Po otevření Masarykovy univerzity v roce 1919 se dále začaly objevovat korporace, které chtěly pomáhat sociálně slabým studentům.¹⁷⁾ Podobné brněnské spolky a korporace se pak pokoušely využít nových příležitostí ve sféře kinematografického podnikání ve svůj prospěch.

Stejně jako v Praze započal brněnský proces transformace v okamžiku, kdy původním majitelům vypršela platnost kinematografických licencí. Akci překvapivě nepředcházely útočné výzvy korporací ani obecná reflexe momentálního stavu jako v pražském tisku.¹⁸⁾ O to aktivněji se spolky angažovaly poté, co se k neprodlužování licencí soukro-

14) J. H o r a, c. d., pozn. 3, s. 47.

15) Zdeněk K á r n í k, *České země v éře první republiky (1918–1938). Díl první: Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918–1929)*. Praha: Libri 2000, s. 294–295.

16) Miroslav J e ř á b e k, Brněnské spolky v letech 1918–1938. In: Stanislav B a l í k (ed.), *Lokální politický pluralismus. Brno ve třech stoletích*. Brno: CDK 2006, s. 39.

17) Srov. tamtéž, s. 37–38, 42–43.

18) Srov. např. L. K l u s á č e k, Volná živnost, koncesování nebo sestátnění kinematografů? *Československý film* 1, 1919, č. 4 (1. 2.), s. 1–3; –rt., Pražská protestní schůze. *Československý film* 2, 1920, č. 16 (1. 9.), s. 1–3.

mým majitelům kin přikročilo v Praze. V žádostech zasílaných na ZSP se na pražskou situaci ostatně nejednou odvolávaly.¹⁹⁾ Na popud MV pozměnila také ZSP v Brně počátkem dvacátých let normy licenčního systému. Při procesu obměny vlastníků kinematografických licencí se nadále řídila nařízením z roku 1912, které už obsahovalo pokyn preferovat podání dobročinných spolků a korporací.²⁰⁾ MV navíc tento prvek aktuálně vyzdvihlo coby klíčový aspekt celého licenčního řízení. Jednotlivé ZSP zároveň obdržely výzvu, aby při rozhodování o licencích zvažovaly také místní poměry. Tím do struktury domácí kinematografie pronikaly lokální odlišnosti. Pro získání licence tedy bylo nutné splnit jak předpoklady obecné, vztahující se na všechny žadatele, tak i předpoklady formulované pro každého individuálně. Základní společné podmínky nutné pro přiznání kinematografické licence zněly takto:

- vykázat se do šesti měsíců od příslibu licence provozovnou vyhovující bezpečnostním předpisům;
- dvakrát měsíčně uspořádat školní představení s poučným programem za náhradu prokázaných výloh;
- zaměstnávat za úplatu v podniku jen válečné poškozence;
- provozovat kino ve vlastní režii;
- uvést ročně alespoň pět českých programů.²¹⁾

Po komisionálním schválení místností a odsouhlasení základních podmínek dostal žadatel licenční knížku, která ho opravňovala provozovat jediné kino na dobu tří let. Při každém dalším prodloužení licence obdržel majitel také novou licenční knížku. V ní se kromě výše uvedených obecných podmínek ukládaly konkrétním vlastníkům ještě zcela specifické požadavky. Také zde se často projevovala tendence přeměnit kino v kulturně-výchovný a veřejně prospěšný prostor. V licenčních knížkách²²⁾ brněnských kin se objevily například následující položky:

- v programové nabídce brát zřetel primárně na výchovné filmy;
- odvádět několikaprocentní dávku z tržby ve prospěch státní invalidní péče;
- propůjčovat provozovnu dalším spolkům a korporacím pro účely výchovných přednášek;

19) Například Sbor sociální péče o vysokoškolské studenstvo v Brně ve své žádosti o kinematografickou licenci na ZSP uvedl, že „[...] v Praze v poslední době byla otázka ta výhodně řešena tím, že podobné instituce obdržely kinové koncese, [proto] vyjednává ‚Sbor‘ s brněnskými majiteli kin o odstoupení místností.“ Slavné zemské správě politické v Brně, Brno, 6. července 1921. Archiv města Brna (AMB), f. B 1/12, k. 2.

20) J. H o r a, c. d., pozn. 3, s. 44.

21) Toto nařízení platilo až od roku 1924. Srov. J. H o r a, c. d., pozn. 3, s. 437–438.

22) Srov. např. Licence ku pořádání veřejných představení kinematografem spolku „Dělnický dům“ v Brně, Brno, nedatováno. AMB, f. B 1/12, k. 6; Licence ku pořádání veřejných představení kinematografem Masarykovu fondu na podporu studentstva všech českých vysokých škol na Moravě a ve Slezsku v Brně, Brno, nedatováno. AMB, f. B 1/12, k. 2; Licence ku pořádání veřejných představení kinematografem „Pomocnému fondu čs. legionářů a válečných poškozenců“ se sídlem v Brně, Brno, nedatováno. AMB, f. B 1/12, k. 9.

- stanovení maximálního počtu sedadel v sále;
- povinnost odvádět smlouvenou částku jiným korporacím nebo jim ročně věnovat čistý výtěžek z několika představení.

Systém se prosadil v letech 1920–1922, kdy skončila platnost licence čtrnácti brněnským kinům, aniž by byla obnovena jejich původním vlastníkům. Mezi tyto postižené podniky se zařadila i nejvýznamnější kina z vnitřního města, jejichž licence postupně přešly na spolky: Universum, Apollo, Republika, Edison, Elite, Orania, Lucerna aj. Do roku 1926 pak korporace a spolky zakládaly ve vlastních budovách nebo adaptovaných místnostech také kina nová: Sokol Slatina, Sokol Židenice, Slavia Židenice, Orel Líšeň, Slavia Starý Lískovec, Sokol Řečkovice, Svoboda Bosonohy, Sokol Líšeň. Vedle nich hrály v Brně biografy, jež vlastnily spolky a korporace ještě před úpravou licenčních pravidel. Kinům jako Central, Lidový Biograf Dělnický dům nebo Jugendkino byl proto povolen provoz i po provedených zásazích do systému.²³⁾

Rozhodování o udělení licence bylo koordinováno v součinnosti ZSP, PŘ, lokálních policejních expozitur a MV. Přihlíželo se rovněž k doporučení městské rady (dále MR), která však měla v procesu spíše poradenskou funkci. ZSP udržovala stálý kontakt především s PŘ. Z jeho zpráv získávala přehled o materiálních poměrech biografů či o průběhu jednotlivých představení, kde PŘ zajišťovalo pravidelný dozor. Na základě předkládaných týdenních programů mohla odvozovat plnění kulturního a lidovému výchovného poslání kin. Před definitivním rozhodnutím o udělení licence si ZSP vyžádala názor MR a podrobné šetření PŘ. ZSP zajímala dosavadní činnost spolku, mravní a trestní bezúhonnost, materiální poměry jednotlivce, případně záruky prosperity podniku, který měl sledovat kulturní cíle. Zjištění PŘ i doporučení MR často hovořilo ve prospěch původních vlastníků licencí. ZSP však oponovala souborem opakovaně uplatňovaných argumentů, kde se mísila odůvodnění pádná (tzv. místní potřeba) a poněkud diskriminační („nedostatek okolností zvláštního ohledu hodných“).²⁴⁾ Podobně postupovala ZSP později při obnovování licencí. Požadované výpisy PŘ shrnovaly provoz kina z nejrůznějších hledisek: hrubý příjem v předešlých letech, výnos dávky ze zábav, roční počet odpromítaných českých programů a podobně.

Majitelé kin si uvědomovali, že pravidlo tříleté platnosti licence znamená určité riziko. Spoléhalo ovšem na dosavadní postup úřadů, které jim oprávnění pro provoz podniku často automaticky prodlužovaly. ZSP však nyní většině soukromých vlastníků odmítla prodloužit licenci kvůli preferenci všeužitečných spolků a korporací. Tento základní argument se dařilo aplikovat zcela bez obtíží. Zvláštní situace nastala, když soukromý provozovatel byl současně invalidou. Například v listopadu 1921 neprodloužila ZSP „pro nedostatek ohledu hodných okolností“ licenci Josefu Švábovi pro kino Varieté. Šváb, původním povoláním akrobat, utrpěl ve vojenské službě těžké zranění nohou a byla mu přiznána doživotní invalidita.²⁵⁾ I v takovém případě však ZSP doporučila uzavřít doho-

23) Václav Novák, *Historie brněnských kinematografů 1896–1981*. (Rukopis) AMB, f. T68.

24) Srov. např. Čsl. ministerstvu vnitra v Praze, Brno, 5. listopadu 1922. AMB, f. B 1/12, k. 7; Policejnímu ředitelství v Brně, Brno, 11. listopadu 1921. AMB, f. B 1/12, k. 9; Slavnému Ministerstvu vnitra v Praze, Brno, 4. listopadu 1922. AMB, f. B 1/12, k. 19.

25) Zemské politické správě v Brně, Brno, 3. prosince 1921. AMB, f. B 1/12, k. 9.

du mezi Švábem a Pomocným fondem legionářů, který by jako nový držitel licence přijal Švába za ředitele podniku.²⁶⁾

Dalším důvodem neprodloužení či neudělení licence byla tzv. místní potřeba. Smysl argumentu objasňuje žádost Místní skupiny Družiny československých válečných poškozených z roku 1927 o licenci na ulici Křenové, přislíbenou již v roce 1921. PŘ sice uznalo nárok spolku díky jeho sociálnímu poslání; upozornilo však, že dům, v němž hodlá skupina otevřít biograf, se rozprostírá ve vzdálenosti sedmi minut chůze od kin Apollo a Edison. Na Křenové navíc stávalo kino Bristol, které jen těžce konkurovalo dvěma zmiňovaným podnikům.²⁷⁾ Zjišťovaly se tedy okolnosti pro ospravedlnění potřeby kina v příslušné části města: kolik obyvatel žije v této lokalitě a jak daleko se od zamýšleného podniku nachází nejbližší kino. Brněnskou situaci v polovině dvacátých let shrnuje zpráva pro ZSP z července 1925, reagující na stížnost Spolku katolických žen a dívek ohledně neudělení kinolice. Ta uvádí, že ve Velkém Brně funguje dohromady 21 kin, z nichž ve vnitřním městě je sedm podniků. Navíc zde hrají tři stálá divadla, která nelze pokládat za výdělečná. Zakládání dalších biografů by tedy neohrožovalo pouze stávající kina, ale i divadla.²⁸⁾

Při udělování licencí sehrály svou roli také národnostní otázky. Národní příslušnost rozhodovala například v případě přiznání licence Jugendkinu, které plánovalo šířit filmové vzdělávání a zábavu mezi školní mládeží. Držitel licence, spolek Mährischer Gewerbeverein in Brünn, byl dotazován, zda bude kino sloužit vzdělávání bez ohledu na národnost a zda nabízí své vstupenky také českým školám. Správa kina přitom měla sestávat ze zástupců české i německé národnosti.²⁹⁾ Narážky na česko-německé vztahy se objevovaly i v žádostech spolků o kinematografické licence. Tělocvičná jednota Sokol IV zdůvodňovala své nároky na kino Bristol jednak tím, že se nachází v okrese její působnosti. Současně pak připomínala, že tamější obyvatelé prošli převážně německými školami, a je tudíž třeba začít s národní výchovou. Za uváženíhodné rovněž pokládala, že manžel majitelky kina Růženy Christové je německé národnosti a že jejich podnik má financovat německo-židovská společnost. Eventuální zamítnutí označovala dokonce za újmu českým národním zájmům.³⁰⁾ Na své národní zásluhy se při žádostech o prodloužení licence a ve stížnostech na MV odvolávali také původní majitelé. Například Eliška Fantová označila Universeum za vůbec první české kino v Brně vedené ve vlasteneckém duchu.³¹⁾ MV konečně samo od února 1923 jednalo o licencích v národnostně smíšených územích. Vyskytly se návrhy podmínit získání licence českým titulkováním filmů a občasným uváděním filmů ze současného života nebo přírodních snímků se vztahem k Československu.³²⁾ MV nejprve nařídilo celostátní šetření, do jaké míry sledují kina německo-národní tendence. Zatímco v Brně nezjistila ZSP žádné závady, potvrdilo se v jiných

26) Policejnímu ředitelství v Brně, Brno, 24. ledna 1922. AMB, f. B 1/12, k. 9.

27) Zemské správě politické v Brně, Brno, 3. října 1927. AMB, f. B 1/12, k. 4.

28) Zemské správě politické v Brně, Brno, 6. července 1925. AMB, f. B 1/12, k. 7.

29) Policejnímu ředitelství v Brně, Brno, 30. listopadu 1921. AMB, f. B 1/12, k. 6.

30) Ministerstvu vnitra v Praze, Brno, 13. prosince 1921. AMB, f. B 1/12, k. 7.

31) Slavná zemská správa politická v Brně, Brno, 15. listopadu 1921. AMB, f. B 1/12, k. 19.

32) Podmínky při udělování kinematografických licencí na národnostně smíšeném území, Praha, 20. února 1923. NA, f. MŠNO, k. 3487.

národnostně smíšených územích na Moravě, že se některá z kin provozují ve smyslu těchto tendencí. ZSP v Brně proto podpořila návrhy MV s tím, aby byly české titulky také gramaticky a slohově správně.³³⁾ Generální řešení otázky ale MV nakonec neodsouhlasilo a doporučilo postupovat podle místních poměrů. Za vzor dávalo ZSP v Brně, která v oblastech s německou většinou předepisovala oboujazyčnost ve filmových nápisích, programech, vstupenkách, orientačních tabulích a dalších návěštích v místnostech kin se státním jazykem na prvním místě.³⁴⁾

Poslední nejčastější příčinou odepření kinematografické licence se stal „nedostatek okolností zvláštního ohledu hodných“. Tato formulace stvrzovala neomezenou působnost úřadů při udílení kinematografických licencí. ZSP se jí otevíral prostor pro zahrnutí v podstatě libovolných zřetelů a šlo ji proto aplikovat vždy, když se nehodil jakýkoli z předchozích argumentů. „Nedostatek ohledu hodných okolností“ vyvolával největší nevoli dosavadních vlastníků licencí, kteří měli s tímto odůvodněním ztratit často jediný zdroj obživy.

* * *

Navzdory všem krokům, které ZSP podnikala před přislíbením kinematografické licence, se zahájení provozu kina odvíjelo od podnikavosti konkrétních spolků. Ty ve svých žádostech uváděly převážně idealistické cíle, které se shodovaly se záměry MV a MŠNO. Příjmy z kin chtěly zajistit vlastní existenci, překrývající se s všeobecně prospěšnými zájmy. Z výtěžků se měly čerpat příspěvky na živobytí válečných poškozenců, invalidů či studentů. Spolky jako Sokol plánovaly ze získaných prostředků platit dobrovolný příspěvek na dobročinné účely, ale i vystavět tělocvičny. V žádostech reagovaly spolky také na rozšířené debaty o kinu jako příčině kulturního a morálního úpadku a o špatném vlivu filmů na mládež. Zavazovaly se proto promítat vedle nezávadně zábavných snímků především poučné a výchovné filmy.

Proklamace kulturních cílů poněkud zastínila ekonomické motivace. Ačkoli ZSP neměla v kompetenci udělování licencí pro konkrétní kino, žádosti se často týkaly vybraného biografu nebo takového podniku, kterému v nejbližší době vyprší platnost licence. Ve snaze utržit maximální zisk se spolky ucházely o kina, u nichž předpokládaly lukrativní výdělek. O licenci pro Universum, svého času největší brněnské kino, usilovalo současně několik žadatelů – Sokolská župa brněnská, Družina československých válečných poškozenců pro Moravu a Slezsko, Socialistická škola v Brně, Zemský spolek pro léčbu a výchovu mrzáčků, Okresní péče o mládež pro Velké Brno. Poslední dva zmiňované spolky podaly žádost nejprve zvlášť a poté společně.³⁵⁾ Účelové sdružování korporací nebo uzavírání vzájemných dohod za účelem získání licence ostatně nebylo ojedinělým jevem.³⁶⁾ Pro úspěch v licenčním řízení spolky dále žádaly o přímluvu u jiných místních

33) Ministerstvu vnitra v Praze, Brno, 26. července 1923. NA, f. MŠNO, k. 3487.

34) Podmínky při udělování licencí v národnostně smíšeném území, Praha, 6. dubna 1925. NA, f. MŠNO, k. 3487.

35) Zemské politické správě v Brně, Brno, 28. září 1922. AMB, f. B 1/12, k. 1.

36) Váleční poškozenci ze Židenic chtěli vystavět vlastní kino a ještě před podáním žádosti o licenci ustavili společnost Slavia s.r.o. Srov. Ministerstvo vnitra v Praze, Brno, 30. srpna 1921. AMB, f. B 1/12, k. 14.

sdužení nebo intervenovaly u pražských ministerstev. V únoru 1922 si Zemský sekretariát družiny československých válečných poškozců v Brně na MV stěžoval, že nezískal licenci, neboť ZSP stále nerozhodla o licencích jednotlivců, kteří už výnosy z kina k vlastní obživě nepotřebují. Sekretariát se zajímal o licenci Elišky Fantové pro kino Universum nebo Růženy Christové pro kino Bristol. Fantová, mimo jiné i akcionářka filmové společnosti Lloyd v Brně, je podle informací Sekretariátu milionářka. Christová má za manžela státního zaměstnance, který dokáže rodinu uživit. Bristol navíc vlastní tři osoby a Christové údajně plyne z biografu jen minimum příjmů.³⁷⁾

* * *

Největším problémem celého procesu se ukázalo obstarání vyhovující místnosti a projekčního vybavení. Po příslibení licence se korporacím a spolkům nabízela možnost výstavby vlastních biografů, případně adaptace vybraných prostorů pro účely promítání. Některým korporacím přislíbila ZSP licenci hned na počátku dvacátých let. Její provoz se však z materiálních důvodů buď nikdy neuskutečnil, anebo začal s několikaletou prodlevou. ZSP mohla příslušné korporaci opakovaně prodlužovat příslib licence. Například tělocvičná jednota Sokol v Komíně připomněla při své žádosti v roce 1925, že příslib licence obdržela už v roce 1921. Tehdejší žádost ale odvolala, protože pro provoz kina nenašla potřebný kapitál ani místnosti.³⁸⁾ Nejeftektivnějším řešením se od počátku jevilo převzít provozovnu i se zařízením po některém z vlastníků, jimž vypršela kinematografická licence. Soukromí majitelé kin samozřejmě podávali na ZSP žádosti o další prodloužení. Pokud to situace dovozovala, svolili podřídit se uvaleným dávkám a nařízením, jen aby uhájili ohroženou existenci. S ohledem na popsany systém ale neměli naději na úspěch – ZSP žádosti fyzických osob takřka paušálně zamítala. Ve svých stížnostech a podáních, které se často nesly v pateticky vlasteneckém duchu, uváděli důvody, jež si ZSP ověřovala u PŘ. Shodně se vyskytovala tvrzení, že zařízení podniků obětovali značnou část majetku a odejmutí licence by pro ně znamenalo ztrátu jmění nebo nemožnost splácet dluhy. Šetření PŘ tyto údaje obvykle potvrdilo s tím, že majitelé provozování kinematografické licence nijak nezbohatli. Rozdíl byl navíc v tom, zda ZSP neprodloužila licenci dlouhodobě zavedenému podniku nebo naopak kinu, zřízenému po roce 1918. Růžena Christová otevřela kino Bristol na Křenové ulici teprve v roce 1920. Rozsáhlými investicemi se zadlužila a licence, jejíž výtěžek měl pokrýt dluh, jí byla po třech letech odeprána. V odvolání na MV Christová píše:

Žádám, aby tento výkřik zoufalství byl vyslyšen a aby nebylo mně měřeno dle mrtvé litery ministerského nařízení, které zajisté nebralo v úvahu podniky takového druhu, jako jest to u mne, nýbrž že bralo v úvahu podniky dobře situované a že ne-

Kino Lucerna bylo ve společném vlastnictví spolků Středoškolská mensa a Studentská klinika v Brně a podobně. Srov. Zemské politické správě na Moravě v Brně, 4. dubna 1925. AMB, f. B 1/12, k. 10.

37) Ministerstvu vnitra republ. Českosl. v Praze, Brno, 22. února 1922. NA, f. MV-SR, k. 211.

38) Moravské zemské správě politické v Brně, Brno, 19. listopadu 1925. AMB, f. B 1/12, k. 9.

mělo v úmyslu ničení existencí lidí a jejich rodin, které vždy konaly povinnosti na ně kladené.³⁹⁾

Brněnské úřady zpočátku s dosavadními majiteli licencí nadále počítaly. Ještě v roce 1920 obnovila ZSP licence Robertovi Blümsriederovi pro kino Orania, Julii Odehnalové pro Illusion nebo Josefu Malému pro Sibiř. Platnost těchto licencí ovšem vzápětí zrušilo MV pro „vadnost řízení“. Před rozhodnutím údajně nebylo vyšetřeno, v jakém duchu majitelé svůj podnik provozovali, zda jsou dostatečně způsobilí z kulturního hlediska a konečně že před udělením licence nedošlo k formulaci podmínek, za jakých by podnik provozovali.⁴⁰⁾ Tvrzení MV se však nezakládalo na pravdě a evidentně souviselo s taktikou vyřazovat z kinematografického podnikání jednotlivce. Dotyční totiž před obdržení licence dobrovolně souhlasili s povinnostmi přijímat do podniku pouze válečné poškozence nebo věnovat 10 % z hrubého příjmu státní invalidní péči.⁴¹⁾ Jiní mohli obdržet příslib za předpokladu jen těžko splnitelných podmínek. Předepisované dávky byly natolik přísné, že se budoucí provoz ukazoval prakticky nemožným. Eliška Fantová se ohradila proti nařízení odvádět 30 % z ročního hrubého příjmu státní invalidní péči. Podle výpočtů by jí v takovém případě nezůstal žádný výdělek a pro splnění předepsané taxy by musela ještě 19 % doplácet.⁴²⁾ Podobné nároky donutily majitele ke kompromisním dohodám se spolky. Fyzickým osobám prodloužila ZSP licenci jen výjimečně z důvodu skutečné existenční tísně.⁴³⁾

* * *

Vyrovnaní se s nastalou situací nebylo snadné a naráželo na odpor soukromých majitelů kin. Svaz majitelů biografů na Moravě informoval o událostech MV v květnu 1921. Svaz upozornil na stav předimenzovanosti, kdy se za dva uplynulé roky počet licencí na Moravě zdvojnásobil. V Brně promítalo 20 kin, přičemž dalších šest kin s přiznanou licenci dosud nezahájilo provoz. Svaz uznal kulturní význam kinematografie i snahy o povznesení úrovně biografů. Vyjádřil však oprávněné obavy, že vstupem neodborníků do oboru a neuváženým rozmnožením licencí dojde k nepřírozenému rozvoji soutěže, který

39) Slavnému čsl. Ministerstvu vnitra v Praze, Brno, 6. listopadu 1922. Moravský zemský archiv (MZA), f. B 26 – Policejní ředitelství Brno (PŘ Brno), k. 2432.

40) Panu Josefu Malému, Brno, 27. prosince 1920. MZA, f. B 26 – PŘ Brno, k. 2431.

41) Městská rada v Brně, Brno, 19. listopadu 1920. MZA, f. B 26 – PŘ Brno, k. 2430.

42) Slavné Československé policejní ředitelství v Brně, Brno, 1. března 1922. AMB, f. B 1/12, k. 19.

43) V Brně šlo o kauzu kina Union v Králově Poli, které získalo licenci ještě v roce 1924 s platností do konce listopadu 1925. O prodloužení prošlé licence požádala Marie Pazourková už v roce 1922. Licence jí měla být udělena s podmínkou odvádět 16 % z ročního hrubého příjmu, což Pazourková odmítla s odůvodněním, že čistý zisk z roku 1921 činil pouze 11 600 Kč. V červnu téhož roku zemřela, přičemž její špatný zdravotní stav měly podle manžela zhoršit předzvěsti, že neobdrží licenci jako svůj jediný zdroj obživy. Zařízení kina a s ním i povinnost zaplatit vysoké dluhy zdědila dcera Marie Sedláková. Kino se ke všemu nacházelo v pronajatých místnostech s platností smlouvy do roku 1928, a to i v případě převzetí licence příbuzným. Jinou osobu by musela schválit majitelka domu Marie Sekaninová. Ta ovšem podala na Sedlákovou žalobu k okresnímu soudu ve věci zrušení smlouvy a navrácení místností do původního stavu. Odejmutím licence by proto Sedláková byla podle vlastních slov „úplně zničena“. Srov. Zemské správě politické v Brně. Brno, 9. března 1923. MZA, f. B 26 – PŘ Brno, k. 2432.

tento proces znemožní. Nastane naopak poptávka „po tak zvaných tahácích, filmech to ne právě sloužících snahám lidovýchovných činitelů“. ⁴⁴⁾ Také v prosinci 1922, kdy celá akce kulminovala, zaslalo Sdružení moravských biografistů-jednotlivců na MV stížnost, že licence se soukromým podnikatelům neobnovují i přesto, že žadatelé nemají jinou možnost obživy pro sebe a svoje rodiny. Sdružení zároveň otevřeně vyzvedlo skutečnost, že řada korporací přenechává provoz za poplatek jiným osobám, pouze formálně přijatým mezi vlastní členy. ⁴⁵⁾

Situace v Brně tak dospěla do fáze, jakou popisovala o rok dříve pražská ZSP. Velmi záhy vyšlo najevo, že korporace neprovozují kina ve vlastní režii. Už v roce 1921 odmítlo PŘ doporučit licenci pro spolek Slavia s odůvodněním, „že – jak to tak bývá – kino by provozoval majitel, který by z něho měl největší užitek a společnost, kterou je potřeba podporovat, by měla ze zisku jen malý podíl“. S udělením licence by PŘ souhlasilo, pokud by si spolek sehnal vlastní provozovnu. ⁴⁶⁾ V roce 1925 pak PŘ ve zprávě pro ZSP sděluje, že přiznávání licencí korporacím a spolkům se příliš neosvědčilo, neboť kina i nadále provozují jejich dřívější vlastníci. ⁴⁷⁾ Majitel kina tedy před úřady vystupoval většinou jako schválený zástupce korporace, jež obdržela licenci. Ve skutečnosti však šlo o skrytý pacht. Na podkladě uzavřené smlouvy se původní vlastníci kin zavázali odvádět spolku jisté procento z roční tržby. Pachtovní dohody mezi majiteli kin a korporacemi se však většinou tolerovaly, a to i po roce 1926, kdy už výnos MV zakazoval udělovat licence soukromým osobám v místech nad 5000 obyvatel. Na benevolentním přístupu úřadů nepochybně nesl podíl mnohdy kritický stav provozoven pod správou korporací, kterým pro řízení biografů scházely praktické zkušenosti.

* * *

Důsledky procesu obměny kinolicencí přinesly úřadům i spolkům spíše rozčarování. Zapaření existence válečných invalidů či sociálních institucí se nemohlo podařit, protože kina nadále řídili původní majitelé, kteří těmto korporacím odváděli pouze nepatrné procento z příjmů. V roce 1927 zažádala druhá sokolská župa v Brně o prodloužení licence pro kino Moravia. ZSP po provedeném šetření namítla, že 2% z hrubého ročního příjmu představují tak malý obnos, že jednota má buď kino začít provozovat ve vlastní režii, anebo s majitelkou provozovny a zařízení Marií Christovou sjednat úmluvu, zaručující přiměřený podíl ze zisku. ⁴⁸⁾ Bilance však nedopadla příznivěji ani u kin reálně spravovaných spolky. Jejich krizový finanční stav se mnohdy ukázal při dalším prodloužování licencí. Vidina velkých výdělků se rozplynula zejména spolkům, které investovaly do výstavby vlastního podniku a zadlužily se. Například finanční situace kina Slavia v Židenicích byla natolik zoufalá, že členové pracovali v kině bez nároku na plat. ⁴⁹⁾

44) Stížnost na udělování kinematografických licencí zemskou polit. správou v Brně, Brno, 8. března 1920. NA, f. MV–SR, k. 208.

45) Sdružení moravských biografistů-jednotlivců v Brně, stížnost na odnímání licencí a na zneužívání licencí, které jsou v rukou korporací, Brno, 14. prosince 1922. NA, f. MV–SR, k. 208.

46) Zemské politické správě v Brně, Brno, 1. října 1921. AMB, f. B 1/12, k. 14.

47) Zemské správě politické v Brně, Brno, 29. května 1925. AMB, f. B 1/12, k. 4.

48) Policejnímu ředitelství v Brně, Brno, 18. ledna 1927. AMB, f. B 1/12, k. 7.

49) Zpráva, Brno, 20. srpna 1926. AMB, f. B 1/12, k. 14.

Současně s tím se zhroutila také idea „kulturního kina“. Příslib propagace poučných snímků a jejich zohledňování v programech se neslučoval s ekonomickými motivacemi procesu. Kina se musela přizpůsobovat diváckým preferencím a nabídce filmových půjčoven. Dramaturgie Jugendkina, která si výchovné zřetele stanovila přímo do svého profilu, už v roce 1921 doznala, že není možné v „[...]“ podávání filmů poučných pokračovati, jednak proto, že stěží bylo možno obdržeti filmy tyto a za druhé když se dostaly, návštěva neodpovídala vynaložené režii“.⁵⁰⁾ Proces se podepsal také na pověsti spolků a korporací, které se zpočátku prezentovaly coby organizace hájící ušlechtilé zájmy. Výdělečné snahy nepříznivě ovlivnily jejich veřejný obraz, nekorespondující s výchovnými a veřejně prospěšnými záměry:

Židenický Sokol patrně úplně zapomněl na heslo svého zakladatele Tyrše: „Ni zisk, ni slávu!“ a místo tělesné výchovy stará se o různé zábavné podniky, jen když mu z toho kyne zisk. Sokol si pořídil vlastní kino, ve kterém „vzdělává“ členy i nečleny kriminálními sensacemi a jinými „výchovnými“ filmy. Židenické občanstvo ukázalo se však vyspělejším než předáci Sokola a proto sokolské kino je slabě navštěvováno a nachází se ve finančním rozvratu.⁵¹⁾

Objevila se také vzájemná nevraživost mezi spolky, vyplývající z konkurenčního boje. S ohledem na vlastní výdělek se vyskytovaly protesty proti tomu, aby licenci získal další spolek ve stejné lokalitě. V Líšni například obvinila tělocvičná jednota Orel tělocvičnou jednotu Sokol, že její žádost o udělení licence nesleduje místní potřebu, ale politické důvody.⁵²⁾ Jindy, jako v případě kina Orania, spolek nemohl či nebyl ochotný odvádět předepsanou dávku z příjmů jinému. Odbor Klubu československých turistů v Brně musel na základě zvláštního předpisu v licenční knížce odevzdávat 50 % čistého příjmu Okresní péči o mládež pro Velké Brno. Dohodu z roku 1924 však nemohl ani po šesti letech plnit, protože kino kvůli vysokým dluhům nepřinášelo žádný zisk.⁵³⁾

Při závěrečném výčtu důsledků celého procesu ovšem nesmíme zapomenout, že popsany lokální příběh byl výrazně poznamenán dobovým společensko-politickým kontextem. Jak naznačil úvod, obměna majitelů kinematografických licencí úzce souvisela se sociální politikou poválečného Československa. Zásahy do systému udělování kinolicencí neprobíhaly odděleně od jiných tehdejších pokusů o sociálně motivované reformy. Po roce 1918 bylo potřeba čelit válkou narušenému hospodářství a právě národní osvobození s sebou přineslo naději kýžených změn. Nespokojená veřejnost vyvíjela například formou stávkových hnutí nátlak na zestátnování různých složek hospodářství.⁵⁴⁾

50) Policejní ředitelství v Brně, Brno, 30. dubna 1921. AMB, f. B 1/12, k. 6.

51) Ze Židenic. *Rovnost* 41, 1925, č. 215 (7. srpna), s. 3. Tělocvičná jednota Sokol v Židenicích se mimochodem při své žádosti o snížení státních dávek odvolávala na omezené výdělky a pečlivý výběr filmů s výchovnými zřeteli na rozdíl od konkurenčního kina Slavia, které „[...]“ může choutkám svého publika vždy filmový program přizpůsobit“. Zemská správa politická v Brně, Brno, 8. února 1926. AMB, f. B 1/12, k. 15.

52) Zemské politické správě v Brně, Brno, 4. září 1924. AMB, f. B 1/12, k. 21.

53) Zemskému úřadu v Brně, Brno, 19. prosince 1930. AMB, f. B 1/12, k. 8.

54) Srov. Z. K á r n í k, c. d., pozn. 15, s. 57. Diskuze o zestátnění se nevyhnuly ani kinům. Podobné tendence se ostatně objevovaly také v zahraničí už před rokem 1918. Myšlenka zestátnění kin nacházela oporu

Mezi požadované cíle patřilo postižení válečných zbohatlíků a oslabení moci aristokracie. Ne náhodou tehdy získaly na popularitě Československá sociálně demokratická strana dělnická a Československá strana komunistická, které slibovaly právě vyvlastnění dolů, hutí, velkých průmyslových závodů či velkostatků.⁵⁵⁾ „Kinobaroni“ a jejich domnělé „zlaté doly“ se staly pouze jedním z terčů všeobecných snah o odstranění sociální a majetkové nerovnosti. Vláda Karla Kramáře, jejíž program z ledna 1919 obsahoval některé zmiňované socializační projekty, jednala obdobným způsobem také o kinech.⁵⁶⁾ Nespokojené hlasy mělo v tomto případě uspokojit upřednostňování korporací a spolků typu Sokol, jež se v očích veřejnosti těšily všeobecné vážnosti, nebo dokonce materiální zaopatřování válkou postižených osob s pomocí biografů.

Z brněnského příkladu vyplynulo, že revize licenčních pravidel nedokázala tyto původní motivace zcela uspokojivě naplnit. Velkolepé ekonomické a kulturní cíle, s nimiž spolky, úřady a vláda do transformace kinematografického podnikání vstupovaly, se v běžné praxi ukázaly přehnané či přímo neuskutečnitelné. Jeden z nejdůležitějších státních zásahů do organizační struktury meziválečné kinematografie tedy skončil spíše zklamáním. Nastolený systém se však s menšími úpravami udržel až do roku 1939 a nebránil ani rapidnímu narůstání počtu kin.

Mgr. Lukáš Skupa (1983)

Studuje na Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně.
Zabývá se především historií zestátněné československé kinematografie.

(Adresa: Lukas.Skupa@seznam.cz)

Text vznikl s podporou grantového Programu rektora Masarykovy univerzity na podporu tvůrčí činnosti studentů. Navazuje na aktivity výzkumného projektu Filmové Brno, realizovaného Ústavem filmu a audiovizuální kultury.

v domácím tisku a u společenských a osvětových sdružení. Srov. např. Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie* 2. Praha: Československý filmový ústav 1989, s. 9–13.

55) Srov. V. P r ů c h a, c. d., pozn. 5, s. 64–65, 73.

56) Srov. tamtéž, s. 79.

SUMMARY

CONQUESTING „THE GOLDMINES“

The Alteration of the Cinema Licenses Owners in Brno, 1920–1926

Lukáš Skupa

The cinema business in Czechoslovakia after 1918 rested on the license system which functioned under the competence of Land Offices. It was not an irregular trade and there was no opportunity to build up cinema chains. The cinema license entitled its owner being active in cinema business usually for three years. This license system was regarded unsatisfactory and out-of-date. However there existed many other arguments for changing this state. Those were especially the rumours about cinema as a source of moral decay and about the cinema owners as millionaires. At that time the government also had to deal with the problem of disabled soldiers corporations whose existence was dependent on welfare benefits. The government started to speculate about the shift of the licenses from the private owners to the social and humanitarian corporations. Another argument for the change of license system was the regulation of cinema programmes according to education of the audience. The change of license system, that is to take away the licenses from the private owners and give them to the corporations, had to resolve both these questions: to ensure the living of the disabled soldiers, another culture or social corporations and enhance the cultural reputation of cinemas.

The study is engaged in the alteration of the cinema licenses owners in Brno from 1920 to 1926. It is useful to trace this transformation in the local level, because the decision made about licenses was in charge of the land officers. The same process took place in the same time in Bohemia and Silesia. That is why we could consider local distinctions in the structure of czechoslovak cinematography between the wars.

The main changes came in Brno in years 1920–1922. In this period the Land Office in Brno refused to extend the licence validity to fourteen cinema owners. Gradually they all came into the arms of the corporations. The main arguments for refusing the license requests of private owners was firstly the official statement of The Ministry of Internal Affairs about giving the licenses to the corporations. Another reasons were so called „local need“, the questions of nationality and „the absence of another important circumstances“. Original licence owners made many protests and sent complaints to the Ministry of Internal Affairs. However without almost no effect.

The gain of the cinema license strongly depended on the activity of corporations. In their license requests they mentioned many idealistic aims (the incomes from cinema business had to serve as financial support for disabled soldiers or students, all these corporations wanted to show films with educational contents etc.). However the main problem was that the corporations often had no rooms with cinematographic equipment. The most effective solution was doing an agreement between corporations and original owners of the cinemas. In fact the original cinema owners continued being the real cinema entrepreneur who just paid annually some amount to the corporation. This state was illegal. However the offices tolerated it because the economic and also cultural situation of cinemas under the whole control of corporations was critical.

The results of the process was disappointment for both offices and also for the corporations. It was quite impossible for corporations to get high earnings because the main profit still belonged to the original cinema owners. Also the culture and educational efforts ended in failure. However this state survived only with little modifications until the 1939.

Translated by Petra Bílková

FILMY Z NOUZE

*Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti
v období stalinismu*

Pavel Skopal

V letech 1951 až 1953 byly při distribuci a uvádění filmů v Československu využívány dvě specifické praktiky – jednak znovuuvedení starších českých filmů nově vybavených úvodním textem, a dále tzv. rozšířené programy, tj. připojování středometrážních dokumentů k celovečernímu filmu. I přes jejich krátkou životnost je považuji za hodné pozornosti: mohou nám pomoci porozumět tomu, jakým způsobem byly využívány distribuční mechanismy ve stalinistickém období a jak se komunistický režim s jejich pomocí snažil redefinovat zkušenost návštěvy kina.

Po únoru 1948 se stranickým aparátem kontrolovaná kulturní politika orientovala s velkou razancí a v odlišných souřadnicích než dosud na to, aby kino vymezila jako prostor pro „vzdělávání“ a ideologickou výchovu. Étos vzdělávání a výchovy skrze film, doprovázený požadavkem na „očišťování“ programové nabídky, byl ovšem výrazně přítomný již od konce druhé světové války, kdy se důležitým tématem kulturní publicistiky stal boj proti kýči¹⁾ a za výchovu „nového diváka“. Časopis *Kulturní politika*, vedený Emilem Františkem Burianem, psal v květnu 1946 o zájmu státu vychovávat diváky k zdravému poměru k filmovému umění a oprostit je od vlivu špatných filmů („špatnými filmy odkojený divák nemá správný poměr k dnešku“). Divák měl být vychováván nejen vhodnou dovozní politikou, ale také přednáškami, semináři či kluby filmového diváka, tedy s pomocí institučních mechanismů, které by zajišťovaly promítaným snímkům preferovaný interpretační rámec. Obdiv ke „špatným“, tj. řemeslně nekvalitním, ale implicitně také čistě zábavním filmům bez správné „tendence“, nebyl podle autora jen „otázkou osobního vkusu a inteligence“, ale stával se výrazem reakčního politického postoje: „Neblahý

1) Tento proces se netýkal pochopitelně jen filmu – pro oblasti literatury srov. zejména Pavel Janáček, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: Host 2004. Janáčková studie analyzuje proces vytěšňování populární literatury („literárního braku“) v delším časovém horizontu a počátky tohoto typu diskurzu identifikuje již v 80. letech 19. století. Obdobné mechanismy by bylo možné sledovat pochopitelně i v případě filmu zpětně přinejmenším do 10. let 20. století, srov. Ivan Klimeš, *Děti v brlohu: Boj proti kinematografům – bojem o dítě!* In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (eds.), *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha: Slon 2006, s. 193–236; Lucie Česáková, *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvnorepublikovém Československu*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta 2009.

vliv, který má na diváka film vysloveně špatný, mění se v osten politický“.²⁾ Zpráva o diskuzi filmových novinářů a veřejnosti o filmovém kýči, kterou přinesla *Lidová kultura*, požadovala „vychovat člověka už od nejútlejšího dětství“.³⁾

Základní parametry debaty o filmovém kýči byly analogické poválečným útokům proti „literárnímu braku“, které vycházely ze dvou postupně profilovaných pozic. První výklad předpokládal, že populární literatura poškozují vkus i mravní úroveň čtenáře, druhý přístup stavěl na marxistickém chápání společnosti a kultury – rozdíl mezi uměleckou a neuměleckou literární kulturou měl základ v třídním rozdělení dosavadní společnosti:⁴⁾

Představa, že by dosavadní literární periferie měla zaniknout a že součástí lidové četby by se měly stát čtenářsky přístupné práce významných autorů národního i evropského písemnictví, vstoupila do programových základů nové soustavy literárních institucí,⁵⁾

přičemž specifická funkce populární beletrie se brala v potaz jen výjimečně. I v tomto ohledu byla situace ve filmové publicistice obdobná a proti bezpodmínečným odsudkům kýče se ozývaly jen ojedinělé hlasy: v prvním čísle *Obzorů*⁶⁾ to byla Helena Koželuhová, třebaže jí *filmový* kýč sloužil pouze jako přírůbek v implicitně protikomunistické polemice s kýčem *politickým*, tj. s „černo-bílým“ odmítáním minulosti a lživým postulováním dokonalého ideálu veřejného života:

Není [...] kýč v literatuře a filmu něco tak z gruntu špatného, je-li v nás vědomí, že to je kýč a náhražka snů o štěstí, které se nám nezdály a ovšem ani nesplnily. Proto je řekněme zestátnění filmového podnikání s odůvodněním, že se musíme zbavit kýče, nesprávné. Vždyť každý z nás chce dokonalé štěstí, a nedovede-li nebo nemůže-li si je najít v prostých drobnostech denního života, pak si je hledá v kýči. Pokud si je vědom, že kýč není skutečnost nýbrž primitivní sen, pak není na škodu, když jimi na chvíli v dobách deprese uklidní svoji touhu po štěstí.⁷⁾

Po únorovém převratu ovšem diskurz výrazně levicových a komunistické straně názorově blízkých periodik již reprezentoval postoj, který odpovídal oficiální, mocensky prosa-

2) Milan N o h á č, Filmová politika a výchova diváků. *Kulturní politika* 1, 1945–1946, č. 29, s. 8.

3) Anon., Úředně povolený jed v každém množství volně k dostání v kinu, v divadle i v knihkupectví. *Lidová kultura* 4, 1948, č. 2; srov. také Zdeněk P o d s k a l s k ý, Pokus o diagnosu kýče. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 6, s. 7.

4) Pavel J a n o u š e k (ed.), *Dějiny české literatury 1945–1989 (I. díl: 1945–1948)*. Praha: Academia 2007, s. 112–114. Přímé spojení mezi kýčem a fašismem formuloval v roce 1946 Otakar Mrkvička v brožuře „Umění a kýč“. Srov. Tomáš K u l k a, *Umění a kýč*. Praha: Torst 2000, s. 223–225.

5) P. J a n o u š e k (ed.), c. d., s. 112.

6) Tento týdeník Československé strany lidové, vydávaný v letech 1945–1948, byl nejvýraznějším názorovým oponentem KSČ a objektem útoků ze strany komunistických ministrů Václava Kopeckého a Václava Noska. Srov. Milan D r á p a l a, Na ztracené vartě Západu. Poznámky k české politické publicistice nesocialistického zaměření v letech 1945–1948. *Soudobé dějiny* 5, 1998, č. 1, s. 16–24.

7) Helena K o ž e l u h o v á, Černý a bílý. *Obzory* 1, 1945, č. 1, s. 4–6.

zované kulturní politice státu. 25. února 1948 ještě vyšel v sociálně-demokratickém *Světě práce* text Jiřího Voldána „Je vinen kýč?“, který rozlišuje mezi brakem, tj. špatným filmem, na jedné straně, a kýčem na straně druhé.⁸⁾ Odmítá přijmout apriorní předpoklad zhoubnosti a manipulativnosti kýče: „Pokazí [kýč] diváka tak, že půjde-li z kina, bude z něho hned fašista, reakcionář, protidemokrat, nesocialista, či cosi podobného? Dovolil bych si tvrdit, že viděla-li ZASNĚŽENOU ROMANCI⁹⁾ mladá, organisovaná komunistka (jako že ji určitě viděla), nešla z kina s myšlenkou, že vystoupí ze strany. Ani ji to nenapadlo. ... mezi těmi, kdo od rána do večera sedí nad prací, ať už duševní, nebo fyzickou, jsou mnozí, kdo dovedou rozeznat velmi dobře kýč od díla umělecky hodnotného, ale chtějí-li jít večer do kina, schválně si vyberou kýč...“¹⁰⁾ Ovšem v srpnu téhož roku vyšel na stránkách stejného časopisu článek Jaroslava Brože, šéfredaktora týdeníku Československého státního filmu *Filmové noviny*, v němž už se žádná tolerance kýče ani zábavní funkce filmu nepřipouštěla. Program radikální očisty distribuční nabídky vyvolával také potřebu vypořádat se s divákem a jeho dosavadními preferencemi:

Příslušníky starších generací nelze snadno získat pro filmovou podívanou, kterou sami tak dlouho přezírají anebo od níž se po zkušenostech z mládí odvrátili. Jen zajištěním nových dojmů, nových zkušeností, nových radostných poznatků mohou tito lidé nabýt důvěry k filmu a vstoupit do řad pravidelných spotřebitelů. [...] Nové diváky můžeme do kin přivést jen cílevědomou výchovou v tisku a v závodních, politických, lidovýchovných i sportovních organizacích. [...] Péče o lepší obecenstvo se musí především obracet do řad mladých diváků, do řad těch, kteří představují nastupující generaci filmových konsumentů. Tam působí filmové kýče a líbivé se tvářící škváry nejvíce škod. Zpohodlní-li divák už v mládí a nalezne-li zalíbení ve filmové nenáročnosti či dokonce zvrácenosti, mohou další výchovné snahy vést snad už jen k tomu, že zkažený divák bude pro kino, zbavené braku, nenávratně ztracen. Noviny mohou v tomto směru vykonat mnoho, škola a korporace ještě více. Obratně organisované akce výchovné a propagační – jako diskuse, přednášky a seminární večery – jsou pak nejlepším praktickým školením diváků.¹¹⁾

O několik měsíců později je Brožovo diferencování diváka ještě radikálnější: o únikovou zábavu mají zájem ti, kdo nejdou s dobou, poptávka po únikové zábavě vyžaduje léčení, ctitelé odpadkových produktů západních kinematografií odhalují jak špatný vkus, tak své smýšlení. Brožovy texty implikují členění publika na několik typů diváků: reakcionářské nepřátele doby, pro které je „věcí pochybné osobní prestiže nechodit na sovětské

8) Takováto hodnotová diferenciace mezi brakem a kýčem už neměla v poúnorovém období své místo. Útoky proti literárnímu braku v tisku ustaly po zásahu proti kulturní redakci *Mladé fronty* na přelomu let 1948 a 1949 a diskurz cenzorských opatření proti knižní produkci obě kategorie směřoval, popř. chápal kýč jako jednu část brakové produkce – líbivý, sentimentální brak. Srov. P. J a n á č e k, c. d., s. 204–218.

9) Divácky velmi úspěšný americký snímek se Sonjou Henie, který dosáhl návštěvnosti 1 658 000 diváků.

10) Jiří V o l d á n, Je vinen kýč? *Svět práce* 4, 1948, č. 8, s. 12.

11) Jaroslav B r o ž, O nové filmové diváky. *Svět práce* 4, 1948, č. 31, s. 12.

filmy“, dále pevné zastánce nové společnosti, o které není třeba se obávat, a dvě skupiny, kterým je nutné věnovat co největší výchovnou péči. První z nich je dosud nezkažená mladá generace, která se rodí do nové společnosti a musí být ochráněna před infikováním zhoubnými produkty západní kinematografie, druhou jsou pak ti, kteří sice byli vystaveni škodlivému vlivu prvorepublikové nebo okupační minulosti či stále ještě nedokonalé distribuční praxi zestátněného filmu, ale kteří nejsou přesto ztraceni, či jsou dokonce už politicky na výši:

[...] je i v řadách věrných stoupců myšlenky socialismu mnoho těch, kteří dosud o filmy sovětské a filmy duchem blízké dnešku nejeví dostatečný zájem. Teprve až se diváci sami přesvědčí, že zábava může a musí být silným a poutavým zážitkem i tam, kde není jen pro zábavu, ale kde má i hlubší smysl výchovný, až pozná, že i výchova je pro pravého a poctivého socialistu skutečně radostnou zábavou, pak budeme moci mluvit o vítězství nového ducha v naší filmové divácké obci.¹²⁾

Přestože tedy byly základní obrysy „nové“ filmové kultury a filmového diváka formovány vzápětí po skončení války, je pro poúnorové období typická nejen neexistence jakékoli alternativy, ale také radikalizace už dříve vlivné levicové či přímo komunistické koncepce filmové kulturní politiky. Náhlý poúnorový posun k militantní rétorice a k politizaci vkusu a chování diváků je ostatně nejlépe zřejmý při srovnání textů téhož autora, Jaroslava Brože: ten ještě 14. února 1948 uznává zábavní funkci kina alespoň v tom, že si „průměrný řadový divák“ nehledá zábavu v činnosti, která je přeci jen ještě horší než „pochybná radost a potěšení z pahodnot nenáročných filmových kýčů“ – například v alkoholu. Radikální varianta – zajistit, aby divák takovéto filmy nemohl vůbec spatřit – je sice pro Brože už nyní v horizontu možných řešení, ale není ji možné ještě uskutečnit: hospodářská kritéria vyžadují zajistit provoz kin a kromě toho má obavu, že by takový zásah diváci nepochopili správně. Brož byl tedy v tomto okamžiku ještě celkem smířlivý: je potřeba

naléztí míru pro to, co je jen nenáročnou podívanou a pro to, co je podívanou vysloveně škodlivou. Převýchova diváků není něčím, co by se dalo uskutečnit přes noc. Nejprve musí být po ruce dostatek filmů skutečně hodnotných – hodnotných právě tak obsahem jako zpracováním, hodnotných právě tak svým žánrem jako ideovým posláním – a pak teprve můžeme „očistit“ programy kin od všeho zbytečného, špatného a především škodlivého, tedy od všeho toho, co v současné době systematické výchově diváků brání.¹³⁾

Po únoru ovšem převýchova diváků „přes noc“ skutečně započala. Premiérový profil byl razantně redukován: zatímco v roce 1947 bylo nově uvedeno 199 filmů, v roce 1950 to bylo 74 snímků, z nichž přibližně polovinu představovala sovětská produkce. Takovýto

12) Jaroslav Brož, Chodme do kina bez předsudků. *Svět práce* 5, 1949, č. 20, s. 10.

13) Jaroslav Brož, Neporozumění mezi kritikem a divákem. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 7, s. 2.

pokles nabídky nebyl sám o sobě plánovaný a žádoucí: byl důsledkem nedostatečné produkce zemí sovětského bloku,¹⁴⁾ která tak nestačila nahradit zastavení dovozu ze západní Evropy a USA (např. v roce 1950 bylo ještě uvedeno 5 amerických, 5 francouzských, 1 italský a 2 anglické snímky, o dva roky později to byly jen 2 francouzské a 3 anglické, americká a italská produkce nebyla zastoupena vůbec). Titulek článku ve *Světě práce* tak vyhlašuje heslo „střídmostí k výchově diváků“ a explicitně postuluje posun funkce kina od zábavní k edukační (což v daném kontextu znamená „výchovu“ především politickou): film už není jen „kratochvilnou podívanou“, ale každé dílo musí být posuzováno podle toho, „čím přispívá k výchově našeho diváka“.¹⁵⁾ Převýchova má být uspíšena pomocí „správného hodnocení“ a propagování filmů – služebnost a účelovost filmové publicistiky je zde tedy výslovně přiznána a dokonce vyžadována. Příznačný je způsob, jakým se autor článku vypořádává s nedávnou minulostí a pamětí filmových diváků. Podstatné omezení nabídky

vyvolává sice stále ještě v myslích mnohých „pamětníků starých časů“ teskné vzpomínky na doby, kdy týden co týden tu byl výběr mezi 6–7 filmovými novinkami, vyhovujícími individuálním zálibám v líbivých námětech i populárních hercích, nicméně [...] s menším počtem pečlivě vybraných filmů se dá pečlivěji hospodařit. A střídmost, k níž je tu náš divák veden, se už začíná projevovat jako ctnost, která je spolehlivou cestou k umělecké a kulturně-politické výchově široké divácké obce.¹⁶⁾

V roce 1950 si samozřejmě *mohli pamatovat* širokou nabídku let 1946–1947 prakticky všichni diváci a velká část publika zažila nejen populární protektorátní produkci v podobě komedií či revuálních filmů, ale také prvorepublikovou nabídku snímků amerických a západoevropských. Předúnorové období se ovšem v dobovém diskurzu stalo „starými časy“, na které vzpomínají jen ti, kdo ještě nejsou plně součástí nového řádu – pro ty ostatní pak nemá minulost hrát roli vzpomínky, ale spíše varování.

Prezentovaný program nové filmové kultury ovšem brzy zkrachoval díky dvěma faktorům: už zmíněnému kolapsu filmové produkce v zemích sovětského bloku a nechuti diváků k návštěvě projekcí tzv. „preferovaných“, ideologicky „hodnotných“ filmů. Režim začal vyvíjet řadu opatření k disciplinování diváka – nejrozšířenějším z nich byl tlak na státní podniky, aby kupovaly stovky lístků pro své zaměstnance. Byly vytvářeny adminis-

14) Smlouva se Sojuzintorgkinem z července 1945 znamenala extrémní zvýhodnění sovětské produkce: ta měla mít vyhrazeno 60 % hracích termínů v kinech a zajištěn odběr minimálně 100 filmů ročně, dokonce s postupným navyšováním. Srov. Petr Mareš, Politika a „Pohyblivé obrázky“. Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce. *Iluminace* 6, 1994, č. 1, s. 77–96; Petr Mareš, Všemi prostředky hájená kinematografie. Úvodem k edici dokumentu „Záznam na paměť“. *Iluminace* 3, 1991, č. 2, s. 75–105. Ovšem sovětskou produkci představovalo v roce 1951, kdy byl kolaps výroby nejhorší, pouhých 9 snímků, a nad 100 filmů se poprvé v poválečném období dostala až v roce 1956. Výroba v Československu, Sovětském svazu, Východním Německu, Rumunsku, Polsku a Maďarsku dosahovala v roce 1950 celkem 52 snímků. Srov. Ginette Vienne de a u (ed.), *Encyclopedia of European Cinema*. London: British Film Institute 1995, s. 464.

15) Jan Husíněk, Střídmostí k výchově diváků. *Svět práce* 6, 1950, č. 3, s. 11.

16) Tamtéž.

trativní a instituční mechanismy, které měly zajistit dostatečnou návštěvu – například byla zřízena funkce krajského propagačního referenta, jehož úkolem bylo „vychovávat diváka a zvyšovat návštěvnost“; 82 % propagačních nákladů v roce 1949 bylo vydáno na filmy „pokrokové“, tj. filmy československé, sovětské a lidovědemokratické produkce;¹⁷⁾ na průběh akce *Filmové jaro na vesnici* dohlížely v některých místech tzv. agitační trojky.¹⁸⁾ Výsledkem byl ovšem spíše prodej lístků, než přivedení diváků do kinosálu, a nepomohla ani praxe přebírání patronátů nad projekcemi: například organizování návštěvy na *Týden revolučního filmu* v Brně, nad kterým převzal záštitu Svaz československo-sovětského přátelství a slíbil zajistit 100 % návštěvu, skončil s návštěvou 3,5 % celkové kapacity.¹⁹⁾

V období nejtvrdějších politických procesů docházelo ovšem v letech 1951–1952 v oblasti kulturní politiky k soupeření mezi stranickým aparátem, především Kulturním a propagačním oddělením vedeným Gustavem Barešem, na jedné straně a ministerstvem informací, tj. ministrem Václavem Kopeckým a jeho spolupracovníky, na straně druhé. „Liberálnější“ postoj Kopeckého a jeho spojenců, kteří v tomto boji nad „radikály“ z Kultpropu zvítězili,²⁰⁾ poskytoval mj. příležitost plnit ekonomické požadavky kladené na ČSF pomocí distribuce několika divácky atraktivnějších filmů. V úvahu přicházely dva zdroje titulů schopných přitáhnout k pokladnám kin vysoký počet návštěvníků. První představovala produkce „západní ciziny“, druhý pak „cizina“ předúnorové minulosti – české filmy z období „buržoazního“ prvorepublikového Československa 30. let a protektorátu let čtyřicátých.²¹⁾

Ministr informací Václav Kopecký odsouhlasil možnost uvádět staré české filmy již v lednu 1951 a v následujícím roce bylo 18 z nich uvedeno do kin.²²⁾ Byly ovšem stále vnímány z hlediska kulturní politiky režimu jako problematické a jak tyto české filmy,

17) Artuš Č e r n í k: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví. Rok 1949*. Praha: Československý filmový ústav 1952, s. 160.

18) Zápisy z pracovních porad filmové subkomise při školském odboru KNV v Brně. Moravský zemský archiv (MZA), f. Krajský filmový podnik, G 604, inv. č. 14, k. 3. Komplexnější obraz o parametrech „očistky“ kultury a o mechanismech usměrňování recepce by nabídla komparace s obdobnými zásahy v oblasti literatury, které analyzuje Petr Šámal. Srov. Petr Š á m a l, *Soustružníci lidských duší. Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století (s edicí seznamů zakázaných knih)*. Praha: Academia 2009.

19) Krajská pracovní konference kraje Brno, 28. listopadu 1950. MZA, f. Krajský filmový podnik, G 604, inv. č. 15, Zápis ze schůzí a konferencí vedoucích kin – 1949–50. Jiný konkrétní případ uvádí diplomová práce FAMU z roku 1956: v důsledku praxe vynucovaného odkupu lístků na závodech bylo představení filmu *NAD NÁMI SVÍTÁ* v Ústí nad Labem vyprodané, ale po příjezdu delegace z Prahy se ukázalo, že sál je téměř prázdný. Jaroslav Jaroš, *Propagace a jiní činitelé, mající vliv na návštěvnost kin*. Knihovna FAMU.

20) Srov. Jiří K n a p í k, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři*. Praha: Libri 2006, s. 109–209.

21) Ke konfliktu mezi ekonomickými zájmy filmového průmyslu a ideologickými požadavky kulturní politiky včetně sporu ohledně uvádění rozšířených programů za zvýšené vstupné srov. Pavel S k o p a l, *The Cinematic Shapes of the Socialist Modernity's Programme. The Ideological and Economic Parameters of the Cinema Distribution in the Czech Lands, 1948–1970*. In: Richard M a l t b y – Daniël B i l t e r e y s t – Philippe M e e r s (eds.), *Cinema, Audiences and Modernity: European Perspectives on Film Cultures and Cinema-Going*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2009 (v tisku).

22) Srov. J. K n a p í k, c. d., s. 242.

tak těch několik snímků ze západní Evropy a USA, které se v nabídce kin objevovaly, byly vytlačovány do méně exponovaných předměstských, maloměstských a venkovských kin, což vyvolávalo dokonce jistou formu filmového turismu.²³⁾ Zpráva pro ÚV KSČ z března 1953 si stěžuje na postup nedávno zřízených krajských správ ČSF, které přinesly určitou decentralizaci distribuce:

Jako častý, nezdravý zjev v práci krajských správ se ukazovala zvlášť v letních měsících snaha splnit předepsaný plán návštěvnosti na starých českých filmech a filmech západní produkce, které byly nouzově nasazeny pro nedostatek nových filmů sovětských i našich i z ostatních lidových demokracií.²⁴⁾

Zpráva dále konstatuje, že se tyto snímky promítaly na venkově, aby nevzbuzovaly přílišnou pozornost, a kritizuje zájem, který u diváků vyvolaly:

Tím, že tyto filmy byly promítány jakoby ilegálně, byla jim v podstatě udělána největší reklama. Mnohdy na ně jezdili lidé z dalekých míst, byly pořádány i autobusové zájezdy. Je pravda, že naši lidé se chtějí smát a pobavit. Naše dosavadní filmová tvorba jim k tomu nedává zatím dost dobrých veseloher. Není nám však jedno, čemu se lidé smějí, zda se smějí měšťákům, nebo zda se měšťácky baví. Neobjevily se námitky proti starým veselohrám Voskovce a Wericha, zato jsou kritikovány filmy jako *TŘI VEJCE DO SKLA*, *ANTON ŠPELEC – OSTROSTŘELEC* /Vlasta Burian/, *OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA*, ze západní produkce *TYGR AKBAR* /Harry Piel/, promítaný někde jako film pro děti, *DÍTĚ DUNAJE* apod.

Rétorika zprávy je charakteristická jak pro okamžik svého vzniku, tak pro prostředí stranického aparátu, ve kterém vznikla: na jedné straně reaguje na „kritiku slánštiny“ a uznává „právo bavit se“,²⁵⁾ na druhou stranu je tón textu stále dosti radikální a jako řešení nedostatků navrhuje především posílení dohledu KV KSČ nad filmovou distribucí v jednotlivých krajích.

ČSF se onou periferní distribucí ve venkovských a předměstských kinech zřejmě snažil před zraky stranických dohlížitelů distancovat (jak ukazuje shora citovaná zpráva, tak

23) Zpráva o Československém státním filmu, 1. března 1953. Národní archiv (NA), f. ÚV KSČ, složka Oddělení kulturně-propagační a ideologické, 19/7, a.j. 652.

24) Tamtéž.

25) Pojem „slánština“ sloužil po procesu s Rudolfem Slánským jako způsob, jak se distancovat od jevů, které neměly nadále tvořit součást redefinované politiky. Ti, kteří usměrňovali změny v oblasti kultury, se tak mohli vymezit například vůči radikálnímu účtování s prvorepublikovou tradicí (tedy i filmovou produkcí) a vzít ji na milost. Srov. například text Ladislava Štolla a Jiřího Taufera, *Proti sektářství a liberalismu – za rozkvět našeho umění*: „Jedna z metod slánštiny, často nevysvětlitelných, se projevovala v nepřátelském, nenávisném poměru k vysoce talentovaným tvůrčím pracovníkům, kteří svůj věrný vztah k dělnické třídě, ke straně a národu osvědčili jako občané už od prvních let měšťácké republiky, třebaže jako umělci se v letech buržoazní republiky seskupovali do různých skupin, vyhlašujících falešné, formalistické a úpadkové programy. [...] Místo správného, soudružského poměru k nim a místo konkrétně kritické pomoci v jejich tvůrčí práci byli zahrnováni pohrdáním, pomluvami a nepřátelstvím.“ In: Michal P ř i b á ň, *Z dějin českého myšlení o literatuře 1948–1958*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, s. 81.

neúspěšně) od filmů, které sám velmi cíleně pustil do distribuce, a zbavit jejich přítomnost v nabídce kulturně-politického významu. Situoval je do ideologického „nikde“, meziprostoru mezi několika oficiálně posvěcenými zábavními filmy ze zemí sovětského bloku a zcela nepřipustnou „dekadentní“ západní produkcí. Potvrzuje to i přehlížení těchto filmů ze strany dobového tisku, který o nich referoval jen výjimečně. Kromě způsobu programování se ovšem ČSF od těchto ekonomicky velmi přínosných snímků distancoval raději ještě explicitnějším způsobem: formou textových komentářů promítaných na plátno před samotným filmem. Níže uvedené příklady budou ilustrovat, jakou argumentaci využíval, aby podmíněně omluvil „ideovou nedokonalost“ filmů a dodal jim vhodný ideologický rámec.

Primární rámce kina – zábava, nebo výchova?

Uvádění divácky atraktivnějších filmů vyhovovalo hospodářským zájmům ČSF, bylo umožněno jistou „liberalizací“ kulturní politiky a v případě starších českých filmů dokonce iniciováno ministrem Kopeckým. Toto rozšíření mantinelů distribuce ovšem neznamenal nějakou razantní revizi koncepce kina jako prostoru pro ideologickou výchovu, takže uvádění filmů s výrazně zábavní funkcí vyžadovalo adekvátní rámcování, které by vytvořilo obhajitelné interpretační schéma – třebaže jeho reálný vliv na diváckou recepci byl nepochybně velmi omezený. Tuto funkci hrál jednak textový úvod před filmy, jednak uvádění filmů v tzv. rozšířeném programu, tj. ve většině případů společně se sovětským středometrážním dokumentem.

Pojem „rámcování“ (*framing*) zde používám ve smyslu ustaveném Ervingem Goffmanem.²⁶⁾ Rámec (*frame*) chápe Goffman jako soubor prvků, které vymezují uspořádání sociálních událostí. Primární rámec či interpretační schéma nám umožňuje dodávat význam událostem, se kterými se setkáváme. Takovýto přístup k sociální události filmové projekce v kině poskytuje vhodný způsob, jak uvažovat o různých funkcích kina jako veřejného prostoru – v daném kontextu především o funkci zábavní a ideově-výchovné.

Podnětným způsobem použil koncept rámce Jacob Smith pro analýzu tzv. „smíchových nahrávek“, tedy raného žánru ve fonografickém průmyslu, který se uplatňoval už od konce 19. století a spočíval v záznamu různým způsobem kontextualizovaného smíchu. Ten byl často uvozován jednoduchým narativním rámcem – výchozím momentem mohl být například koncert vážné hudby, tedy situace odpovídající vysoké kultuře, která rámcuje nahrávku smíchu. Vytváří se tak střet vysoké kultury s nízkou, dochází k rozlomení výchozího rámce: primární rámec odpovídající situaci koncertu vážné hudby a s ním spojených konvencí chování a porozumění je transformován – „klíčován“ – do jiného uspořádání.²⁷⁾ Účastník dané sociální události, ve Smithově případě posluchač nahrávky,

26) Erving G o f f m a n, *Frame Analysis*. Boston: Northeastern University Press 1986.

27) Jacob S m i t h, The Frenzy of the Audible: Pleasure, Authenticity, and Recorded Laughter. *Television and New Media* 6, 2005, č. 1, s. 25–28. K aplikaci konceptu rámce pro analýzu médií srov. také Werner W o l f – Walter B e r n h a r t (eds.), *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam – New York: Rodopi 2006.

má sice k dispozici primární rámec pro porozumění situace, ale chápe ji v rámci zcela odlišném.²⁸⁾ Domnívám se, že nám tento koncept může napomoci lépe analyzovat funkce, které plnilo rámcování zábavních filmů titulkem či projekcí dokumentárních snímků pro zainteresované subjekty: stranický a vládní aparát, Československý státní film a samotné diváky.

Specifičnost poúnorové filmové kulturní politiky let 1949–1953 spočívá v tom, že se snažila redefinovat primární rámec, ve kterém měla být událost filmové projekce chápána novým, ideově vyspělým, socialistickým divákem – kino mělo plnit primárně ideově-výchovnou a vzdělávací funkci, nikoli funkci zábavní. Pokud jde o domácí produkci, velmi zřetelně tyto cíle formulovalo usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ „Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu“ z dubna 1950, které představovalo závaznou směrnici pro ČSF:

Po vzoru velkého sovětského filmu má sehrát čs. film důležitou úlohu při výchově nového, uvědomělého občana republiky, obětavého budovatele socialismu [...] náš film se nevymanil ještě z bezideové rutiny filmu předmnichovského, z poklonkování před úpadkovým filmem západním [...] naši filmoví pracovníci namnoze podceňují dosud výchovné poslání filmu; projevují se tendence bezideovosti a apolitičnosti.²⁹⁾

Podporována je sice tvorba „ideově i umělecky hodnotné veselohry“, ale zábavní hodnota tohoto žánru je sama o sobě podezřelá („veselohry [...] se však v žádném případě nesmějí stát jen zábavnou apolitickou podívanou, nýbrž mají být ostrou politickou zbraní“) a v důsledku je vlastně specifičnost veseloherního žánru popřena, resp. redukována na „optimismus“: „Tento optimistický duch nemá být omezen jen na veseloherní filmy, nýbrž má prostupovat naši filmovou tvorbu jako podstatný rys nastupující dělnické vítězné třídy.“³⁰⁾

Propad návštěvnosti, ke kterému došlo v roce 1950 a který přetrvával další tři roky,³¹⁾ ukázal ovšem neefektivnost všech regulačních opatření v distribuci. Prázdná kina představovala zásadní problém jak pro mocenský aparát (samotné projekce „ideově vyspělých“ filmů sice umožňují proklamovat vítězství nové, socialistické kultury na poli filmové distribuce, ale bez diváků nemají žádaný ideologický efekt), tak pro ČSF a potažmo státní hospodářství. Tento vývoj ovšem nevedl přinejmenším do konce roku 1953 k (otevřené) rezignaci na redefinování filmové kultury. Jak ukážeme dále, umožnily jak textové úvody k filmům, tak připojování sovětských dokumentů k atraktivním snímkům kon-

28) E. G o f f m a n, c. d., s. 40–82.

29) Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu. *Rudé právo* 30, 1950, č. 92 (19. 4.), s. 1 a 3.

30) Tamtéž.

31) V roce 1948 byla návštěvnost v českých zemích 129,7 mil. diváků, 1949: 122,2 mil., 1950: 98,7 mil., 1951: 100,9 mil., 1952: 106 mil., 1953: 107,5 mil. Výraznější nárůst začíná až rokem 1954 (119,7 mil.) a vrcholí rokem 1957 – 148 mil. diváků. Srov. Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství. 1945–1950*. Praha: ČFÚ 1970; Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství. 1951–1955*. Praha: ČFÚ 1972.

struovat i nadále rámec, ve kterém měly být filmové projekce vnímány primárně v jejich vzdělávací funkci.

Rozšířené programy a textové úvody jako praktiky ideologického rámcování filmové projekce

Uvažujeme-li o tom, jakým způsobem vstupuje dobový společenský kontext a kulturně-politický diskurz do události projekce celovečerního filmu a do horizontu divácké recepce, je nasnadě uvažovat především o roli filmových týdeníků. Jejich funkci v období nejradikálnější snahy o přebudování parametrů filmové kultury let 1949–1953 definoval redaktor zpravodajského filmu Jiří Papoušek takto:

Jen film, a zvláště filmový týdeník může ukázat našemu pracujícímu člověku celou šíři našeho nového života, mohutný budovatelský elán našeho lidu, po celé zemi rostoucí stavby, které nás skoky vedou blíž a blíž k cíli, který jsme si vytkli.³²⁾

Týdeníky představují důležité a svébytné téma, od distribučních praktik sledovaných v tomto textu se ovšem v některých zásadních ohledech liší. Na rozdíl od textového úvodu k filmu se týdeníky nevztahovaly přímo k promítanému snímku, nenabízely preferovaný interpretační rámec – třebaže jistě zásadně spoluvytvářely recepční horizont divácké zkušenosti především konfliktem mezi asketickým budovatelským étosem týdeníku a zábavní funkcí (některých) celovečerních filmů. A oproti mimořádné praxi uvádění středometrážních dokumentů v rozšířených programech byly týdeníky standardní a povinnou součástí všech projekcí, byly výrazně kratší, a bylo tak mnohem snazší se jim vyhnout, ať už opozičním čtením, rozptýlenou pozorností, nebo přímo fyzickou neúčastí při jejich projekci. Naznačuje to i debata o „protokolismu a schematismu ve zpravodajském a dokumentárním filmu“, která probíhala v letech 1954–1955.³³⁾ Její aktéři přiznávali, že „filmové obecenstvo hromadně a záměrně chodí do kin až po promítnutí týdeníku“³⁴⁾ a výsledkem snahy o jejich zatraktivnění mělo být to, že „návštěvníci kin už dobu vyhrazenou týdeníku neprokouří v kuřárnách, neprocucají v polárce a neprodebatají na chodbě se svými, třebas rozkošnými, partnerkami“.³⁵⁾ Obdobnou roli hrály v tomto období i krátké filmy, které se také staly povinnou součástí projekcí (vynechány mohly být pouze v případě, že dlouhý film společně s týdeníkem dosahoval délky minimálně 3 400 metrů). Vyhláška ministra informací z 9. února 1948, která povinnost stanovila, zdůvodňuje nařízení tím, že má být „dostatečně uplatněn kulturní zájem státu a veřejnosti na ší-

32) J. P a p o u š e k, Charakter a smysl existence filmových týdeníků na západě a u nás. *Kino* 8, 1953, č. 16 (30. 7.), s. 247 a 255. Podrobněji k rétorice filmových týdeníků v 50. letech srov. Šimon B a u e r, *Československý filmový týdeník v období 50. let. Analýza a interpretace vývoje formální struktury filmového týdeníku*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta 2008.

33) Srov. Š. B a u e r, c. d.

34) Jiří P i l a ř, Různé názory na zpravodajské filmy. *Film a doba* 4, 1955, č. 1/2, s. 27–31.

35) Otakar S k a l s k í, Aby nám lidé chodili na týdeník. *Film a doba* 4, 1955, č. 3/4, s. 154–155.

ření vzdělání, zpráv a osvěty filmem“.³⁶⁾ V tomto textu pak necháváme zcela stranou také další rozšířenou praxi interpretačního rámcování projekce proslovy, které měli na starosti obvykle osvětoví pracovníci národních výborů: ty jednak nemohly být plně standardizované (přestože byly pro tyto úvody často připravovány materiály centrálně), jednak se týkaly pouze „preferovaných“ snímků československé a sovětské produkce.

Pokud se jedná o textové úvody k filmům, tak tato praxe nebyla samozřejmě výlučnou záležitostí československé poúnorové kulturní politiky. V dané souvislosti je důležitý především případ, který mohl snad sloužit i jako model: v Sovětském svazu byly po druhé světové válce uváděny tzv. „trofejní filmy“, především německé a americké snímky, jejichž kopie ukořistila Rudá armáda. Na základě rozhodnutí politbyra ze srpna 1948 byly tyto filmy opatřeny úvodním textem.³⁷⁾

Při pátrání po filmech, které byly distribuovány na počátku 50. let s úvodním titulkem, se mi podařilo identifikovat 5 případů: 4 starší filmy české (SVĚT PATŘÍ NÁM, OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA, FILOSOFSKÁ HISTORIE, OSADA MLADÝCH SNŮ) a jeden snímek americký (SEDMÝ KŘÍŽ).³⁸⁾ Texty instruují diváka, jak má film interpretovat, přičemž vůbec nezmiňují ani žánrová potěšení, které skýtaly tři české veselohry a americké drama, ani návrat populárních herců (Jiřího Voskovce, Adiny Mandlové, Antonie Nedošinské, Spencera Tracyho) na plátna kin. Fričův snímek SVĚT PATŘÍ NÁM s Werichem, Voskovcem a Mandlovou je prezentován nikoli jako veseloherní fikční film, ale jako „svědectví“, doklad protifašistického boje českých filmařů:

Tento film byl napsán a vyroben roku 1937 s úmyslem posílit lidovou jednotu proti postupujícímu fašismu. Když pak fašismus dočasně ovládl pole, tento film pochopitelně zmizel. Po válce byla nalezena jedna neúplná kopie, ze které byl film znovu sestaven ve formě, kterou uvidíte. Děj příběhu je na několika místech porušen; prosíme Vás, abyste tento film posuzovali jako historické svědectví boje českých filmových pracovníků za demokracii.

V souladu s výslovným doporučením Václava Kopeckého nezmiňovat populární hvězdy 40. let, jakými byly Adina Mandlová nebo Hana Vítová, se úvodní texty orientují na zdůraznění jiných hodnot: odkazují především na literární zdroje, které jsou označeny za „klasické“ (FILOSOFSKÁ HISTORIE – Stroupežnického hra)³⁹⁾ nebo „nedocenené“ (OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA – Ignát Herrmann). Komentář k OTCI KONDELÍKOVÍ přitom implikuje, že plné zhodnocení realistického Herrmannova umění je možné až v socialistic-

36) Artuš Č e r n í k, *Výroční zpráva o čs. filmovnictví. Rok 1948*. Praha: Československý filmový ústav 1948, s. 86–87. Ovšem způsob, jakým ČSF vyměnil krátké filmy k americkému animovanému snímku GULLIVEROVY CESTY, už do jisté míry předjímal strategii rozšířených programů: americké animované grotesky byly nahrazeny snímky ZA TRVALÝ MÍR a EXPORT-IMPORT. Oběžník ČSF. MZA, f. Krajský filmový podnik, G 604, k. 2, inv. č. 7.

37) Srov. Peter K e n e z, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*. London – New York: I. B. Tauris 2001, s. 192.

38) Za pomoc při jejich identifikaci patří poděkování Lukáši Skupovi.

39) Plné znění titulku k FILOSOFSKÉ HISTORII je následující: „Tento film byl natočen v roce 1938, v době vyvrcholení předmnichovského mezinárodního politického napětí. Měl tehdy posílit vědomí českých lidí

kém hodnotovém systému, a umělecká hodnota literární předlohy tak „prochází“ skrze filmové ztvárnění, které – coby produkt buržoazní kinematografie – slouží pouze jako médium komunikace mezi původně marginalizovaným umělcem a dobou, která mu je schopna plně porozumět:

Tento film byl natočen podle známého díla spisovatele Ignáta Hermanna, jenž v řadě povídek a románů podal pravdivý obrázek života drobného českého měšťáctva z konce minulého a začátku tohoto století. Tak Kondelík je literárním typem malého českého měšťáka – typem tak výstižným, že se stal přímo zosobněním maloměšťácké mentality.

Teprve dnes dokážeme správně ocenit realistické umění Ignáta Hermanna, kterého česká buržoasie degradovala na pouhého humoristu, aby zastřela to, co se v jeho díle obracelo kriticky nebo výsměšně proti ní samé.

Filmové zpracování, sledující hlavně cíl pobavit diváky, nevystihuje sice břitkost autorovy satiry, odstup patnácti let nám však umožňuje, abychom i jím poznali pravé kritické ostří tohoto díla.

Titulek k *OSADĚ MLADÝCH SNŮ* je dosti sarkastický a naznačuje propastný rozdíl mezi první republikou a současností, a to jak v úrovni filmové tvorby, tak v úrovni diváků:

Československý filmový ústav – filmotéka uvádí první český stoprocentně zvukový, ba dokonce hraný film z trampského života *OSADA MLADÝCH SNŮ*. Tento film byl natočen v roce 1931 zcela vážně a jako takový také promítán. Velmi pochybuje-me, že ho budete brát vážně ještě dnes.

Přestože je tento film skutečně po všech stránkách hluboce pod průměrem dobové produkce počátku 30. let, rozpor mezi rozhodnutím jej znovu uvést do distribuce a jeho ironickým odsudkem je zarážející. Zřejmě jediným přijatelným způsobem, jak omluvit exploataci filmu tohoto typu, bylo prezentovat ho jako historickou kuriozitu. Představení snímku jako „prvního českého stoprocentně zvukového, ba dokonce hraného filmu z trampského života“ mu dodává určitý primát, třebaže dosti obskurní. Zásadním momentem tohoto i předchozích titulů je ovšem předpoklad, že interpretační postoj současného publika je nevyhnutelně odlišný od postoje prvorepublikových diváků: jestliže ti se snad při sledování tehdejších filmů prvoplánově bavili, pak pokud se s nimi setká zralý divák nového řádu, může v nich vidět jen historický dokument o protifašistickém boji progresivních filmařů (*SVĚT PATŘÍ NÁM, FILOSOFSKÁ HISTORIE*) nebo sledovat stopy realistického umění literární předlohy, překryté balastem banální zábavy (*OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA*).

a varovat před zrádci a zaprodanci z vlastních řad. Autoři filmu tu spojili dvě klasické divadelní hry Ladislava Stroupežnického *‘Paní mincmistrová’* a *‘Zvíkovský rarášek’* motivy, převzatými z pamětí šlechtického bouřliváka Mikoláše Dačického z Heslova, který tu vystupuje jako hlavní hrdina. Děj filmu zasazený do hutnického města Kutné Hory je nesen kladným poměrem autorů k vykořisťovaným horníkům, kteří se bouří proti panským drábům, sloužícím zájmům cizí šlechty a dvorské byrokracie.“

Promítání za oponou: svědectví emigrantů

Při výzkumu recepce filmových programů na počátku 50. let jsem využil mimo jiné také jeden dosti specifický pramen: výpovědi o průběhu filmových představení, proslovené českými emigranty pro Rádio Svobodná Evropa. Práce s těmito rozhovory představuje určité riziko, protože svědectví mohla být ovlivněna snahou emigrantů prezentovat komunistický režim, ze kterého unikli, v co nejčernějších barvách. Kromě toho se výpovědi omezují na prostředí velkého (Praha), středního (Děčín) a malého (Kyjov) města. Promítání rozšířených programů na venkově se přitom jistě potýkalo se specifickými problémy, k nimž patřil pracovní rytmus spojený s prací v zemědělství. Naznačují to stížnosti na programy putovních kin, sestávající ze dvou celovečerních filmů – nejednalo se tedy o rozšířené programy, ale o časově ještě náročnější dvojprogramy za vyšší vstupné. Místní národní výbor nebo osvětová beseda se obracely na ČSF s žádostí o uvádění pouze jednoho filmu, protože v době polních prací mohou představení začít až pozdě večer, končí tedy často po půlnoci, a diváci jsou také nespokojeni s výší vstupného.⁴⁰⁾

Vzpomínky na průběh projekcí vychází ovšem ze srovnání s publikovanými a archivními prameny⁴¹⁾ jako věrohodné – údaje o promítaných filmech, způsobu a podmínkách uvádění odpovídají dostupným informacím, jsou ovšem doplněny drobnými detaily, které propadají sítem jakýchkoli úředních záznamů či novinových zpráv. Tyto výpovědi tak představují ojedinělou příležitost získat dobové komentáře o filmech a provozu kin z období politických procesů a tvrdé cenzury, třebaže je nutné brát v úvahu jejich nutně subjektivní charakter a také podmínky vzniku, které zabarvují interpretaci vzpomínek do kritického tónu.

Šestnáctiletý chlapec, který emigroval do Berlína, popisoval uvádění britského filmu *DEJ NÁM TENTO DEN* a projekci filmu *SEDMÝ KŘÍŽ* v roce 1953 v pražském kině Oko. Tento zpovídaný uprchlík byl schopen zopakovat téměř doslova text uvedený před filmem. Přesné znění titulku bylo:

Tento film byl natočen za poslední války v Hollywoodu. Výrobce nevedly ovšem k jeho natočení důvody ideové. Za války bylo vhodné, aby Hollywood budil před světovou veřejností zdání pokrokovosti. Ostatně vydělat se dalo i na tom.

Film byl natočen podle románu německé demokratické spisovatelky Anny Segher-sové, laureátky mezinárodní mírové ceny.

40) Srov. např. stížnost Osvětové besedy v Suchohrdlech, okr. Znojmo, ze dne 23. listopadu 1954: „Promítáním dvou nebo tří filmů celovečerních trpí návštěva, protože mnoho dřívějších pravidelných návštěvníků z obavy, že se dostatečně do práce nevyspí, na dvojfilmy nejdu. Žádáme, aby bylo [...] v letním období hráno 1 představení pro mládež a 1 celovečerní film se žurnálem, případně s krátkým poučným nebo dokumentárním filmem, aby představení končilo před 23 hod. Návštěvníci při promítání i nejhodnotnějších dvojfilmů (25. V. Řím v 11 hod. a film *ALENA*) si stěžují na únavu a chaos z dojmů.“ Srov. MZA, f. Krajský filmový podnik, G 604, inv. č. 81, k. 11. Za tento pramen děkuji Michalovi Čarnickému, který se ve svém výzkumu věnuje dějinám putovních kin v Československu padesátých let.

41) Bohužel archivní materiály ČSF uložené v Národním filmovém archivu, které jsou pro poválečné dějiny kinematografie klíčové, nebyly dodnes zpracovány a jsou z převážné části nepřístupné.

Podle „informátora“, jak byli zpovídaní emigranti označováni v zápisech, byl postoj jeho matky i ostatních diváků následující: „To by mohli dělat častěji. Dát nějaký komunistický žvást před filmem, a pak by mohli hrát americký film.“⁴²⁾

SEDMÝ KŘÍŽ byl jedním ze dvou amerických snímků, které měly v roce 1953 premiéru v československých kinech. *Filmový přehled*, tedy oficiální informační bulletin filmového průmyslu (jenž sloužil recenzentům i vedoucím kin pro zjištění oficiálního postoje ČSF k danému snímku a jako instrukce, jak film propagovat), prezentoval SEMDÝ KŘÍŽ takto:

[...] toto americké pojetí románu nese typické rysy dobrého amerického filmu, dobrého herectví, zejména Spencera Tracyho v hlavní roli, a dodává určitý pocit napětí. Bohužel se jedná o napětí vnější, které místy odvádí autory filmu od vnitřního napětí příběhu. Díky tomu film nevyjadřuje progresivní myšlenky tak jasně a jednoznačně jako Anna Seghersová a jak bychom si to my sami přáli.⁴³⁾

Filmový průmysl i zde doprovázel film, který sám distribuoval, nutnou kritikou: na jedné straně je film prezentován jako nositel „progresivních myšlenek“ (za které ovšem vděčí dílu německé komunistické spisovatelky Seghersové), což ospravedlňuje jeho uvedení do kin, na druhé straně žádný hollywoodský film nemohl být charakterizován bez kritického vymezení. Patrná je opět tendence distancovat se od žánrového potěšení dramatu – jediný skutečně vítaný a progresivní prožitek napětí je napětí „vnitřní“, které pomáhá vyjadřovat progresivní myšlenky: jde tedy zřejmě o napětí, které vychází ze sledování souboje antagonistických sil dějinného vývoje. Kritizované „vnější napětí“ a nedostatek progresivnosti mohly ovšem pro diváky fungovat spíše jako reklama a příslib zábavy. SEMDÝ KŘÍŽ byl společně s 15 dalšími divácky atraktivními snímky (např. ANDĚL NA HORÁCH, FANFÁN TULIPÁN, ĎÁBLOVA KRÁSA) uváděn v roce 1953 jako součást tzv. rozšířených programů, jejichž druhou část tvořil zpravidla sovětský dokumentární snímek – ten sloužil jednak jako zdůvodnění pro zvýšení vstupného na programy přesahující stanovenou délku, jednak poskytoval omluvu pro uvádění zábavních žánrových snímků: tato praxe byla prezentována jako snaha zajistit publikum pro dokumentární a populárně-vědecké filmy, které

mají velký význam pro hlubší poznávání a sblížení národů mezi sebou, pro šíření vědeckého světového názoru, pro seznamování se s novými vymoženostmi vědy a techniky a pro boj proti pověrám a předsudkům v myslích lidí.

Kromě toho se ČSF zaštitil také citací ze sovětského tisku („krátké a populárně-vědecké filmy můžeme připojit k programu hraných filmů“)⁴⁴⁾ a obhájil tak způsob distribuce, který byl ve skutečnosti motivovaný především ekonomickými důvody.

42) Open Society Archives (OSA), Budapešť, f. 300 (Records of Radio Free Europe), dílčí f. 30 (Czechoslovak Unit), skupina 3 (Old Code Subject files I., 1951–1961), mikrofilm 52, 803 – film.

43) *Filmový přehled* 5, 1953, č. 31 (18. 7.), s. 8.

44) Anon., Dvojprogramy na plátnech našich kin. *Filmové informace* 4, č. 2, 1953, s. 16–17.

Shodou okolností ovšem zahájil ČSF toto využívání dvojprogramů ve velmi specifickém, dramatickém a výbušném okamžiku – dva týdny po měnové reformě, prováděné od 1. června 1953. Ta zbavila občany veškerých úspor a vyvolala vlnu odporu a stávek (které byly do té doby zcela mimořádným jevem – v roce 1952 proběhly dvě, o rok později v návaznosti na reformu jich bylo 146).⁴⁵⁾

Linie mezi zábavou a propagandou mnohdy štěpila časoprostor uvádění a zkušenost návštěvy kina již před zavedením těchto dvojprogramů. Jedna z emigrantek přilehavě popsala obsah týdeníků promítaných v roce 1952 a atmosféru během projekce (přinášíme zde přepis záznamu rozhovoru v původní podobě, aby byl patrných charakter archivního materiálu. Některé záznamy přinášely přímý přepis výpovědi, jiné – jak je tomu i zde – ji pouze parafrázuji a tazatel přidává vlastní komentář):

Podle výpovědi Heleny běžné filmové představení [...] obvykle začíná týdeníkem, pak následuje krátký snímek a celovečerní film. Týdeníky jsou kombinací českého týdeníku a ruského týdeníku *Novosti Dňa*. Jsou vždy téměř stejné – ukazují nové stavby, přehrady, kanály, zemědělská družstva, továrny, oslavují se funkcionáři nebo dělníci. [...] Když se na plátně objeví Gottwald nebo Stalin, publikum obvykle uctivě ztichne; občas někdo zatleská, ale nikdo se neodváží projevit odpor. Helena si nebyla jistá, nakolik je to rozšířená praxe, ale všimla si, že v některých kinech bylo běžné, že diváci před začátkem projekce vstali a zpívali *Píseň práce*. Při návštěvě Zlína (nyní Gottwaldova) v červenci 1951 se setkala s tím, že se zpěv této písně vyžadoval.⁴⁶⁾

Tvrzení Heleny, že se „nikdo neodváží projevit odpor“ při projekci týdeníku, je jistě výstižné pro atmosféru strachu, vládnoucí v době politických procesů a perzekucí i za takové „přečiny“, jako šíření letáků, neúčast ve volbách, kritika politiky KSČ nebo právě hlasité poznámky při promítání filmových týdeníků.⁴⁷⁾ Potvrzují to i výpovědi dalších emigrantů, které mají sice silně anekdotický charakter a nejsou věcně věrohodné, ale naznačují, jaký typ chování mohl být asociován s následnou represí:

Když někdo v Praze při promítání ruského filmu v polovině představení z biografu odejde, sebere jej ihned na chodbě StB. Má-li štěstí a prokáže dostatečný důvod, proč z biografu odešel, vyspí se 24 hodin na policii.⁴⁸⁾

Zpráva ze srpna 1951 reprodukuje bez přesnější identifikace příhodu popsanou „spolehlivým zdrojem“:

45) Srov. Petr H e u m o s, *„Vyhrňme si rukávy, než se kola zastaví!“ Dělníci a státní socialismus v Československu 1945–1968*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2006, s. 64.

46) Vysokoškolská studentka, 23 let, žila v Praze, emigrovala do Rakouska v září 1952. OSA, citovaný fond.

47) Srov. Karel K a p l a n, *Proměny české společnosti 1948–1960*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2007, s. 69, pozn. 80.

48) Výpověď truhláře (24 let) a učně ČKD (16 let), září 1951. OSA, citovaný fond.

Manželé šli do kina a muž šel kupovat lístky. Žena mu volala ještě k pokladně: „Kdyby to byl ruský film, tak nekupuj, to nejdu!“ Když se manžel vrátil od pokladny, zjistil, že tam žena není a ani se jí nedočkal. Po jejím výroku ji totiž hned odvedl zde přítomný člen SNB. Je do dnešního dne ve vězení.

Zpráva také konstatuje, že informace o činnosti StB v biogramech přichází v poslední době z více stran.⁴⁹⁾

Přestože strach z udání a následného zatčení byl jistě všudypřítomný a disciplinoval prostor kina, změna situace a vyhocení atmosféry po měnové reformě způsobily, že spojení diváky velmi žádaných zábavních filmů s propagandistickými dokumenty vytvářelo dosti provokativní směs. Spisovatel Čestmír Jeřábek si 1. července 1953, tedy měsíc po reformě, do svého tajného deníku zapsal:

Odpoledne jsme viděli opět jednou po dlouhé době evropský film (francouzský: FANFÁN 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 bram-bory.⁵⁰⁾

Většina sovětských dokumentů uváděných jako součást rozšířeného programu trvala mezi čtyřiceti a šedesáti minutami, což zvyšovalo pravděpodobnost, že část návštěvníků kina se jim bude chtít vyhnout. To byl zřejmě také důvod, proč se konkrétní podoba uvádění těchto programů neustálila – dokument byl uváděn většinou před, ale někdy také po hlavním filmu. Emigranti poskytli barvitá vyprávění o taktickém souboji mezi diváky a vedoucími kin. Pěťadvacetiletá žena, která utekla do západního Německa, podala v srpnu 1953 podrobný a v detailech věrohodný popis projekcí:

Západní filmy se promítají spolu s delšími sovětskými snímky, jejichž promítací doba trvá $\frac{3}{4}$ až jednu hodinu. Proto jsou začátky představení stanoveny na 17.30 (místo 18.30) a večer pak ve 20.30 hodin. „Z večerních představení se chodí jako z flámu, doma jste až k jedné hodině. Večerní představení nezačne nikdy přesně v půl deváté, ale až v devět,“ vzpomíná informátorka, která hovoří o poměrech ve vinohradském biografu „Květen“, dříve „Maceška“.

Západní filmy promítané spolu s sovětskými mají ještě jednu zvláštnost. Na představení stojí vstupenka o jednu korunu více, než na jiné normální představení s českým nebo sovětským filmem. V pokladně se dostanou dva lístky. Jeden je normální vstupenka do biografu a druhý útržek, jako když dávají v šatně lístek

49) OSA, citovaný fond.

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

z bločku. Druhý lístek stojí jednu korunu. Do kinosálu není návštěvník jinak vpuštěn, než když má obě vstupenky.

Podívejme se spolu s informátorkou na dvě představení v pražských kinech, které navštívila v červenci letošního roku.

Předem nutno ještě připomenout, že úmysl jít do biografu na západní film neznamená, že návštěvník na film půjde. Nejprve si musí pracně sehnat vstupenku.

Vstupenky se musí kupovat v předprodeji u pokladen biografů několik dní předem, jinak jsou představení vždy vyprodána. Na české nebo sovětské filmy se proti tomu nabízejí v závodech lístky zdarma. V podniku Skloexport, Praha II, kde byla informátorka zaměstnána, se nabízely zdarma lístky na český film ANNA PROLETÁŘKA.

Vstupenky možno také opatřit v kinopasáži vedle hotelu Zlatá husa, v kanceláři, která se jmenuje Sluna. Rozvedeme-li název kanceláře, znamená to zkratku slov „služba návštěvníkům“. V této kanceláři, za „Embassy barem,“ se koupí lístky do všech kin v Praze. V době promítání západních filmů tam stojí obrovské fronty.

Informátorka tam byla, když kupovala lístky na americký film SEDMÝ KŘÍŽ. Proud čekajících lidí vedl po dvou osobách až na Václavské náměstí. Lístek dostala podfukem, který se před prodejem běžně provádí. O tom bodu nechme mluvit informátorku samu: „Ještě s kamarádkou jsme šly k okýnku, na kterém jsou vyloženy programy kin. Listovalo se v programech. Když se viděl v řadě nějaký trouba, tak se udělal zmatek, jako když se podrobně prohlíží programy a v tom zmatku se řeklo prodavači: Pět lístků! A bylo to.“

Představení začalo místo ve 20.30 hodin až v 21 hodin. Bylo to v kině Květen, jak již bylo řečeno. Nejprve se dávaly aktuality, české a pak ruské. Pak přišel na program asi ¾ hodinový sovětský kulturní snímek o Gruzii. „Jak tam holky trhají ovoce, jak u toho zpívají a tančí ty jejich ruské tance. Jaké tam mají nemocnice a sanitní zařízení.“ Když kulturní snímky dlouho trvaly, lidé se stávali netrpělivými. Vstávali, chodili během představení na záchod, většinou však spali a při tom i pochruovali. Oživení a nový zájem o události na plátně přišel, až když se dával hlavní film.

Průměrné vstupné do biografu „Květen“ na místa mezi patnáctou a dvacátou řadou je 4 Kč a na západní filmy plus jedna koruna.

O filmu SEDMÝ KŘÍŽ, který pojednává o uprchlících z nacistického koncentračního tábora, se po Praze velmi hovořilo a film byl neustále vyprodán. S podobným zájmem u diváků se setkal i anglický přírodní snímek KDE SUPI NELÉTAJÍ.

Informátorka jej viděla v letním kině ve Stromovce, které bylo otevřeno z druhé strany Starého výstaviště letošního roku. Kino má kapacitu asi 500 diváků a platí se do něho jednotné vstupné 3 Kč, na západní film o jednu korunu více. V Praze byla tendence chodit do letního kina do Stromovky, protože pobyt v létě v pražských kinech, které nemají dobré větrání, nebyl žádnou radostí.

Tehdy, při návštěvě filmu KDE SUPI NELÉTAJÍ, zažila informátorka zajímavou příhodu.

Protože biograf byl vyprodán, ještě během aktualit sedělo v hledišti několik lidí. Na prstech by se nechali spočítat. Lidé nešli dovnitř a čekali spořádaně v řadě

před vchodem za starým výstavištěm, až přehrají aktuality a ruský film. Před kinem bylo asi 500 lidí. Stáli tam i ti, kteří nedostali lístky koupit. Bylo při tom zajímavé, že se nikdo nesnažil, kromě starých lidí, kterým stání činilo pochopitelně potíže, vynutit si příchod do biografu. A bylo nesporné, že mezi čekajícími bylo i hodně komunistů. V řadě se čekalo proto, že biograf byl právě v opravě a k sezení bylo k dispozici jen pár řad.

Správa kina však přichystala divákům nečekané překvapení. Hned za aktualitami šel hlavní film KDE SUPI NELÉTAJÍ. Jak to lidé upozorovali, nastal „fofr“. Lidé se vrhli na sedadla a v hledišti nastal několikaminutový chaos, který se však záhy uklidnil. Až každý našel nějaké to místo pro sebe, odkud mohl dobře vidět. Někteří diváci si přinesli malé rozkládací stoličky, neboť tušili, že nedostanou místo k sezení.

Po skončení filmu KDE SUPI NELÉTAJÍ zase všichni vstali a z kina odešli. Dva členové SNB, kteří stáli u vchodu, upozorňovali návštěvníky, že se bude ještě hrát ruský film. Upozorňování se u občanů nesetkalo s úspěchem. V kině zůstalo jen několik jednotlivců. „Kdo se jim bude dívat na nějaký ten jejich Azerbajdžan nebo jiný vopičky Volha-Don. Lidi měli po anglickém filmu fajn náladu, tak si ji nechtěli kazit nějakou tou jejich ruskou volovinou!“ charakterizovala informátorka náladu lidí, kteří odešli po filmu KDE SUPI NELÉTAJÍ a nezůstali na dalším sovětském filmu.

V dalších dnech, kdy se v kanceláři Skloexportu hovořilo o filmu KDE SUPI NELÉTAJÍ o příhodě v letním kině ve Stromovce, kolegové informátorky, kteří film viděli po ní, vyprávěli, že ruský film se již dává před hlavním filmem.⁵¹⁾

Stejně starý muž z Kyjova, který emigroval v prosinci 1953, popsal situaci podobně:

[...] funguje praxe spojovat západní a sovětský film do dvojprogramu. Plakáty neříkají nic o tom, který film bude uveden jako první. Liší se to při každém představení, takže návštěvníci jsou udržováni v nejistotě, v jakém pořadí budou filmy uvedeny. Má to zabránit tomu, aby diváci navštívili jen západní film. Oba snímky jsou uvedeny bez přestávky, to je další opatření proti odcházení diváků v případě, kdy je západní film uveden jako první. ... Pokud se publikum náhodou dozvědělo – přes nějakého zaměstnance kina – že se bude uvádět nejprve ruský film, zpráva proběhla kinem a bylo slyšet na všech stranách: „Tak to jdeme ještě na pivo!“ Ruský film se v tom případě promítal před poloprázdným kinem.⁵²⁾

I podle zprávy uprchlíka z Děčína došlo po zkušenosti s tím, že po promítnutí hlavního filmu diváci odcházeli z kina, k obrácení pořadí a sovětské dokumenty začaly být uváděny jako první část programu.

Praxe připojování sovětského dokumentu k západnímu filmu byla zastavena koncem roku 1953. Uvádění rozšířených programů za zvýšené vstupné přetrvávalo, ale sovětské

51) OSA, citovaný fond.

52) OSA, citovaný fond.

snímky byly většinou nahrazeny krátkými filmy s tématem sportovním nebo kulturním. Od listopadu 1953 nebyly ani sovětské týdeníky *Novosti Dňa* uváděny jako samostatná část programu kin. V prosinci téhož roku pak ministr Kopecký na zasedání ÚV KSČ vy-
mezil uvolňování v kulturní oblasti výpadem proti schematismu a „sucharství“:

Ano, jsou u nás tak zvaní „suchaři“, kteří si myslí, že příchod socialismu znamená, že lidé přestávají být lidmi s normálními lidskými radostmi, tužbami, vášněmi, zálibami a životními nároky a že se stávají pouhými mechanismy, jež je možno libovolně natahovat, aby vydržely přijímat nic než these, formule, stereotypní fráze atd.⁵³⁾

Tento obrat umožnil Kopeckému přiznat a pro své cíle využít zjevný neúspěch redefinování filmové kultury a rozpor mezi diváckými preferencemi a prosazovanou distribuční politikou. S odkazem na diváckou úspěšnost filmů *CÍSAŘŮV PEKAŘ – PEKAŘŮV CÍSAŘ* a *DOVOLENÁ S ANDĚLEM* zaútočil na filmové recenzenty, kteří oba filmy tvrdě kritizovali, a využil k tomu nenapadnutelný argument: údajný úspěch obou snímků u sovětského publika a filmové kritiky.⁵⁴⁾

Závěr

V centru zájmu této studie stála specifická a krátce používaná praxe ideologického rámcování několika pro režim problematických filmů – domnívám se ovšem, že některé její doprovodné rysy jsou pro stalinistické období konce čtyřicátých a první poloviny padesátých let v Československu charakteristické a mohou sloužit jako východisko pro komplexnější výzkum role kina jako veřejného prostoru v totalitním komunistickém režimu. Československý státní film testoval určité distribuční praktiky, které by mu umožnily uvádět divácky atraktivnější filmy a s jejich pomocí splnit plán tržeb a návštěvnosti. Silně centralizovaná distribuce a dosavadní zkušenosti s reakcí publika na silně omezený distribuční profil umožňovaly velmi přesně předvídat, jaké filmy se setkají s mimořádným diváckým zájmem. Úvodní texty či doplňkové části programu měly za úkol rámcovat příslušný celovečerní film a zajistit celému programu především v očích stranických a vládních orgánů a funkcionářů vhodný „kulturně-politický význam“. Na základě archivních materiálů, údajů o návštěvnosti, reakcí tisku a stranických či vládních orgánů lze oprávněně předpokládat, že publikum tento mocensky konstruovaný a prosazovaný primární rámec rozpoznávalo, ale klíčovalo ho a transformovalo do rámce zcela odlišného.

Obě podrobněji sledované praktiky uvádění filmů jsou významné jednak tím, že zintenzivňovaly a zviditelňovaly konflikt dvou interpretačních rámců (kino jako místo vzdělávání a výchovy versus kino jako místo zábavy), a také tím, že vnášely do prostoru kina moment nejistoty. Praxe rozšířených programů vnesla další nestabilní prvek (vedle např.

53) Václav Kopecký, K některým otázkám naší kultury. *Rudé právo* 33, 1953, č. 346 (13. 12.), s. 3.

54) Tamtéž.

dosti běžného ohrožení projekcí přerušením dodávky elektrického proudu), a to jak pro vedoucí kin, kteří si nemohli být jisti reakcí publika, tak pro diváky, kteří často netušili, v jakém pořadí se budou filmy promítat. Šev mezi rámujícím dodatkem a celovečerním filmem vytvářel za daných okolností linii, která spoludefinovala sociální prostor, vytvářený při představení. Ten vyvolával určitá očekávání publika – v období stalinismu byl budován plánovaně jako prostor silně disciplinovaný, přesto byl ovšem narušován okamžiky nepředvídatelnosti a nejistoty.

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

Působí jako odborný asistent v Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU.

V současné době se věnuje především dějinám filmové distribuce, uvádění a recepce v Československu v letech 1945–1970 a využití metody orální historie pro dějiny kinematografie.

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

Citované filmy:

Alena (Miroslav Cikán, 1947), *Anděl na horách* (Bořivoj Zeman, 1955), *Anton Špelec, ostrostřelec* (Martin Frič, 1932), *Ďáblova krása* (La beauté du diable; René Clair, 1950), *Dej nám tento den* (Give Us This Day; Edward Dmytryk, 1949), *Dítě Dunaje* (Das Kind der Donau; Georg Jacoby, 1950), *Export – Import* (1949), *Fanfán Tulipán* (Fanfan la Tulipe; Christian-Jaque, 1952), *Filosofská historie* (Otakar Vávra, 1937), *Gulliverovy cesty* (Gulliver's Travels; Dave Fleischer, 1939), *Kde supi nelétají* (Where No Vultures Fly; Harry Watt, 1951), *Nad námi svítá* (Jiří Krejčík, 1952), *Osada mladých snů* (Oldřich Kmínek, 1931), *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (Miroslav Josef Krňanský, 1937), *Řím v 11 hodin* (Roma ore 11; Giuseppe de Santis, 1952), *Svět patří nám* (Martin Frič, 1937), *Sedmý kříž* (The Seventh Cross; Fred Zinnemann, 1944), *Tygr Akbar* (Der Tiger Akbar; Harry Piel, 1951), *Zasněžená romance* (Sun Valley Serenade; H. Bruce Humberstone, 1941), *Za trvalý mír* (Jiří Papoušek, 1949).

SUMMARY

FILMS OUT OF NECESSITY

*The Means of Framing Film Screenings and Spectatorial Experience
in the Stalinist Era*

Pavel Skopal

The text focuses on two specific distribution practices exercised by the Czechoslovak State Film (CSF) from 1951 to 1953. The first of them was a re-release of older Czech films accompanied for the occasion by an introductory commentary text. The second of them was the so-called „extended programs“ formed by a screening of a feature film together with a medium-length documentary. The practices may help us understand the way distribution mechanisms were used in the Stalinist era and the way the communist regime employed them in order to redefine the experience of cinema-going.

After February 1948, the Czechoslovak cultural politics attempted to „purify“ film distribution from all ideologically inconvenient films, i. e. mostly from Czech films made during the First republic and the German protectorate and from films made in the West. However, this led to a sharp decrease in the number of new films in cinemas (the production of the so-called „people’s democratic countries“ and of the Soviet Union was not capable of covering the demand of film distribution) and to a decrease in film attendance. Slight „liberalization“ of cultural politics from 1951 to 1952 allowed ČSF to solve the problem by releasing several films from the West as well as older Czech films. Still, their release in distribution had to conform to elementary prerequisites of post-February cultural politics of the era from 1949 to 1953, according to which cinema had to serve in the first place the ideo-pedagogical and educational function, and not the entertaining one.

For this purposes, introductory texts and medium-length documentary films were added to feature films in order to guarantee an adequate frame of spectatorial experience. The term „frame“ is used here in the sense introduced by Ervin Goffman, i. e. as a set of elements that define the organization of a specific social event. Primary frame or interpretative scheme allows us to provide certain events with meaning. The means we have analyzed in this text employed texts and documentaries in order to assure – at least according to their proclaimed function – that the entertaining function of the screened feature film would be re-framed into the educational function. For example, the film SVĚT PATŘÍ NÁM (1937), starring the popular actors Jan Werich, Jiří Voskovec and Adina Mandlová, was presented by the introductory text as a „testimony“, the evidence of Czech filmmakers’ antifascist resistance. Other texts stressed the high value of the literary texts written by „progressive“ authors upon which certain films were based while criticizing the film version. Sixteen films attractive to audiences, e. g. FANFAN LA TULIPE and LA BEAUTÉ DU DIABLE were accompanied by medium-length documentaries – mostly praising one of the Soviet republics. The research into the reception of films thus presented is based predominantly upon the testimonies of emigrants for Radio Free Europe and reveals that spectators were clearly aware of the effort to „re-frame“ screened films. However, the imposed interpretative frame was explicitly rejected by the spectators and attempts to avoid Soviet documentaries by some of them resulted e. g. in the practice of screening these medium-length films sometimes before and at other times after the feature film in order to make the avoidance difficult.

Czechoslovak State Film tested certain distribution practices allowing it to release more attractive films and in this way accomplish planned revenues and attendance. Strongly centralized distribution and experiences with the reaction of audiences to strictly limited distribution profile allowed it to anticipate with high precision which films will be attended by extraordinarily large numbers of spectators. The introductory texts as well as complementary components of the program were designed to frame individual feature films and guarantee a convenient „cultural-political meaning“ to the whole programs particularly in the eyes of the party apparatus and government authorities. On the basis of archive materials, attendance figures and the reactions of press as well as party and government authorities, it may be rightly assumed that the audience recognized

this power construction and assertion of primary frame, yet the spectators interpreted it and transformed it into a completely different frame.

The two practices of film presentation analyzed here in detail are significant in two aspects: as an intensification and revelation of the conflict between two interpretative frames (cinema as a place of education and as a place of entertainment) and because of the introduction of uncertainty into the space of theater. The practice of extended programs introduced another unstable element (apart from e. g. quite common interruption of electric power supply resulting in the interruption of screening) experienced both by cinema managers who were unsure of what the reaction of audience would be and by spectators often unaware of the sequence of films.

Under the conditions given, the suture between a framing complement and a feature film established a line that co-defined the social space created for screenings. The space triggered certain expectations on the part of the audience – in the Stalinist era it was purposefully built as a tightly disciplined space, yet still it was disturbed by the moments of unexpectedness and uncertainty.

Translated by Jan Hanzlík

PROJEKCE ARTOVÝCH FILMŮ V MULTIKINECH

*Poznámky k programům kin Palace Cinemas Nový Smíchov
a Village Cinemas Anděl*

Jan Hanzlík

K masovému šíření multikin na severoamerickém kontinentu a odtud do Evropy, Asie, Austrálie a Jižní Ameriky začalo docházet v 80. letech 20. století. V České republice se první objevilo v roce 1996 a postupně tato forma zaujala dominantní postavení.¹⁾ Multikina ztrátila veřejné filmové představení, ekonomicky stabilizovala kinosektor a ve velké míře nahradila tradiční kina, jejichž návštěvnost klesala již od roku 1989.²⁾ Řada jednosálových kin reagovala na tvrdou konkurenci přesným vymezením své dramaturgie: začala se systematicky soustřeďovat na artovou produkci. Multikina tento segment filmového trhu spíše opomíjejí,³⁾ nikoliv však zcela. Ve Francii například dochází v poslední době k oboustranně výhodnému propojování velkých řetězců multikin s jednosálovými artovými kiny.⁴⁾ Ve Velké Británii zase fungují v rámci některých multikin artové sekce⁵⁾ a stejně je tomu i v České republice.

Tento text je výsledkem průzkumu programů dvou pražských multikin, které v rámci artových sekcí pravidelně nabízejí artové filmy. Na obecnější rovině se pokouší zjistit, nakolik se program těchto dvou multikin liší a jaká díla z nabídky distributorů se na jejich plátcích objevila. Konkrétněji se pak zabývá tím, jakou roli hrají ve struktuře programu artové sekce a jaké jsou nejobecnější charakteristiky v multiplexech uváděných artových filmů.

Samotný pojem „artový film“ je nejednoznačný a v jisté míře odlišně uchopovaný v různých kulturních prostředích. Ve Francii se např. v současnosti používá kodifikovaná ka-

1) Mezi lety 1999 a 2008 se zvýšil podíl multikin na počtu představení v českých kinech z 10,84 % na 70,45 %, podíl počtu diváků vzrostl z 10,17 % na 66,45 % a podíl tržeb multikin oproti jednosálovým kinům vzrostl z 16,98 % na 84,16 %. Unie filmových distributorů. Online: <<http://www.ufd.cz>>; [cit. 10. 7. 2009].

2) Mezi lety 1989 až 1995 klesla návštěvnost z cca 51 milionů diváků ročně na cca 9 milionů. Tamtéž.

3) Viz např. Aleš D a n i e l s, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Illuminace* 19, 2007, č. 1, s. 53–104, zde 83–84.

4) Chantal G é r a r d, Multiplexes et Art et essai. Un face à face d'avenir? *Géographie et cultures* 14, 2005, č. 53 (jaro), s. 59–78, zde 71.

5) Justin S m i t h, Cinema for Sale: The Impact of the Multiplex on Cinema-going in Britain, 1985–2000. *Journal of British Cinema and Television* 2, 2005, č. 2, s. 242–255, zde 248.

tegorie „art et essai“, jíž se klasifikují artová kina a v nich promítané filmy. Jde především o:

- filmová díla, která představují v oblasti filmové tvorby průkopnický nebo inovativní počín;
- filmová díla nesporné kvality, která si však nenašla tolik diváků, kolik by si zasloužila;
- filmová díla odrážející život v zemi, jejíž filmová produkce není ve Francii příliš rozšířena;
- filmová díla, která již byla dříve uvedena a jsou umělecky nebo historicky významná, zejména filmová díla považovaná za „filmové klasiky“;
- krátké filmy, které kvalitou a výběrem oživují filmové představení.⁶⁾

V britském prostředí existuje vedle nejednoznačného pojmu „art cinema“ označení „specialized cinema“, definované Britskou filmovou radou. K nekodifikovanému pojmu „artový film“ má blízko, ale není možné je zaměňovat. „Specialized cinema“ zahrnuje:

- film, jehož jazyk, forma nebo téma vedou k omezené distribuci;
- film, který je původně zacílený na úzce vymezený segment trhu;
- film, který je distribuován v méně než 50 kopiích;
- filmy, jejichž uplatnitelnost na trhu je menší než uplatnitelnost mainstreamových titulů (např. filmové klasiky);
- filmy, které nemusejí oslovit širší nebo globální publikum nebo mohou oslovit jen určitou část společnosti.⁷⁾

Do této kategorie spadají zejména „neanglicky mluvené filmy, dokumentární filmy, archivní filmy a filmové klasiky“.⁸⁾ V jisté míře se tedy francouzský pojem „art et essai“ a britský „specialized cinema“ překrývají. Takto klasifikovaná díla mají společné zejména to, že si obtížněji nacházejí diváky, a proto je jejich uvádění podporováno vládou či regionálními politickými orgány. Rozhodně však tyto pojmy nejsou synonymické. V českém prostředí není termín „artový film“ nijak oficiálně ukotven. Aleš Danielis ho odmítá používat a dává přednost označení „alternativní“, jímž míní „zajímavá díla, často jdoucí mimo hlavní proud“.⁹⁾ Jak uvidíme dále, ani multikina samotná neprezentují tyto sekce explicitně jako „artové“, ale jako určené „náročným divákům“, „filmovým znalcům“ apod. Pro zjednodušení se zde však budeme držet pojmů „artový film“ a „artová sekce“.

Protože by vzhledem k rozsahu zpracovávaných dat bylo náročné srovnávat programy všech českých multikin, byla zvolena jen dvě: Palace Cinemas Nový Smíchov (dále

6) Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai, online <http://www.art-et-essai.org/films_recommandes/criteres_de_recommandation_des_oeuvres.htm>; [cit. 5. 9. 2009].

7) Zpráva vypracovaná pro Britský filmový institut citovaná v Stuart H a n s o n, „Celluloid or Silicon?“ Digital Cinema and the Future of Specialised Film Exhibition. *Journal of British Cinema and Television* 4, 2007, č. 2, s. 370–383, zde 375.

8) Tamtéž.

9) A. D a n i e l i s, c. d., s. 74.

PCNS) a Village Cinemas Anděl (dále VCA).¹⁰⁾ Zmíněná dvě kina jsou největší v Praze, koexistují spolu v bezprostřední blízkosti již 7 let a provozují je konkurenční společnost. V takové situaci lze očekávat, že se bude jejich nabídka v rámci konkurenčního boje alespoň částečně odlišovat či vzájemně doplňovat, a srovnání programů by proto mohlo být přinést relevantní informace minimálně o pražském trhu. V roce 2008 odehrála multikina v ČR dosud nejvíce představení, zaznamenala nejvyšší návštěvnost a dosáhla nejvyšších tržeb. Pracovníci obou multikin byli navíc ochotni poskytnout z tohoto období příslušné materiály, bylo tedy možné pracovat s primárními prameny. Z těchto důvodů byly analyzované programy za účelem další redukce vzorku omezeny na uvedený rok. Není-li uvedeno jinak, pocházejí veškerá data zpracovaná v tabulkách z materiálů dodaných pracovníky obou multikin, z materiálů dodaných či veřejně prezentovaných¹¹⁾ Unii filmových distributorů a z časopisu *Filmový přehled*.

Vztahy mezi distributory a provozovateli kin

Co se na plátnech kin objeví a na jak dlouho, je výsledkem složitých rozhodovacích procesů a vztahů mezi filmovými distributory a provozovateli kin. Proto se nejprve zaměříme obecně na tyto aspekty filmového obchodu. V souvislosti s šířením multikin bývají používány pojmy „amerikanizace“¹²⁾ a „globalizace“¹³⁾. V první řadě je můžeme spojit s účastí nadnárodního kapitálu na provozování kin. Díky obnovení vertikální integrace amerických filmových producentů, distributorů a provozovatelů kin od poloviny 80. let začala velká hollywoodská studia (čímž jsou dnes míněny spíše distribuční společnosti než výrobci filmů) investovat do sítí multikin. A to nejen na americkém kontinentě, ale i v mnoha dalších částech světa. Takovéto propojení přineslo do jisté míry unifikaci programové nabídky na lokální i globální úrovni, protože velké distribuční společnosti prosazují ve svých kinech zejména filmy, které samy distribuují. Daniel Pruzin odhadl, že díky tomuto vývoji tvoří zisky z amerických filmů v každé větší západní zemi 50 % veškerých zisků kin, ve Velké Británii ale například až 70 %.¹⁴⁾ V českém prostředí nicméně panuje specifická situace. Oproti relativně nízkému poměru amerických filmů v kinech před rokem 1989¹⁵⁾ jejich počet v distribuční nabídce prudce narostl, a to již

10) Za poskytnutí materiálů bych rád poděkoval řediteli kina Palace Cinemas Nový Smíchov Davidu Dvořákovi a office managerce Village Cinemas Czech Republic Zuzaně Grnáčové.

11) Viz Unie filmových distributorů, online: <<http://www.ufd.cz>>.

12) Charles R. Anderson, *Screen Traffic. Movies, Multiplexes and Global Culture*. Durham – London: Duke University Press 2003, s. 136–137.

13) S pojmem amerikanizace si z hlediska investic nadnárodních společností do multikin nevystačíme. Investory českých multikin jsou společnosti s americkým kapitálem, ale např. i firmy australské a izraelské. Mezi různými definicemi pojmu globalizace můžeme využít např. pojetí George Ritzera, který ji charakterizuje jako „celosvětové šíření praktik, rozšiřování vztahů mezi světadíly, organizaci společenského života na globální úrovni a růst sdíleného globálního vědomí“. Viz George Ritzer, *The Globalization of Nothing*. Pine Forge Press: Thousand Oaks 2004, s. 72.

14) Citováno v Ch. Anderson, c. d., s. 135.

15) „Pro filmy z tzv. vyspělých nesocialistických zemí [...] platil regulační princip, podle kterého nesměly překročit 30 % celkové nabídky.“ A. Daniels, c. d., s. 56–57.

v první polovině devadesátých let, tedy ještě před nástupem multikin.¹⁶⁾ Je však třeba v této souvislosti zdůraznit, že podíl domácí tvorby v českých kinech patří v posledních letech k nejvyšším v celé Evropě.

Globalizace v oblasti kinosektoru zasahuje nejen do nabídky, ale i do způsobu dělení zisků mezi distributory a provozovatele kin. Toto dělení sice do jisté míry závisí na individuální dohodě a na očekávané úspěšnosti jednotlivých snímků. Obecně však platí, že se poměr zisku s přibývajícím týdnem zvyšuje ve prospěch provozovatelů kin v rámci tzv. „sliding scale“ systému, jak ukazuje tabulka č. 1.

Týden po premiéře	USA ¹⁷⁾	ČR ¹⁸⁾
1.	70:30	50:50
2.	60:40	45:55
3.	50:50	40:60
4.	40:60	35:65
5.	30:70	30:70

Tabulka č. 1: Přibližné dělení zisků mezi distribuční společnosti a provozovatele multikin

Pro distributory je proto výhodné, když jde co nejvíce diváků do kina co nejdříve po premiéře.¹⁹⁾ V současnosti se filmy promítají v jednom kině maximálně v řádu několika měsíců, pak přecházejí do dalších kin či jiných distribučních kanálů. Charles Acland soudí, že dlouhý pobyt filmu v kinech není již nezbytně známkou úspěchu a nejdůležitější jsou zisky v prvních týdnech.²⁰⁾

Janet Wasko uvádí, že 70–75 % zisku vydělávají filmy během víkendů, 85 % filmů má proto premiéru těsně před víkendem.²¹⁾ To se týká i České republiky, kde filmy vstupují do kin obvykle ve čtvrtek.²²⁾ Obecně největší zisky filmy přinášejí v létě a v době prázdnin. Hollywoodské blockbustery jsou proto často uváděny těsně před Vánocemi nebo na

16) A. D a n i e l i s, c. d., s. 68.

17) Suzanne I. S c h i l l e r, The Relationship Between Motion Picture Distribution and Exhibition. In: I. R. H a r k (ed.), *Exhibition, the Film Reader*. London: Routledge 2002, s. 107–122, zde 108.

18) E-mailová korespondence s pracovníky české distribuční společnosti SPI, 22. 1. 2009. Podrobněji viz A. D a n i e l i s, c. d., s. 80–81.

19) Vliv distributorů na dobu uvádění filmů v amerických kinech prozkoumal podrobněji Jehoshua Eliashberg. Využil počítačový program SilverScreener, který navrhuje optimální konfiguraci pro jednotlivé sály multikina pro určité časové období (samozřejmě „optimální“ z hlediska zisku). Když srovnal výslednou optimální konfiguraci s reálnou konfigurací v šestisálovém multikinu, došel k závěru, že provozovatel kina mohl vydělat více peněz, pokud by filmy uváděl delší dobu. Podle Eliashberga byla doba uvádění filmů v kině pravděpodobně zkrácena kvůli tlakům ze strany distributorů. Citováno v Jehoshua Eliashberg, *The Film Exhibition Business. Critical Issues, Practice, and Research*. In: C. C. M o u l (ed.), *A Concise Handbook of Movie Industry Economics*. Cambridge: Cambridge University Press 2005, s. 138–162, zde 154–158.

20) Ch. A c l a n d, c. d., s. 23.

21) Janet W a s k o, *How Hollywood Works*. London: Sage 2003, s. 106.

22) Viz plány premiér Unie filmových distributorů. Online: <<http://www.ufd.cz>>; [cit. 10. 7. 2009].

začátku léta (jsou-li úspěšné, mohou se na programu udržet po celé léto).²³⁾ V programech multikin jsou prioritou²⁴⁾ a jejich premiéry se obvykle odehrávají ve stejnou dobu po celém světě, čímž se jednak maximalizuje účinek reklamní kampaně, jednak se tím zabráňuje globální hrozbě filmového pirátství.²⁵⁾ Naopak filmy, u nichž se očekává menší úspěšnost, jsou zařazovány do programu operativně a mohou být odkládány, aby příhodně zaplnily dobu chudou na blockbustery.

Deborah Allisonová ve své studii dokládá, že větší počet sálů ve Velké Británii po nástupu multikin nepřinesl větší výběr pro diváky.²⁶⁾ Současné obchodní vztahy mezi velkými distributory a provozovateli kin naopak způsobují, že multikina upřednostňují určité tituly a zcela opomíjejí jiné. Tato tendence je z obchodního hlediska pochopitelná, neboť v mnoha evropských i neevropských zemích stále více platí, že několik málo filmů přináší podstatnou část zisku. V roce 2002 bylo ve Velké Británii a Irsku distribuováno 467 filmů a tržby z pěti nejúspěšnějších tvořily čtvrtinový podíl celkových tržeb.²⁷⁾ Z 217 filmů, které v průběhu roku 2007 vstoupily do distribuce v České republice, vyneslo nejúspěšnějších 10 filmů 49 % celkových tržeb.²⁸⁾ Multikina nemohou tyto filmy ignorovat. V závěru studie nicméně Allisonová vyjadřuje naději, že se situace změní s rozvojem digitálních projekcí, které sníží cenu filmových kopií a mohly by otevřít větší prostor pro distributory zaměřené na specializované segmenty trhu, tedy mimo jiné na artové filmy.²⁹⁾ V českém prostředí ovšem není nabídka artových filmů nikterak katastrofická. Aleš Danielis dokonce hodnotí vývoj pozitivně:

Je paradoxní, ale zákonité, že příchod multiplexů rozšiřuje nabídku alternativních programů, protože vysává z nejbližších kin diváky běžných komerčních filmů. Tím se nejen rozšířila alternativní nabídka v Praze a Brně, kde existovala i v minulosti, ale i v menších regionech.³⁰⁾

Situace alternativních kin je podle tohoto autora dokonce stabilnější a nedotkl se jich pokles návštěvnosti v multikinech v roce 2005, který byl způsoben nedostatkem úspěšných blockbustrových filmů.³¹⁾

23) Viz např. Douglas G o m e r y, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press 1992, s. 104–105.

24) Deborah A l l i s o n. Multiplex Programming in the UK. *The Economics of Homogeneity*. *Screen* 47, 2006, č. 1, s. 81–90, zde 85.

25) S. H a n s o n, c. d., s. 371.

26) D. A l l i s o n, c. d., s. 58.

27) S. H a n s o n, c. d., s. 371.

28) Data poskytnutá tajemnicí Unie filmových distributorů Annou Černou 6. 11. 2008.

29) D. A l l i s o n, c. d., s. 89–90. Ve Velké Británii je ovšem podpora digitalizace kin v rámci programu Digital Screen Network (DSN) Britské filmové rady bezpříkladná: stát finančně podpořil digitalizaci britských kin s podmínkou, že bude věnováno více prostoru specializovaným filmům (čímž jsou míněna nekomerční a nemainstreamová díla – filmy v cizím znění s titulky, dokumentární filmy, archivní filmy a filmové klasiky). Zda se však těmto filmům bude v nové situaci dařit, zůstává otázkou. Viz S. H a n s o n, c. d., s. 374–380. Digitalizace kin je přitom výhodnější pro distributory než pro kina, která musí investovat do drahé digitální promítací techniky. K tomuto tématu viz např. John B e l t o n, *Digitální technologie ve filmu – nepravá revoluce*. *Iluminace* 19, 2007, č. 4, s. 43–59, zde 55.

30) A. D a n i e l i s, c. d., s. 83.

31) Tamtéž, s. 93.

Palace Cinemas Nový Smíchov a Village Cinemas Anděl

Jako první ze dvou sledovaných kin zahájilo provoz multikino Palace Cinemas Nový Smíchov, konkrétně 15. listopadu 2001. Se svými 2 726 sedadly umístěnými ve 12 sálech je v současnosti největším českým multikinem a nachází se v nákupním centru Nový Smíchov v Praze 5. Původně ho provozovala jihoafrická společnost Ster Century, ta však v roce 2002 vycouvala z českého trhu a svá multikina odprodala společnosti Palace Cinemas Czech s. r. o., patřící pod podnik Palace Cinemas Central Europe ovládaný nadnárodními investory z různých zemí.³²⁾ Tato společnost provozuje v České republice, na Slovensku a v Maďarsku celkem 20 multikin se 170 plátny. Multikino Village Cinemas Anděl vzniklo o osm měsíců později a nabízí ve 14 sálech celkem 2 242 sedadel. Není situováno v nákupním centru. Jeho provoz zahájila 18. července 2002 společnost Village Cinemas Czech Republic s. r. o. spadající pod australskou mediálně-zábavní obchodní skupinu Village Roadshow Limited, která provozuje přibližně 660 kin v různých zemích.³³⁾ Obě sítě kin jsou vertikálně integrovány s produkčními a distribučními společnostmi. Jedním z původních investorů Palace Cinemas Central Europe je společnost United Cinemas International založená hollywoodskými studií Paramount Pictures a Universal Studios. Palace Cinemas Czech s. r. o. provozuje distribuční divizi pod názvem Palace Pictures. Obchodní skupina Village Roadshow Limited zahrnuje filmové produkční divizi Village Roadshow Pictures Group a distribuční divizi v Austrálii, na Novém Zélandu, v Singapuru a v Řecku. V oblasti výroby a distribuce filmů spolupracuje dále se studiem Warner Bros.³⁴⁾

V době vzniku druhého kina, tedy VCA, zdůrazňoval mediální diskurs několik výjimečných prvků, jimiž tento objekt disponuje oproti jiným českým multikinům, zejména pak oproti konkurenčnímu PCNS (byť byl současně konkurenční boj mezi těmito dvěma kiny bagatelizován). Jedním z aspektů, na něž se nově vzniklé multikino snažilo nalákat návštěvníky, je rozšířená nabídka filmů:

Náročného diváka, který tradiční multikina považuje za nutné zlo a vyhýbá se jim velkým obloukem, chce Village Cinemas Anděl přilákat art kinem Cinema Europa. Dramaturgie tohoto v českých multiplexech nevídaného projektu bude podle Petra Kouřila ze společnosti Village Cinemas zaměřena na to nejlepší z nezávislého a alternativního filmu.³⁵⁾

32) Blíže viz Palace Cinemas online: <<http://www.palacecinemas.net/newsread.asp?id=8>>; [cit. 10. 7. 2009].

33) Village Roadshow Limited online: <http://www.villageroadshow.com.au/profile/exhibition_introduction.asp>; [cit. 10. 7. 2009].

34) Blíže viz odkazy na internetových stránkách obou řetězců kin.

35) Bibiana B e ň o v á, Na Smíchově se otevře nové multikino. *iDnes.cz*, 11. 7. 2002, Online: <http://zpravy.idnes.cz/na-smichove-se-otevre-nove-multikino-dsj-/praha.asp?c=A020711_140731_praha_kultura_ton>; [cit. 12. 8. 2009].

Společnost Village Cinemas International tedy ve svých kinech nabízí artový program Cinema Europa, který australské internetové stránky VCI popisují následujícím způsobem:

Cinema Europa se zaměřuje na skutečné filmové znalce, kterým nabízí nejlepší filmy v kultivovaném prostředí. Přeneste se na vzdálená místa s příběhy sbíranými ve všech koutech světa.³⁶⁾

Zdůrazňuje se zde zaměření na vyšší kulturu a na geografickou rozmanitost filmové nabídky. Vidíme, že jedním z důsledků globalizace kinosektoru je tedy systematické šíření artových filmů nadnárodním provozovatelem kin. Řetězec Palace Cinemas později tento sektor filmového trhu také zohlednil a zavedl obdobný program Palace Studio, který podle svých internetových stránek promítá filmy pro „náročnější“ diváky.³⁷⁾ Obě multikina nabízejí či nabízela během své existence i některé speciální akce, popsané v tabulce č. 2:³⁸⁾

Palace Cinemas Nový Smíchov	Village Cinemas Anděl
Přehlídka nejúspěšnějších českých filmů	Festival leteckých filmů
Přehlídka filmů ze zlínského festivalu	Festival francouzského filmu
Promítání večerníčků po dobu 1 měsíce	Febiofest
Ladies Night (romantické filmy)	Made in Famu

Tabulka č. 2: Některé speciální akce pořádané v kinech VCA a PCNS v letech 2001–2008

Tabulka ukazuje, že PCNS se v rámci těchto akcí zaměřuje zejména na mainstreamovější publikum a rodiny s dětmi, zatímco VCA zařazuje do programu projekce alternativnějších a okrajovějších filmových produktů. V předkládaném rozboru se na tyto speciální akce podrobněji zaměřovat nebudeme, zajímat nás bude jen běžný program.

Program kin

Obě kina nabídla v roce 2008 dohromady 210 filmů, z nichž 168 (80 %) se promítalo v obou. PCNS hrálo v průběhu celého roku celkem 196 filmů, týdenní nabídka se přitom pohybovala mezi 12 a 21 filmy (průměrně 15). VCA uvedlo celkem 182 filmů a nabízelo týdně mezi 15 a 20 filmy (průměrně 17). VCA sice disponuje více plátny a v rámci

36) Village Cinemas, online: <<http://www.villagecinemas.com.au/Cinemas/Cinema-Europa.htm>>; [cit. 10. 7. 2009].

37) Palace Cinemas, online: <<http://www.palacecinemas.cz/aboutus.asp?uid=2db163fa26d9464515d76289eb82c7fa&cin=407>>; [cit. 10. 7. 2009].

38) Nepřehlídíme zde k akcím pořádaným v jiných kinech řetězců Palace Cinemas a Village Cinemas, tedy např. k přehlídce Palace Film Festival.

týdne nabízí větší výběr, celkově za rok však uvedlo o něco méně filmů než PCNS. Podíl na tom má zejména relativně vysoký počet filmů, které se hrály v PCNS jen jeden či dva týdny – 76 oproti 49 ve VCA – a obecně relativně nižší průměrná doba promítání v PCNS (4 týdny) oproti VCA (4,9 týdne). Nejdéle se hrál film KUNG-FU PANDA (22 týdnů), a to ve VCA. Druhý nejdéle hraný snímek ve VCA a první v PCNS byl MAMMA MIA! (v obou kinech 19 týdnů). Přehled jejich projekcí ukazují tabulky č. 3 a 4.

kino/týden	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	Celkem
PCNS	24	67	68	69	21	28	26	20	6														329
VCA	22	77	77	38	35	21	14	14	14	13	9	9	16	16	15	16	16	15	16	16	17	9	495

Tabulka č. 3: Počet představení filmu KUNG-FU PANDA

kino/týden	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	Celkem
PCNS	75	77	77	77	75	73	67	77	77	55	42	44	39	32	28	14	14	6	6			955
VCA	63	63	60	40	27	44	46	32	32	32	32	16	21	26	26	23	14	7			6	610

Tabulka č. 4: Počet představení filmu MAMMA MIA!

Z tabulek vyplývá, že vyšší počet týdnů, po který jsou filmy promítány, neznamena nutně vyšší počet představení: film MAMMA MIA! se ve VCA promítal méně týdnů než KUNG-FU PANDA, ale celkový počet představení byl téměř o šestinu vyšší. Obvykle jsou nicméně filmy promítané ve více sálech a vícekrát týdně na programu déle, zejména pak hollywoodské blockbustery a některé české filmy. V programech obou kin je americká produkce zastoupena přibližně 60 %.³⁹⁾ Zbylé filmy jsou z poloviny české a z poloviny pocházejí z jiných států. Relativně nejnižší zastoupení v nabídce dvou sledovaných multikin mají filmy vyrobené mimo USA a ČR. Podíváme-li se totiž jen na seznam filmů, které se hrály v obou kinech pět a více týdnů, tvoří neamerické a nečeské snímky pouhých 5 %.

Filmy, které se promítaly jen v jednom z kin a ve druhém nikoliv, byly uváděny většinou v období jednoho, maximálně dvou týdnů. V několika případech šlo o starší úspěšné hollywoodské filmy (DOBA LEDOVÁ 2, ERAGON, GARFIELD 2 apod.) v PCNS. Většinou se ale jednalo o neamerické filmy v rámci programu Palace Studio a Cinema Europa (CHAOTICKÁ ANNA, KURZ NEGATIVNÍHO MYŠLENÍ, KDO JE TADY ŘEDITEL, ONCE apod.).

39) Což není nikterak dramatické, vezmeme-li v úvahu fakt, že např. v letech 1992 a 1993, tedy před nástupem multikin, tvořil podíl amerických filmů uvedených do naší distribuce 77 % a 69 %. Viz A. D a n i e l i s, c. d., s. 68.

Artové sekce

U filmů zařazených do artových sekcí byla zhruba 2,5krát větší pravděpodobnost, že budou promítány jen v jednom multikinu než u všech filmů celkově.⁴⁰⁾ Jestliže se tedy programy obou multikin liší, pak zejména v nabídce artových děl. Tyto filmy se hrály průměrně kratší dobu, v PCNS 1,6 týdne, ve VCA dva týdny, a měly také méně projekcí během týdne (některé se hrály jen jednou). V PCNS se nejdéle (4 týdny) promítaly filmy KURZ NEGATIVNÍHO MYŠLENÍ a PAŘÍŽI, MILUJI TĚ. Ve VCA se hrál nejdéle (7 týdnů) český film KARAMAZOVI. V rámci programu Palace Studios bylo v roce 2008 promítnuto celkem 30 filmů, tedy 15 % ze všech promítaných v daném kině (průměrně 0,9 filmu týdně). V rámci projekcí Cinema Europa se hrálo 50 filmů, tedy 27 % ze všech promítaných (průměrně 1,9 filmu týdně).⁴¹⁾ Z filmů promítaných v artových sekcích jednoho či obou multikin tvoří celých 52 % tvorby díla vyrobená mimo USA a ČR.

Ze všech filmů zařazených alespoň v jednom kině do artových projekcí se zhruba třetina promítala v konkurenčním kině v rámci běžných projekcí. Skladba filmů pro „náročnější“ diváky není tedy nijak jasně definovaná. Dokládá to i program Cinema Europa: 31 filmů z celkových 50 promítaných v rámci této sekce se totiž objevilo i v běžném programu VCA. Více než tři týdny se v kině udržela právě jen ta díla ze sekce Cinema Europa, která do ní přešla z běžné neartové nabídky. Vstupenky do kina na projekce Cinema Europa jsou o 30 Kč levnější než na běžné projekce (podobně jako v případě programu Palace Studio).⁴²⁾ Přesunem filmů do artové sekce tedy dané multikino láká do svých sálů diváky, kteří vyhledávají nižší vstupné.⁴³⁾ „Artovost“ konkrétních filmů tak slouží jako obchodní strategie využívající odstupňovaného systému cen a úzce definovaného segmentu trhu. Kategorie artových filmů je proto v případě kina VCA dosti pružná.

I když „artovost“ nevyplývá jednoznačně z nějakých inherentních vlastností určité skupiny filmů, můžeme u nich vysledovat některé obecné rysy. Kristin Thompsonová např. poznamenává, že artové filmy bývají oproti hollywoodské produkci hůře srozumitelné a nabízejí nejednoznačnost a symbolismus.⁴⁴⁾ Jisté charakteristiky můžeme také vysledovat, pokusíme-li se podívat na promítané filmy z hlediska žánrové typologie. Pro tyto

40) 11 z 30 (37 %) filmů zařazených v PCNS do sekce Palace Studio se nehrálo ve VCA. 9 z 50 (18 %) filmů zařazených ve VCA do sekce Cinema Europa se nehrálo v PCNS. Vezmeme-li ovšem v úvahu všechny filmy, pak je v to případě v případě PCNS jen 14,2 % a v případě VCA jen 7,7 %.

41) Pro srovnání: průměrná doba promítání filmů v relativně blízkém dvousálovém artovém kině Světozor za stejné období je 2,7 týdnů (nebereme v úvahu festivaly a další speciální akce). Počet snímků uvedených v artových sekcích multikin je dále oproti nabídce Světozoru zhruba třetinový (PCNS), respektive poloviční (VCA). Multikina tedy promítají artové filmy v kratším časovém období a využívají jich také menší množství. Program kina Světozor za rok 2008, online: <<http://www.kinosvetozor.cz/cz/stahnete-si/10/Program-kina/>>; [cit. 10. 7. 2009].

42) Vstupenky na filmy v programu Cinema Europa stojí 139 Kč, běžné vstupenky pro dospělé pak 169 Kč. Viz Village Cinemas, online: <<http://www.villagecinemas.cz/program-andel.html>>; [cit. 10. 7. 2009].

43) Nejednoznačnost artového charakteru filmových děl potvrzuje i srovnání s programem artového kina Světozor. Řadu filmů promítaných v tomto kině totiž multikina nepojímala jako artová díla. Dokument OBČAN HAVEL byl například ve Světozoru v roce 2008 nejdéle promítaným filmem (25 týdnů), ani jedním multikinem však nebyl zařazen do artové sekce.

44) Viz Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2001, s. 11.

účely se nabízí systematický popis děl vstupujících do distribuce v časopise *Filmový přehled*.⁴⁵⁾ Na druhou stranu je tato žánrová kategorizace ve dvou ohledech problematická. Zaprvé se u mnoha filmů objevuje vícero žánrů, zadruhé je použitá typologie značně široká a obtížně srovnatelná (např. film animovaný, rodinný, povídkový, bondovka, kung-fu, adaptace, komiksový, životopisný, aj.). Proto můžeme hovořit jen o velmi obecných tendencích. Pojmy „psychologický“ a „dokument“ či „dokumentární“, které bychom intuitivně očekávali spíše u artových filmů, se skutečně vyskytují častěji u filmů zařazených alespoň v jednom kině do artové sekce a ještě častěji u filmů takto zařazených oběma kiny. Naopak pojem „komedie“ nebo „tragikomedie“ se u filmů zařazených v obou kinech do artových sekcí nevyskytoval vůbec. Zdá se tedy, že „komediální“ charakter filmu do jisté míry, byť ne zcela, vylučuje jeho „artovost“. Procentuální zastoupení těchto děl v obou multikinech ukazuje tabulka č. 5.

	Filmy zařazené v obou multikinech do artové sekce	Filmy zařazené jen v jednom multikinu do artové sekce	Filmy nezařazené v žádném z multikin do artové sekce
„dokument(ární)“	20 %	8,2 %	0,7 %
„psychologický“	53 %	24,5 %	7,5 %
„komedie“	0 %	34 %	34,5 %

Tabulka č. 5: Podíly „dokumentárních“ a „psychologických“ filmů a „komedií“

U filmů zařazených v obou multikinech do artové sekce lze vysledovat výrazný podíl určitých žánrů. Kategorie filmů, které byly zařazeny do artové sekce jen jedním multikinem, však představuje poměrně heterogenní skupinu tvořenou českými i zahraničními filmy nejrozumnějších žánrů.

Filmová distribuce

V roce 2008 bylo do kinodistribuce v České republice nově uvedeno celkem 195 filmů. Obě sledovaná multikina z nich hrála 79 %. Jen v jednom z multikin se objevilo 8,7 % z nově distribuovaných filmů. Ani v jednom se pak nehrálo 12,3 %. Pro poslední dvě jmenované kategorie je charakteristický nízký počet kopií, v nichž byly nasazeny do distribuce, jak ukazuje tabulka číslo 6.

Údaje v této tabulce ukazují, že zařazování filmů do artové sekce souvisí s počtem distribuovaných kopií. Strategie sledovaných multikin jsou ovšem v tomto ohledu odlišné. Filmy, jejichž potenciál umožňuje distributorům vyrobit velký počet kopií, se hrály v obou multikinech v běžném programu. V artové sekci Palace Studio se hrály filmy distribuované ve velmi nízkém počtu kopií, např. ZABRISKIE POINT a TY, KTERÝ ŽIJEŠ (obojí

45) Viz *Filmový přehled* 2001–2009.

distribučováno v jedné kopii v rámci Projektu 100). Sekce Cinema Europa nabízí vedle filmů distribuovaných v nízkém počtu kopií i řadu mainstreamových děl (např. MAMMA MIA! a BATHORY distribuované ve 42, respektive 38 kopiích). Artový charakter filmů proto není dán nutně distinkcí mezi produktem zacíleným na masové publikum a produktem určeným pro úzký segment trhu. Závisí spíše na tom, zda tuto distinkci dané kino zapojí do rozhodování či nikoliv.

Hrálo se	Průměrný počet kopií
v obou kinech	20,1
jen v jednom kině	4,6
ani v jednom z kin	1,3
v běžném programu	22,7
v artové sekci PS	2,7
v artové sekci CE	14,5
v obou artových sekcích	4,1

Tabulka č. 6: Průměrné počty kopií filmů uvedených do distribuce v roce 2008

Závěry

Rozbor a srovnání programů multikina Palace Cinemas Nový Smíchov a Village Cinemas Anděl za rok 2008 nám dovoluje formulovat následující závěry. Ve sledovaném období se programy obou multikin ve velké míře shodovaly. Objevila se v nich valná většina položek z nabídky filmů uvedených na trh distribučními společnostmi. Obecně byly nejčastěji promítány filmy americké, což odpovídá předpokladům nastíněným v úvodu. Nelze nicméně říci, že by dvě sledovaná multikina v tomto ohledu překračovala poměr z let 1992 a 1993, tedy z doby před nástupem multikin v ČR. Nabídky kin se lišily v uvádění některých úspěšných starších hollywoodských filmů a zejména filmů v artových sekcích. S ohledem na nízký počet promítání v těchto případech však jde z celkové perspektivy o odlišnosti marginální, přestože jde o dvě konkurenční multikina provozovaná v těsném sousedství. I když je nabídka obou kin do značné míry unifikovaná, ukázalo se, že obě kina uplatňují odlišné strategie z hlediska doby uvádění filmů: VCA uvádí filmy déle, a to jak obecně, tak i konkrétně filmy v artové sekci.

Filmy nasazované v multikinech jako artové stojí v jistém smyslu mimo základní programovací strategie distributorů a provozovatelů kin, a to ve dvou ohledech: 1) Promítají-li se většinou jen jeden či dva týdny, jsou marginálním zdrojem zisků a není možné na ně uplatňovat systém sliding scale. 2) Zatímco určité typy filmů si multikina nemohou dovolit nezařadit do programu – a objevují se proto v nabídce obou sledovaných multikin –, v případě snímků, které jsou uchopovány jako artové, existuje větší volnost. Způsob zařazování filmů do programů Palace Studio a Cinema Europa ukazuje na nejed-

notnost v chápání toho, co by mělo být určeno „náročnějším“ divákům. Některé filmy hrané v jednom kině v artové sekci se promítaly v druhém kině v běžném programu. Některé filmy přecházejí v případě kina VCA z běžné sekce do levnější sekce artové. „Artovost“ se tak zde pojímá jako jedna z možností, jak upravit specifický filmový produkt potřebám zákazníka prostřednictvím cenových relací. Filmy distribuované v nižším počtu kopií jsou častěji zařazovány do artové sekce. Na druhou stranu VCA uvádí v sekci Cinema Europa i komerčně úspěšně filmy distribuované ve velkém počtu kopií. Distinkce mezi produkty zacílenými na masové publikum a mezi produkty zacílenými na úzký segment trhu tedy může, ale nemusí být určující pro „artovost“ děl. To však neznamená, že by byl artový charakter filmům přisuzován zcela libovolně. V artových sekcích se objevuje výrazně větší počet neamerických a nečeských filmů. Můžeme také pozorovat, že do artové sekce jsou častěji zařazovány filmy určitých žánrů.

Mgr. Jan Hanzlík (1979)

Je doktorandem na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií FF UP v Olomouci
a asistentem na katedře Arts Managementu FPH VŠE v Praze.

Věnuje se sociologii filmu a problematice multikin.

(Adresa: hanzlikjan@seznam.cz)

Citované filmy:

Bathory (Juraj Jakubisko, 2008), *Doba Ledová 2* (Ice Age: The Meltdown; Carlos Saldanha, 2006), *Eragon* (Stefen Fangmeier, 2006), *Garfield 2* (Garfield: A Tail of Two Kitties; Tim Hill, 2006), *Chaotická Anna* (Caótica Ana; Julio Medem, 2007), *Karamazovi* (Petr Zelenka, 2008), *Kdo je tady ředitel* (Direktøren for det hele; Lars von Trier, 2006), *Kung-fu Panda* (Mark Osborne, John Stevenson, 2008), *Kurz negativního myšlení* (Kunsten å tenke negativt; Bård Breien, 2006), *Mamma Mia!* (Phyllida Lloyd, 2008), *Once* (John Carney, 2006), *Občan Havel* (Pavel Koutecký, Miroslav Janek, 2007), *Paříži, miluji Tě* (Paris, je t'aime; kolektivní dílo 22 režisérů, 2006), *Ty, který žiješ* (Du levande; Roy Andersson, 2006), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).

SUMMARY

SCREENINGS OF ART HOUSE FILMS
IN MULTIPLEXES*Notes on the Programs of Palace Cinemas Nový Smíchov
and Village Cinemas Anděl*

Jan Hanzlík

The article starts with the description of current programming practices in multiplex cinemas and of relations between cinema operators and film distributors. It considers the situation in the Czech Republic and abroad. Subsequently it focuses on the programs of two Czech multiplexes, Palace Cinemas Nový Smíchov and Village Cinemas Anděl, situated in Prague 5 in general and on the programming of art house films in their art house sections in particular. Only the programs of the year 2008 have been considered as this has been the most successful year for Czech multiplexes so far and both the cinema operators were willing to provide data covering the period.

The inclusion of art house films in the art house sections is not based on characteristics inherent to individual films. Rather it is based on the decisions made by the cinema operators. A number of films categorized as art house by one of the multiplexes was screened as non-art house by the other. Some films were screened both within the art house section of the multiplex Village Cinemas Anděl and at its standard screenings. The number of distribution copies of individual films is related to their inclusion in the art house section of one multiplex but not of the other. Thus, the distinction between the products focused on mass audience and those focused on niche market is not completely relevant for the definition of an art house film by multiplexes. Despite this ad-hoc construction of what is and what is not an „art house“ film, there is a tendency to include „psychological“ and „documentary“ films in the art house sections and not to include „comedies“.

Translated by Jan Hanzlík



Rozhovor

PUTOVNÍ KINA RODINY KLUDSKÝCH A PROJEKCE NA VESNICI V PROTEKTORÁTNÍM OBDOBÍ

Rozhovor s Editou Štanclovou-Kludskou

Pavel Skopal

Edita Štanclová-Kludská je příslušnicí rodu Kludských, provozovatelů cirkusu a také putovních kin. Její dědeček Jindřich Kludský patřil k prvním majitelům promítacího přístroje v českých zemích, otec Josef provozoval putovní kino v okolí Prahy. Z dalších sedmi dětí Jindřicha Kludského provozovali kina podle údajů Jiřího Havelky ještě Aloisie Kludská (Grand American Biograph), Karel a Marie Kludští (Grand American Edison) a Emilie Kludská (Vavrouškovo lidové bio).¹⁾ Krátký výtah z rozhovoru, vedeného 24. června 2009 v Praze, poskytuje především na příkladu jedné konkrétní „štace“ zajímavé informace o organizaci a průběhu projekcí na venkově v protektorátním období.

* * *

Filmový historik Jiří Havelka uvádí několik členů vaší rodiny jako jedny z prvních provozovatelů putovních kin, například Aloisii Kludskou, narozenou 1883. To byla Vaše teta?

Ano, Aloisie Kludská, rozená Švarcová, byla moje teta. Pocházela z Brna. Lojzinka měla muzeum voskových figurín. To bylo jedinečné muzeum, udělané ještě barokově. Později ho prodali do Holandska za velké peníze. A když skončili s tímto muzeem, měli kino. Švarcovi, Kludští, Musilovi, Štěpánkovi, Kočkovi, to byla rozvětvená rodina.

A Jindřich Kludský měl být údajně pověstný svými svéráznými slovními doprovody...

Ano, to byl dědeček. On ráčkoval jako Havel. Zemřel ve čtyřiatřicátém. Mně byly dva roky, tak co si můžu pamatovat... Já jsem ale dostala jméno podle postavy z němého filmu, který tatínek nebo dědeček komentovali. Edith von Felsen byla dcerou francouzského plukovníka z Paříže. Zemřeli jí rodiče, a tak se Édít (dědeček vždycky to Édít prodlu-

1) Srov. Jiří H a v e l k a, *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 121.



Fotografie rodiny Kludských, pořízená v roce 1934 při pohřbu Jindřicha Kludského st. Stojí: čtvrtý zleva Jindřich Kludský ml., pátý zleva Karel Kludský. Sedí: třetí zleva Emilie Kludská, čtvrtá Marie Kludská – vdova po zemřelém Jindřichovi, vedle ní Marie Kludská. Zcela vpravo Edita Kludská jako dvouleté dítě.

Foto archiv Edity Kludské

žoval) vydala za svojí tetičkou do Francie. Tam ji na cestě potkal obchodník s děvčaty, kterému ji prodali. A po ní jsem dostala jméno.²⁾

Já bych se teď rád soustředil na Vaši nejbližší rodinu a na vaši osobní zkušenost. Váš tatínek byl Josef Kludský...

Ano, to byl syn Jindřicha. I ostatní členy rodiny vidíte na fotografii, která je z dědečkova pohřbu. Uprostřed je babička Marie. Zdenka neměla kino, jenom vypomáhala.

A jak to měli rozdělené? Kde působili jednotliví členové rodiny se svými putovními kiny?

My jsme třeba jezdili kolem Prahy, další jezdili kolem Brna, jiní kolem Sušic. Psali si pohledy, „jsem támhle, a ty bys měl vzít tuhle štaci“.

Já si pamatuji, to mně bylo snad osm nebo devět let, že jsme jezdili v okolí Prahy. A byli jsme také v Krhanicích. Tam je vedle Prosečnice plicní sanatorium, kam hodně jezdili Němci, asi tak v roce 1942 nebo 1943. Byli to příslušníci SS.³⁾ Pamatuji se, že docela často chodili na návštěvu k mamince. Ona byla moc hezká žena, elegantně oblečená. Oblékala se jako Hana Vítová a tyto starší herečky.

2) Jedná se zřejmě o dánský film Augusta Bloma BÍLÁ OTROKYNĚ (1910).

3) V Prosečnici, části obce Krhanice, bylo v roce 1916 zřízeno plicní sanatorium; tyto prostory využívaly od r. 1942 oddíl SS.



Jindřich Kludský v Krhanicích před maringotkou, v pozadí hostinec, kde se konaly projekce, a reklamní tabule upozorňující na projekci filmu Král králů. Foto archiv Edity Kludské

Takže v těch Krhanicích jste trvale bydleli?

My jsme tam bydleli v krásné dřevěné maringotce, všichni ji obdivovali. Dědeček ji nechal dělat v Německu, byl tam vestavěný nábytek. Vzadu byla ložnice a koupelna a taky taková veranda, ke které přistavili židle a podávali tam kávu. Němci, kteří k nám chodili na návštěvu, byli pak všichni popraveni, protože se účastnili atentátu na Hitlera. Vždycky k nám přišli na posezení a pak šli do biografu. Kromě Krhanic jsme hráli ještě třeba ve Stupně, Kozojedech, Lipanech, Lipenci, tedy v malých městečkách nebo vesnicích v okolí.

Kdo všechno v tom kině pracoval?

Především maminka, to byla strašně statečná a moc krásná žena. Musela dělat všechno, přitom opatrovala dvě děti. Brala si třeba na výpomoc tetu Zdeňku, otcovu nejmladší sestru. Pak nám vypomáhali taky Gusta a Václav, synové loutkáře Janečka. Měli jsme tedy i pomocníky. Maminka ráno sedla na kolo, na které si přivázala filmy, a honem je odvážela, protože to měli půjčené za určitý obnos na dva na tři dny. A otec jel na druhou stranu, protože musel filmy předat bratrovi. Posílali je také vlakem.

Někdy jsme byli na určitém místě třeba i dva roky. Lidé nás v těch Krhanicích znali. Stáli jsme tam s maringotkou u hospody a naproti byl velký statek. Z toho statku k nám chodili přátelé, slušní, hodní lidé, a tenkrát, když nechtěli dát nebo už neměli peníze, tak platili v naturáliích. Přinesli nám například prase nebo husu. Takhle se to dělalo a ma-

minka je pouštěla. Měla s nimi domluvené, že budou chodit na každý film. A pak si ještě pamatuji, že někdo udal tatínka kvůli promítání zakázaných filmů, tak ho odvezli do Pečkárny.⁴⁾ Maminka vzala malé prasátko, odnesla ho do Pečkárny a oni ho pustili. Po válce pak znárodnili kina, a tak šel tatínek dělat na silnici a topiče.

Kde jste v Krhanicích promítali?

V hospodě. Bylo tam pódium, kde často hrávala herecká „šmíra“. Tatínek si dal udělat podle předpisů kabinu, protože film byl hořlavý. Utrpěl popáleniny druhého stupně – jednou začal film hořet, on ho vzal, aby ho uhasil, a popálil se.

Jestli si to správně pamatuji, tak jsme směr promítání obrátili. Plechová kabina stála na pódiu a promítalo se na plátno na protější stěně. Promítalo se, myslím, tak třikrát čtyřikrát v týdnu. Měli jsme plakáty, maminka prodávala vstupenky. Také pořádala tancovačky, kde se pouštěly desky a dělala se tombola. Chodili tam ti Němci a hezké slečny z okolí.

Promítali jste i odpoledne?

Ne. Vždycky večer, protože lidé na venkově pracovali často na poli. Začínalo se, myslím, v sedm nebo osm hodin. Dospívala jsem za války. Nejhorší bylo období heydrichiády. Pamatuji si, jak povraždili ty Němce, esesáky, na které lidi nadávali, ale oni to byli často šlechtici vybraného chování.

Tito příslušníci SS chodili na běžná představení, anebo měli nějaké zvláštní projekce?

Ne, chodili s běžným venkovským publikem, tenkrát byla prostě válka...

A pořádali jste i dětská představení?

Ano, dětská představení byla, hlavně grotesky. To jste mi připomněl, že maminka nás naučila českou mazurku. Pozvala nějakého profesora tance a tančily jsme v takových organdových šatíčkách. Maminka byla strašně podnikavá, dělala maškarní dětské bály, vyráběla s námi masky a prodávala je. No ona byla úžasná! Potom následovalo filmové představení – třeba od dvou hodin maškarní a pak film, nebo obráceně, to už přesně nevím. Na začátku čtyřicátých let byl ještě dost hezký život. Pak po heydrichiádě už se lidé báli, to už bylo všechno velice smutné.

Na Krhanice máte tedy asi nejsilnější vzpomínky. Vzpomínáte si na další místa vašeho působení?

4) Palác, který nechal postavit ve 20. letech 20. století bankéř Julius Petschek. V období protektorátu sloužil jako sídlo gestapa.

Pak si ještě pamatuji na Stupno, kam jezdil Dvorský s Hanou Vítovou na chatu. Já jsem potom přijela do Prahy. Nejprve jsme museli splatit dům v Praze-Michli, který rodiče za války pronajímali a teprve po válce v pětáctýřicátém jsme se v něm usadili. Studovala jsem Maděrovu soukromou obchodní školu, protože mě nikam nevzali kvůli tomu, že jsem z rodiny živnostníka. Po válce byla znárodněna kina, takže jsme ta naše putovní museli odevzdat. Tatínek šel dělat na silnici a topiče. Z naší rodiny pak ještě v jednom stálém kině v Brně pracoval jako kinooperatér Ota Kludský.⁵⁾

Citované filmy:

Bílá otrokyně (Den hvide slavehandel; August Blom, 1910), *Král králů* (The King of Kings; Cecile B. de Mille, 1927).

5) Konkrétnější informace o tom, jak probíhalo zabavování projekčního vybavení provozovatelů putovních kin, nabízí stížnost Jindřicha Kludského z 2. ledna 1947, zaslaná na Ústřední sekretariát ÚV KSČ, a následná reakce zplnomocněnce pro správu státních kin Františka Klímy – ta byla adresována vedoucímu kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Josefu Jonášovi a vyplývá z ní, že obdobnou stížnost směřoval Kludský také na Ústřední ředitelství Československé filmové společnosti a ministerstvo informací. Jindřich Kludský pracoval jako vedoucí kina, provozovaného jeho matkou Marií Kludskou. V listopadu 1946 mu bylo bez náhrady zabaveno kino a 8 českých zvukových filmů, žádal proto o přidělení pracovního místa jako vedoucí stálého kina. Podle následného Klímova dopisu Šolcovi už dříve dostal nabídku na místo vedoucího kina v Albrechticích, které odmítl a požadoval kino ve větším městě. Promítací vybavení mu bylo údajně zabaveno proto, že promítal ve vesnici Kovářov filmy „na černo“. Srov. Národní archiv, fond Ústřední výbor KSČ, 19/7, archivní jednotka 646.

Rozhovor

TECHNIKA FILMU.
TECHNIKA VE FILMU

Rozhovor s Francescem Casettim

Anna Batistová

Francesco Casetti (*1947) je italský teoretik filmu. Na Katolické univerzitě v Miláně vede katedru mediálních studií a vyučuje i na italské univerzitě ve švýcarském Luganu. V minulosti hostoval na univerzitách Paříž III, Berkeley, Yale, a University of Iowa. Věnuje se především televizi a filmu a jejich komunikačním strategiím a společenskému dopadu. Je členem redakčních rad časopisů *Comunicazioni Sociali* (Milano), *Cinema&Cie* (Udine a Milano), *La Valle dell'Eden* (Turín) a *Cinemas* (Montreal). K jeho nejvýznamnějším publikacím patří *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore* (Milano: Bompiani 1986; přeloženo do španělštiny, francouzštiny a angličtiny), *Teorie del cinema. 1945–1990* (Milano: Bompiani 1993; přeloženo do několika jazyků, česky jako *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: AMU 2009), *Analisi della televisione. Strumenti, metodi e pratiche di ricerca* (Milano: Bompiani 1998), *Communicative Negotiation in Cinema and Television* (Milano: Vita e Pensiero 2002) a nejnovější *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità* (Milano: Bompiani 2005; anglicky jako *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press 2008).¹⁾ Následující rozhovor byl zaznamenán u příležitosti konference NECS (European Network for Cinema and Media Studies) v červnu 2007 ve Vídni.

* * *

Můžete nám přiblížit, jak se zrodil projekt „Technika filmu. Technika ve filmu“?

Projekt vznikl na základě myšlenky přítele a kolegy Alberta Farassina, který před několika lety zemřel a kterého při této příležitosti moc rád připomínám. Základní idea spočívala v rekonstruování technických aspektů italské kinematografie.

První období, které jsme chtěli rekonstruovat, bylo logicky zrození kinematografie v Itálii. Zejména v počátcích bylo u nás registrováno mnoho patentů. Na tomto tématu pracovaly dvě skupiny výzkumníků: první vedl na univerzitě v Boloni Michele Canosa a druhou na univerzitě v Turíně Giulia Carlucciová. Velkou část práce odvedl také nezávislý výzkumník Alberto Friedemann, který se věnoval právě italským patentům.

1) Více informací viz na osobních stránkách <www.francescocasetti.net>.

Dějiny techniky jsou od počátků rozporuplné. Nejen proto, že se kinematografie ustálila s určitou námahou a i po konsolidaci nabízela v technické oblasti vždy nová vylepšení, ale také proto, že množství vynálezů nemělo úspěch, byť by byly sebeužitečnější. Mrtvé nebo nikdy nepoužívané technické vynálezy jsou podle mne zvlášť zajímavé, přinejmenším stejně jako postupy, které nakonec zvítězily. Abych uvedl příklad: nedávno jsem se v jedné americké knize o Broadwayi z roku 1916 setkal s kinematografickým „plátnem“ vyrobeným ze skla: se zrcadlem. Nevím, jestli se někdy používalo, ale je zajímavé, že se po jistou dobu o plátnu-zrcadle uvažovalo, což by jistě udělalo radost všem kolegům, kteří se zabývají vztahem filmu a psychoanalýzy.

Druhý zajímavý moment představuje přechod ke zvukovému filmu. I tady najdeme množství příkladů konkurenčních technických postupů: třeba americký a německý patent. Cílem ale bylo pochopit z mnohem obecnějšího pohledu, jak je vlivem nástupu zvuku nutné chápat filmový sál nejen jako *místo*, ve kterém se schází publikum, ale i jako *prostředí* představení a pro představení. Takovou představu o filmu jako *zvukovém prostředí* zkoumala především Paola Valentiniová z univerzity ve Florencii (florentská skupina se ale zabývala také barvou ve filmu).

Třetím důležitým obdobím pro nás byla 60. léta, kdy začala především italská národní kinematografie zkoušet *levné* technické postupy. Levné vzhledem k těm americkým – levné speciální efekty, filmové materiály a podobně. Například Ferraniacolor byl levnější než Technicolor. Tímto tématem se zabývala skupina na boloňské univerzitě pod vedením Guglielma Pescatoreho a Giacoma Manzoliho.

Posledním rozhodujícím momentem (po počátcích kinematografie, nástupu zvuku a 60. letech) je období konce tradiční kinematografie. Na něj se zaměřovala především milánská skupina, kterou jsem vedl společně s Marií Grazií Fanchiovou (v Miláně ale po celou dobu působila ještě jedna skupina, zabývající se technikou tradičních filmových sálů, vedená Elenou Mosconiovou).

Projekt je rozsáhlý: spojuje devět italských univerzit. Existují v Itálii nebo v zahraničí podobně rozsáhlé projekty?

Ne, v Itálii podobně velké projekty nenajdete a nevím ani, jestli by jejich existence byla ještě možná. Udržet celý výzkum v chodu bylo neuvěřitelně namáhavé. Kromě jiného se nám podařilo dobře použít svěřené finance (což se ne vždycky děje). Dali jsme totiž dohromady celou edici knih,²⁾ což je poměrně důležité. V zahraničí existují rozsáhlé výzkumné projekty, napadá mě například výjimečný projekt americké Society for Film and Media Studies, která sestavila velké dějiny americké kinematografie. V Itálii sice existuje jeden podobný projekt, založený nedávno zesnulým profesorem Linem Micchichè, ale ten postupuje s obtížemi. Je neobyčejně těžké takové projekty organizačně vést. Musím přiznat, že mě samotnému ohromně pomáhali kolegové, protože sám bych několik tak různorodých skupin výzkumníků určitě koordinovat nezvládl.

2) Jedná se o deset publikací vydaných v římském nakladatelství Carocci, v edici Cinema/Tecnologia. Recenze jedné z nich byla zveřejněna v *Iluminaci* (Anna B a t i s t o v á, Dějiny ze stránek časopisů. *Iluminace* 19, 2007, č. 4, s. 138–140).

Jakým způsobem probíhala koordinace celého projektu?

Můj způsob koordinace byl inspirovaný dvěma základními principy: přísností na jedné straně a pružností na straně druhé. Přísnost byla nutná, protože jsme chtěli udělat kvalitní archivní výzkum. A musím říci, že obecně se nám to podařilo. Pružnost byla nezbytná, protože, jak jsme postupně procházeli archivní materiály, naše představy se měnily. Rozhodujícím prvkem byla představa o technice, kterou jsme přijali. Uvažovali jsme o ní v kulturních souvislostech, protože technika má schopnost ovlivňovat nejen způsoby reprezentace, ale také způsoby konzumpce filmu. Nebyla pro nás jednoduše technickým předmětem, ale předmětem kulturním. Přijali jsme celkem známou myšlenku: technika se sama o sobě nevysvětlí, musí být zasazena do souvislostí kulturních a společenských jevů.

Úmrtnost jednotlivých technických vynálezů ukazuje, že technika sama o sobě není schopná ospravedlnit vlastní existenci, ale že vítězství jedné techniky nad jinou určují společenské a kulturní procesy. Jaká je úloha techniky ve vztahu k těmto kulturním a společenským procesům? Moje představa – vyjádřil jsem ji také ve své knize *L'occhio del Novecento* – je, že právě technika dává formu požadavkům, tužbám a potřebám, které vycházejí ze společnosti. Řekl to už André Bazin: film se nezrodil proto, že bratři Lumièreové vynalezli kameru, ale proto, že celé historické období snilo o možnosti udržet život člověka i po jeho smrti.

Náš ideál tedy spočíval v náročném archivním výzkumu a v chápání techniky v kulturních a společenských souvislostech: v tom, že technika závisí na kulturních a společenských procesech a protíná se s nimi.

Kam byste zařadil celý projekt a použitou metodologii či metodologie (o kterých už jste mluvil) vzhledem k současným tendencím filmologického výzkumu?

Ještě dřív než odpovím, chtěl bych dodat, že se jedná o první rozsáhlejší projekt, který získal finance od italského státu. Na to jsme také patřičně pyšní a dělá nám to radost. Prvně jsme mluvili o tom, zda je možné zabývat se tak rozsáhlými výzkumnými projekty. Myslím, že právě teď je vědecká komunita v Itálii na jednu stranu velmi bohatá, na druhou stranu ale také hodně vyhraněná. Dnes je mnohem náročnější najít nějaké jednotící téma. Výzkum se tedy odehrává na mnoha rovinách, ne jen na jedné.

K vaší otázce. Naše metodologie se především nachází v kontextu dějin kinematografie, které nejsou jen dějinami filmů. Už před dlouhou dobou jsme se přenesli přes historiografický model Georgese Sadoula. Dnes víme, že dějiny kinematografie jsou zmnožené dějiny, ve kterých se proplétají otázky institucí, kulturních procesů, způsoby konzumpce, diskursivní okruhy a filmové reprezentace. Náš výzkum se pohybuje především v oblasti rozšiřování a obnovování paradigmat dějin kinematografie. Je součástí tendence směřující k dějinám kinematografie jako dějinám společenským a kulturním. Třetí rovina, kde se pohybuje, je hledání toho, čím se film stává, jaká je jeho budoucnost.

Uvnitř našeho výzkumu ale také některé věci chybí, což je mi jasné především teď, s časovým odstupem. Například jsme se dostatečně nezabývali vztahem mezi kinematografickou technikou „viditelnosti“ a obecněji pojatou vizuální technikou. A druhá otázka,

kterou ve výzkumu nenajdete, ale která je dnes pro mne a můj výzkum rozhodující, je očividně vztah mezi technikou a zkušeností.

Projekt začal v roce 2002 a měl být ukončen v roce 2004. Pokračujete ve výzkumu, byť i jiným způsobem, ještě dnes?

Ano, každá zúčastněná skupina se teď zabývá nějakým specifickým tématem. Milánská skupina, jejíž jsem součástí, nedávno navrhla výzkum technické proměny kinematografie v období digitálních postupů, a pokud bude tento projekt schválen, povede jej Maria Grazia Fanchiová. Jádrem výzkumu je koncepce, kterou jsem se ve svém vystoupení zabýval včera:³⁾ spíš než o re-mediaci bychom měli mluvit o re-lokaci. Film se mění tím, že mění místo svého působení: už to není uvnitř filmového sálu, ale v nových technických zařízeních (televizní souprava, počítač, přehrávač DVD, mobilní telefon) a nových urbánních prostorech (na náměstích, v obchodech, na vlakových nádražích, a podobně). Dnes mě technika zajímá ve vztahu k problematice *prostředí filmové zkušenosti*.

Mohl byste se pokusit celý projekt zhodnotit vzhledem k původním záměrům a výsledkům, kterých jste dosáhli, eventuálně vzhledem k nově se vynořujícím problémům?

Musel jsem napsat zhodnocení projektu, který jsem měl tu čest a potěšení vést, kvůli byrokratickým požadavkům. Ale vám jako kolegyni si to dovolím odmítnout, já sám bych nerad celý projekt hodnotil. Zhodnotí jej vědecká komunita s ohledem na to, do jaké míry se projektu podařilo nacházet a domýšlet nové otázky.

Měla jsem spíš na mysli, že na začátku byla nějaká původní myšlenka, nějaký cíl. A zajímá mne, zda se vám podařilo dosáhnout tohoto cíle, nebo vás průběh výzkumu vedl docela jiným směrem?

Řekl bych, že na konci výzkumu jsme měli, ve srovnání s našimi počátky, odlišnou představu o tom, co je to vlastně technika. Když jsme začínali, nebyly nám například zcela jasné procesy, jimiž technika vrůstá do kulturních a společenských procesů. Zjistili jsme, že už na začátku dvacátého století existovala velmi rozvinutá a přesná představa o tom, co je to technika a jakým způsobem se vztahuje ke společnosti. Mě osobně toto téma dnes přijde mnohem jasnější.

Druhá věc, kterou jsem začal chápat mnohem lépe, je výjimečnost naší dnešní doby. Dnes se setkáváme s technikou – nebo lépe mikrotechnikou – naturalizovanou. Mám na mysli prostředí vnímání digitální techniky, která se na rozdíl od filmu, zdá se, rozpouští ve vlastním okolí. Používání médií dnes vstupuje do hloubky našeho způsobu života – už si skoro ani neuvědomujeme, že jsme diváky...

Uvedl bych příklad. Nedávno jsem jel v New Yorku autobusem na letiště a už v autobuse jsem viděl nějaký film, a pak jsem viděl další dva filmy v letadle. Ale byl jsem sku-

3) Francesco Casetti vystoupil na výroční konferenci NECS 2007 s příspěvkem „Film Experience and New Issues of Spectatorship“.

tečně divákem, v tradičním chápání tohoto slova? Chtěl jsem jím být, rozhodl jsem se jím být a byl jsem si vědom, že jím jsem? To jsou věci, které mě zajímají. Právě teď jsou další a další zastávky autobusů v Miláně vybavovány obrazovkami s reklamami na zboží, novinkami o městě, filmovými trailery a podobně. Máme tedy před sebou problém techniky, která je rozšířená a vstupuje dovnitř nás – dovnitř prostředí. Technika je jako kardiostimulátor: je součástí našeho těla, integrovala se do našeho prostředí. Už Georg Simmel na začátku minulého století, ještě před Benjaminem a Kracauerem, předpovídal budoucnost techniky: dnes by našel potvrzení svých představ, ale i několik překvapení...

Můžete se zmínit o své poslední knize L'occhio del Novecento? Včera jsme slyšeli, že se chystá její překlad do angličtiny, a nebude to vaše první přeložená knížka.

Kniha vyšla před dvěma lety v Itálii u nakladatelství Bompiani a v září 2008 vyjde u Columbia University Press pod titulem *Eye of the Century*. Zabývá se způsoby, jimiž film konstruoval pohled na svět a stal se postupně pohledem modernity dvacátého století. Všichni říkají, že film je uměním dvacátého století a já jsem se snažil pochopit, jakým přesně způsobem, zda vůbec a proč se tak stalo.

Velmi stručně shrnuto, v knize nabízím odpověď, že se filmu podařilo zkonstruovat pohled, kterému říkám oxymóronický. V tomto pohledu se sbíhají protichůdné tendence období modernity.

Konkrétně se zabývám pěti oxymórony, které se mi jeví jako rozhodující pro určitou modernitu dvacátého století. Za prvé byl film místem, ve kterém se pohled stal nutně fragmentárním, ale nepřestal uvažovat o nějaké dosažitelné jednotě, takže oxymóron spočívá v rozporu mezi fragmentem a celkem.

Za druhé, díky filmu jsme pochopili, že v modernitě se každý pohled spojuje s určitým úhlem pohledu, je to vždycky subjektivní pohled, a přesto se film také pokusil dát nám pocit bezprostřednosti světa. Takže druhý oxymóron tvoří subjektivita, která směřuje k objektivitě.

Třetí oxymóron spočívá v tom, jak nám film zcela jasně ukázal, že v období modernity je každý pohled spojený s nějakým přístrojem, je to mechanický pohled, ale místo abychom přemýšleli o tom, zda tento mechanický pohled ztrácí člověka (jak se obával Pirandello a s ním mnozí další autoři na počátku minulého století), vytvořil pohled, který je také intimně lidský, tedy: stroj a lidskost.

Čtvrtý oxymóron: filmový pohled nám ukázal, že moderní vnímání je excitované, dokonce vůbec nevnímáme svět jinak než ve stavu rozrušení, a právě film dal tomuto rozrušení jednotící princip – způsobil, že se ve svém rozrušení necítíme ztraceni. Na tento požadavek například Griffith odpovídá postupy jako paralelní montáž nebo pohled-protipohled. Ale odpovídá na něj také Ejzenštejn, ve svém textu o montáži kinematografických atrakcí, kde říká, že film je místem atrakce, tedy senzorické excitace, a zároveň místem, kde se tato atrakce symfonizuje, orchestruje ideologickým směrem.

Poslední oxymóron: film vytvořil „imerzivní“ pohled, který nám zprostředkovává účast na věcech až do té míry, že se v nich můžeme ztratit. Celkem dobře to vystihl na začátku dvacátých let Epsteinův text „Le Cinématographe vu de l'Etna“. Je to úžasný text vyprá-

vějící o pozorovateli, který se ztratí v pozorovaném světě a sám v sobě, a stane se tak pozorovaným předmětem pro ostatní a pro sebe. Film nás tedy přivádí k jádru věcí, ale dovoluje nám, abychom od nich zůstali odpojení. Toto ponoření je, řekněme, dočasné, rituální, iluzorní; měli jsme možnost si představit, že se účastníme života ve světě, od kterého jsme zároveň částečně odděleni.

To je pět oxymoronů, které film vytvořil. Kniha se snaží říct, že úspěch filmu ve dvacátém století je založen na těchto pěti malých kompromisech, na těchto pěti vyjednáváních. Ta už ale dnes nejsou možná: na jednu stranu proto, že se vytvářejí nové kontrasty, na stranu druhou proto, že se nejspíš nacházíme v době, kdy už kompromis nebo vyjednávání nejsou možné. Výsledkem je, že film se dnes nejspíš stává, v jistém smyslu, marginálním svědkem doby, ve které žijeme. Současnost už interpretují jiná média – internet, mobilní telefon... Ale to už je jiná historie.

Edice a materiály

„Tento film je nebezpečný“

Problém nebezpečí požáru v místech, kde se pracuje s kinematografickým filmem, se netýká jen rané kinematografické éry. Bývá spojován s použitím podkladu z nitrátu celulózy, což je vysoce hořlavá látka, která se v profesionální kinematografii ve světě používala do počátku 50. let.¹⁾ U nás se nitrátní podklad kinematografického filmu používal do roku 1961²⁾ a v audiovizuálních archivech po celém světě se s ním setkáme ještě dnes. V oblasti amatérského a rodinného filmu nacházíme od počátku snahy vyhnout se nitrátu. Jako podklad filmové suroviny jsou používány náhražky, od prvních nedokonalých pokusů o acetát celulózy až po celofán. V profesionální kinematografii, tedy v komerčních kinech a při natáčeních, pro která byl film na tak zvaném bezpečném podkladu po dlouhou dobu nevhodný,³⁾ najdeme snahy zabránit požárům řadou pravidel a zákonů.⁴⁾ V domácí kinematografii přešla po roce 1945 starost o kina na příslušné složky zestátněného filmu. Podobně jako jiné oblasti čistě technického rázu v domácí kinematografii měl i oblast prevence zabezpečovat Filmový technický sbor (FITES). Vedle snah o školení promítačů se setkáme s pravidelnějšími kontrolami v kinech a přeměnou mnoha kin původně určených pro projekci filmu na 35mm podkladu na kina se 16mm projekcí.⁵⁾ Například v zápisu z ustavující schůze komise pro promítání obrazu při FITES⁶⁾ z listopadu 1946 se dočteme, že úkolem komise bylo nejen podporovat rozvoj domácí sítě kin

- 1) Tedy do doby, kdy film na tomto podkladu přestali dodávat přední světoví výrobci filmové suroviny. Například Eastman Kodak zcela zastavil výrobu nitrátního filmu v roce 1951. Základní publikací k problematice nitrátního filmu je sborník: Roger S m i t h e r – Catherine A. S u r o w i e c (eds.), *This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film*. Paris: FIAF 2002
- 2) Od 1. 7. 1960 byl bezpečný acetátní film používán pro natáčení, laboratorní zpracování a dovoz distribučních kopií, od 1. 7. 1961 pak sloužil výhradně tento materiál i pro distribuci ostatních filmů. Tehdy také bylo používání nitrátního filmu u nás zakázáno. Srov. *Český hraný film IV. 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2004, s. 12. Viz také Blažena U r g o š í k o v á, Národní filmový archiv v Praze a záchrana evropského filmového dědictví. *Cinepur* 2002, č. 23–24, s. 12–15.
- 3) K hlavním problémům prvních podkladů z acetátu celulózy patřila nedostatečná pevnost, která způsobovala trhání filmu, nepřijatelné jak při profesionálním natáčení, tak při projekci v kinech.
- 4) V této souvislosti Stephen Herbert podotýká, že příčinou požárů v kinematografech byl častěji zdroj osvětlení než nitrátní film a že podobné nehody se stávaly i před počátkem kinematografie – například při představeních s magickou lucernou. Byla to ale právě kinematografie a filmová představení, co vyvolalo zpřísnění bezpečnostních předpisů. Viz Stephen H e r b e r t, Projecting Nitrate. In: R. S m i t h e r – C. A. S u r o w i e c, (eds.), c. d., s. 104.
- 5) Národní filmový archiv, Oddělení písemných archiválií (NFA OPA), f. FITES, k. FITES 1947, ÚŘ Čs. filmu 1949. Jaroslav Bystřický, Zřizování kin a užití substandardních formátů pro veřejný provoz.
- 6) V roce 1946 ještě Filmový technický sbor používal zkratku FTS.

a zajišťovat její technické vybavení, ale také starat se o školení všech osob v kinech zaměstnaných. Z tohoto důvodu příslušely členům komise poměrně rozsáhlé pravomoci. Měli zaručený přístup do všech kin, do opravny kopií státní půjčovny a mohli se zúčastnit technických zkoušek. Dále jim bylo umožněno „nahlédnutí do protokolů o poškozeních film. kopií, příčinách požárů v kinech, účast při vyšetřování takových případů“.⁷⁾

O něco málo později byla dokonce při FITES ustavena samostatná protipožární komise, jejímž úkolem bylo: „uvést dosavadní zastaralé bezpečnostní předpisy týkající se zacházení s kinematografickým filmem, stavební předpisy, týkající se kin aj. kinematografických provozoven v soulad s technickým pokrokem“.⁸⁾ V roce 1948 měla komise vypracovat osnovu vládního nařízení pro zacházení s hořlavým filmem, a pravděpodobně v této souvislosti byly uspořádány zkoušky hoření a hašení nitrátního filmu či zkoušky odolnosti technického zařízení kina proti ohni.⁹⁾

Vedle již zmiňovaných přestaveb kin na 16mm formát, který byl od počátku své existence vyráběn pouze na bezpečném acetátu celulózy, jsme zmínili také školení zaměstnanců kin. Nový systém do vzdělávání se týkal všech zaměstnanců ČSF – setkáme se například se zmínkami o kurzech pro zaměstnance ateliérů – a kromě kurzů či školení předpokládal také vydávání informativních a instrukčních publikací. Od roku 1953 plnil tuto funkci časopis *Filmový technik*, vydávaný s měsíční periodicitou Ústřední půjčovnou filmu a určený technickým zaměstnancům kin, především promítačům a vedoucím. Do té doby FITES vytvářel a uváděl do oběhu drobnější publikace. Příkladem může být předkládaný text „Film hoří!“

Tento leták není jen dokladem o způsobu informování zaměstnanců kin o nebezpečí požáru, poukazuje navíc k dalším zajímavým aspektům dobového kontextu. Odráží se v něm například pestrost domácího technického vybavení v poválečném období, která ve sjednocené síti kin ztěžovala nejen výrobu podobně zaměřených pamfletů, ale také údržbu zastarávajícího zařízení.

Anna Batistová

7) NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1946–1947, Zápis o usneseních ustavující schůze komise FTS pro promítání obrazu dne 18. listopadu 1946.

8) NFA OPA, f. FITES, k. FITES (komise) 1948–1949, Zápis o usneseních 1. schůze protipožární komise Fites dne 19. února 1948.

9) NFA OPA, f. FITES, k. FITES (komise) 1948–1949, Zápis o zkouškách provedených s hořením filmu dne 21. VI. 1948 v 9. hod. na dvoře požární policie v Praze II Sokolská; Zápis o zkouškách odolnosti technických zařízení proti ohni, pořádaných Filmovým technickým sborem za součinnosti Velitelství požární policie dne 16. září 1948 v 9. hodin na nádvoří hasičské strážnice v Praze II Sokolská 62.

Archeografický úvod

Zpracovaný dokument pochází z Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu, z fondu Filmový technický sbor. Fond nebyl prozatím zpracován, dokument se nachází v kartonu s označením „FITES 1950“. Zatímco umístění v tomto kartonu by napovídalo době vzniku v roce 1950, dokument je umístěn v sousedství Protokolu o zkouškách hašení filmu datovaného do června 1948. Vznikl tedy pravděpodobně někdy mezi lety 1948 a 1950. Nepodařilo se zjistit, kdo se skrývá pod šifrou -hk-, ale pravděpodobně se jedná o jednoho ze členů některé z komisí FITES. Za členy FITES byli voleni nejen zaměstnanci různých složek ČSF, ale také zástupci ministerstev a jiných orgánů správy (policie, armády, místních zastupitelstev) a v prvních letech i zástupci soukromých firem dodávajících techniku.¹⁰⁾

Dokument má celkem devět stran. Na titulní straně je název textu („Film hoří“) ztvárněn v podobě ilustrace, na níž má první písmeno F podobu filmového pásu a nad slovem „hoří“ šlehají plameny; na slovo „hoří“ je navíc namířen hasicí přístroj. Následuje osm stran strojopisu, jehož přepis uvádíme níže. Formální podobu textu jsme se snažili důsledně zachovat, včetně dvou typů odstavců: odsazeného s jednořádkovou mezerou, a neodsazeného bez mezery. Různé způsoby podtržení nebo zvýraznění textu jsou naznačeny písmennými indexy a legenda k nim je umístěna za textem. Příslušné podtržené či jinak zvýrazněné pasáže textu jsme vyznačili hranatými závorkami.

V textu byla bez vyznačení opravena interpunkce, zjevné překlepy a pravopisné chyby. V původní podobě zůstalo psaní cizích slov (ponecháváme *lokalisovat*, *vysokointensitní*, *explose*). Dle současného úzu byly upraveny ustálené zkratky (*a.j.* na *aj.*; *t.zv.* na *tzv.*; *a pod.* na *apod.*). Několikrát se vyskytující slovo *jest-li* jsme upravili na *jestli*, *jestli-že* na *jestliže* a *pakli-že* na *pakliže*. Dvojí formu zápisu značky firmy ETA, resp. Eta jsme zachovali. Phillips jsme opravili na Philips.

A. B.

10) Například Jan Plesník, ředitel firmy Kinoelektrik Em. Prexler. V průběhu roku 1948 byl závod přestěhován do Valašského Meziříčí a později začleněn do tamní Tesly.

*Edice a materiály***HOŘLAVÝ FILM**[!!! FILM HOŘÍ !!!]

Jest možno zabrániti požáru filmu v kinu?

[Jest!]

Neznamená to ovšem zabránění požáru již vzniklého tím, že se budeme snažiti hořící film uhasiti v každém případě, byť i někdy za cenu ztráty vlastního života, jak se již – žel – několikrát stalo, ale znamená to zabránění požáru v tom slova smyslu, že tomu požáru zabráníme [vůbec vzniknouti]. Předcházeti nemoci že je lepší, než ji potom léčiti, je v tomto případě opravdu pravdivé heslo – ale velmi přehlížené.

On totiž ten náš partner, – nebo chcete-li, můžeme si také říci, že je to naše partnerka, se kterou pracujeme v jedné, někdy velmi nevyhovující místnosti, trpí dosti nemocmi, kterým ovšem musíme sami předcházeti – místo ní –, aby z těch nemocí, které jsou na příklad natržená perforace až do obrazu, špatná lepenice, naše pohodlí trochu se namáhati s úpravou jejího zevnějšku atd., nevzniklo u ní natržení některé části jejího těla, z čehož může dostati velmi vysokou horečku. V tomto případě je velmi mstivá za naši nepozornost vůči ní, a horečkou rozpálenými okončetinami sahá někdy ráda až na naši tělesnou schránku. A to už bývá zlé!

Proto je naší hlavní starostí a povinností starati se o celkový stav naší partnerky v každou dobu, ať již přijde do kina poprvé a teprve ji připravujeme pro první uvedení se, nebo i když se již několikrát před tím obecenstvu ukázala. Ta naše partnerka – filmová kopie –, stárne totiž nepoměrně rychleji, než si představujeme, což se samozřejmě projevuje na jejím celkovém stavu. Ženy si ale potrpí na hezký zevnějšek – i na delší dobu. A ta naše partnerka od nás chce, abychom se jí sami starali o její zevnějšek.

V prvé brožurce o přípravě a lepení kopie bylo již dosti řečeno o nebezpečí vzniku požáru nedbalostí při přípravě kopie, když jí třeba nezasťihneme roztržené nehtíčky, jichž pomocí se posouvá útroby našeho projektoru. Tímto roztrženým nehtem, kterému říkáme perforace, může v projektoru při běhu tímto zachytit za některou pevnou částku a způsobiti si zranění, končící případným momentálním vzplanutím. A pakli-že se jí do-

statečně nevěnujeme a necháme ji se strojem o samotě a bez dozoru, může se nám začít mstít.

A je to jenom malé natržení, nad kterým mávneme rukou. „A to je dobrý, vono to nějak projede!“

(Snad.)

Proto je lépe rukou nemávnouti naprázdno vzduchem, ale raději mávnouti rukou s nužkami do té natržené perforace a její růžky zaobliti.

Poněkud horší to může být – a soudě dle smutných zkušeností to také tak bývá – s lepenicemi. Ona ta partnerka nenosí šaty samozřejmě z jednoho kusu ušité. A protože chce mít i zvláštnosti oproti ostatním, tak svůj háv nesešívá, ale raději jej slepuje. Šaty sešíté jak se říká „horkou jehlou“ zanedlouho ve švech povolují; kopie, slepená špatným lepidlem nebo neodborně narychlo vypracovaná, také povolí. A to právě v době, kdy toho nejméně očekáváme, tj. obvykle zase ve stroji. Proto je naší povinností všechny tzv. „lepenice“, kterými kolegové před námi kopii obšťastňovali, raději nahraditi lepenicemi novými, o kterých ale předem jsme jisti, že vydrží nejen nám, ale i budoucím. Že to jde, dokazuje mnoho našich kolegů každodenně. Žel, že také dosti „kolegů“ dokazuje, jak se lepiti nemá a nesmí. Chudák kopie, která přímo nenávidí ostré a pichlavé předměty, a přesto musí na svém těle trpěti lepenice, provedené špendlíkem, kancelářským sešívacím strojem, sepnuté jen sponkou na papíry apod. Je pak taková kopie ukázkou lepenicového zboží všeho druhu.

To by ale nebylo právě tak důležité, jako je důležitější, že všechny tyto nedbalosti, špatné lepenice, neopravené zástřihy apod., mohou být prvopočátkem ohně. Vidíme tedy, že příčiny vzniku požáru nebývají ani tak rázu mechanického, jako povětšinou rázu lidského. Zde odpadá otázka, co vlastně bylo dříve: jestli slepice nebo vejce, či opačně. Jestliže nám oheň vznikne ve stroji, prvá výmluva bývá, že povolila lepenice. Ale kdo je za tuto povolenou lepenici odpovědný?

Ten, kdo film hrál přede mnou, a takovou lepenici tam vpašoval?

Také částečně.

Ale hlavní vina je jenom na mě, protože jsem si měl kopii řádně prohlédnouti, a tím si předem zajistiti řádný chod představení. Že se stane přímo na stroji mechanická závada, zapříčiňující vznik požáru, nebývá tak časté. Častější závada je v podobě přetržení filmu, tím vznikne v hledišti trapná přestávka, která se může prodloužiti, protože obecenstvo nemusí někdy věděti, že v kabině za jejich zády vznikl oheň, který ne pomalu, ale jistě, ale který hodně rychle ničí zařízení kabiny a kino na určitou dobu vyřadí z provozu. Když již pomlčíme o případu, kdy promítač snaží se oheň uhasiti.

Při tom ale z druhé příčiny nemusí oheň vůbec vzniknouti, i když se film ve stroji přetrhne a v okénku se zastaví. Je to tenkrát, jestliže promítač je si vědom své povinnosti a [nevzdaluje se] během promítání od svého stroje, nota bene z kabiny, jako tomu někdy bývá, že se promítač jde podívat na film i do hlediště. Vždyť je pravdou, že lampa s automatickým posunem uhlíků je tam jen pro jeho pohodlí, není-liž pravda? Pakliže promítač je u svého stroje, jak mu to nařizuje mimo jeho svědomí i dosud platný zákon, má

stále ještě dosti času zameziti dalšímu dopadu světelných paprsků na stojící film v okénku, a to uzavřením ručního uzávěru světelného kužele u lampové skříně. Jestliže ovšem není na stroji namontováno nějaké jiné ochranné protipožární zařízení, které obdobnou práci vykoná za něj, v době daleko kratší.

Ale uvažme i další případ, že oheň přece jenom ve filmovém okénku vznikne. Podíváme se na to, jestli je nutno, aby shořel větší počet metrů, nemluvě již o celém dílu filmu nebo o celém programu. K tomu účelu budeme se museti trochu podívat na bezpečnostní zařízení různého druhu, jak je nařizuje dosud platné min. nařízení z r. 1912.

Tak toto min. nařízení nám stanoví určitá bezpečnostní opatření jak pro zařízení kabiny, tak i pokud se týká našich projekčních strojů. Předem další debaty o těchto nařízeních budiž připomenuto, že žádná továrna, vyrábějící projekční stroje, právě tak jako žádná opravna nepustí do prodeje, nebo po opravě stroj, který by v některém bodě odporoval onomu nařízení. Tím se již výrobce nebo opravář stará o naši i o bezpečnost divákovu.

Tak si projdeme projekční stroj od shora až dolů, pěkně jednu část stroje za druhou, a to hned příkladně u několika typů strojů, pro ukázkou, že všechny stroje musí požadavkům bezpečnosti vyhovovati.

Prvé, co při pohledu na horní část stroje uvidíme, a s čím po prvé přijdeme do styku při zakládání filmu do stroje, bude – horní ochranný buben. Slovo ochranný není jen slovní hříčkou, protože buben je opravdu konstruován jako ochranný. Jak může býti stroj bezpečný v provozu, pakliže nějakým zlepšovacím návrhem promítače z onoho ochranného bubnu zbylo jen – rameno? I toto sem tam ještě někde najdeme.

Pohříchu bývá toto rameno z nějakého většího bubnu, a promítač si vesele lepí jeden díl na druhý – a promítá bez ochranného bubnu. Ba dokonce, byly i případy, že na tomto velkém rameni měl jen cívky – na 600 m filmu, a film při každém představení trhati, vymést s ním podlahu pod strojem, za běhu zakládati do další cívky – a na další představení znovu lepiti a zase trhati – a to stále dokola, k velké radosti filmu samotného. Ale tyto skutečnosti nechme stranou, doufajíce, že se již nikde nevyskytují, protože ten „mistr“, který tyto „extrakousky“ provádí, si asi neuvědomí, jaké nebezpečí má stále vedle sebe. Že se mu dosud nic nestalo?! Bylo mu třeba malým poučením, že při nasazování takovéto „našlapané“ cívky mu závit filmu – a to právě uprostřed filmu spadly –, a že další představení nehrály?

Dejme tomu, že ale buben na stroji je. Stroje starší konstrukce ale plně nevyhovují požadavku ochrany u těchto bubnů. Na ose, na kterou se nasazuje cívka s filmem, je totiž závlačka, zařízení, mající chrániti cívku s filmem proti vypadnutí při otevření bubnu! A když tam ta závlačka již je, proč nenechávati buben stále otevřený? Ono je tam jistě takto lépe vidět, kolik tam toho vlastně ještě je. A právě tak jako vy, tak se tam snadno může podívat i plamének, který vám vznikl v okénku. A je zle!

Všechny stroje novější konstrukce, počínaje asi tak strojem Ernemann II, již tyto závlačky nemají a konstruktéři strojů naopak ještě za přírubu do třetí spojky přidali pero, čímž

nutí promítače promítati s bubnem [uzavřeným], tak jak je to jedině správné. Jestliže ale promítač tento buben přece jenom otevře, pak pero cívku vymrští ven, a cívka může spadnouti promítači právě na kuří oko, jako upozornění, že něco podobného neměl dělati.

Další součástí těchto ochranných bubnů, které si musíme všimnouti, jsou vyústky, vývodní kanály, vývodky a já nevím, jak se jim ještě říká. Prostě je to zařízení, ve kterém film opouští ochranný buben. Na stavu těchto vývodek velmi záleží. V nich je totiž možno film ba i poškrábáním zničit, a to tenkrát, jestliže film vybrousil si v nich dráhu ještě větší, protože vývodky byly na buben špatně nasazeny a film v nich běžel ke straně. Právě tak během dlouhého provozu si perforace filmu pomalu, ale jistě „vyběhá“ plošky těchto vývodek, tím se ale zvětší ta nejnutnější štěrbina, [nutná jen] pro průchod filmu, ale ne pro průchod plaménku ohně. [Proto] tolik záleží na správném a bezvadném stavu těchto vývodek, a dle vašeho soudu může oheň vniknouti do bubnu. Omyl. Žádná továrna nesmí vyrobiť stroj, ve kterém by se mohl oheň těmito vývodkami dostat do bubnu. Ani příkladně u strojů AEG nesmí ony 2 válečky, právě tak jako u strojů Evroplex ony 3 válečky dovoliti proniknutí plaménku do bubnu. Právě tak u strojů ETA namítnete, že tam je štěrbina příliš veliká, a že oheň může se krásně dostat do bubnu. Bylo by tak pravdou, pakliže tyto vývodky, které jsou elektromagneticky ovládány, nebyly spojeny s protektorovým zařízením. To znamená, že jakmile se film v okénku přetrhne a zastaví, v tom okamžiku se automaticky tyto vývodky uzavrou a případně i film mezi sebou uskřípnou.

Některé vývodky jsou naopak tak konstruovány, že prostě nejsou otevřít, pokud buben je uzavřen (stroje Ernemann). Proto vcelku zopakováno: během projekce musí býti v bezvadném stavu. Jestliže oheň ve stroji vznikl a postupuje k hornímu bubnu, nesmíme [nikdy] tento otevřít a snažit se ještě nezasažený svitek filmu předem zachrániti do bezpečí. Jakmile otevřeme horní buben, může nám oheň krásně vzniknouti do bubnu. Jestliže je buben uzavřen, a jste si jisti, že vývodky jsou v naprostém pořádku, pak klidně můžete nechat oheň dojít až k těmto vývodkám, v jejichž těsném a studeném ústí se [sám] uhasí, lépe řečeno udusí. Již zde máme ukázkou, že plamen nemusí vniknouti do bubnu. Pakliže někde shořel film v ochranném bubnu, je jasnou známkou, že něco nebylo v pořádku, že buď vývodky byly otevřeny, nebo vadné, nebo že promítač promítal s otevřeným bubnem, nebo v poslední chvíli buben otevřel a samovolně a nechtěně dovolil plameni přístup do bubnu. A jestliže se již z jakékoliv příčiny oheň do bubnu dostal, budiž připomenuto, v tomto případě se nesmí buben otevřít, protože v té chvíli plameny vyletí přímo do obličeje. Film v bubnu za přístupu vzduchu shoří, a oheň v tomto případě jen lokalisujeme (omezujeme) tak, aby zbytečně další zařízení kabiny nebo druhý projekční stroj nebyly ohněm zničeny.

[Je úplně zbytečno film, hořící ve větším množství, hasiti!]

Nejde prostě uhasiti, a to žádným hasicím přístrojem.

Další součástí na projekčním stroji je to pravé ohnisko možných pořárů, a tou jsou – projekční dvířka. Je zajímavé, že teplota v projekčním okénku dosahuje velmi vysokých teplot, ale zápalná teplota filmu se pohybuje mezi 120–150° C. A přece se tam film ne-

vznítí. Nevznítí se tam tenkrát, když strojem probíhá. Jakmile se třeba jen na chvíli zastaví, a světelné paprsky na něj přímo dopadají, vznítí se. Tato doba, za kterou se film v okénku vznítí, je různá, a je přímo závislá na délce doby promítací, to znamená, jak dlouho již dopadají světelné paprsky na okénko, zda jsou přesekávány clonou, to znamená, zda stroj má clonu zadní či přední, jak je clona konstruována, zda je projekční okénko chlazeno a jakým způsobem apod. V každém případě ale musí být před tímto projekčním okénkem ještě jedna clonka, které se říká protipožární, a její funkcí je zabránit dopadu světelným paprskům na film, pokud tento stojí, resp. pokud stroj sám nedosáhne určitého počtu obrátek. Tyto clony jsou založeny na různých principech, ať je to způsob třecí (Ernemann, Hahn-Goerz, některé AEG apod.), nebo na způsobu využití odstředivé síly (některé stroje Philips, Ernemann – tzv. bubínkové clony AEG-Euro M2, Eta, Evroplex apod.) Jsou ještě jiné způsoby. Tato clonka ale v každém případě musí být schopna provozu, to znamená, že na příklad nesmí být na stálo upevněna jakýmkoliv způsobem jenom proto, aby promítače nezlobila, a aby se nemusel zabývat s vyčištěním jejího mechanismu.

Projekční okénko zvláště u novějších strojů bývá chlazeno, a to buď proudem vzduchu, nebo probíhající vodou, případně obojím najednou. Proud vzduchu musí být ale dostatečně veliký, aby naopak hoření filmu v okeničce svým malým tlakem nepodporoval. U některých strojů se ještě vzduch před vháněním do okeničky ve zvláštní nádobě zvlhčuje, aby jinak suchý vzduch spolu s vysokou teplotou v proj. okénku film zbytečně nevysušoval.

Některé projektory mají také vodní chlazení projekčního okénka (Ernemann V – VIIB, Eta, Evroplex, AGA apod.). Voda je zde důležitou chladicí veličinou, protože bez dostatečného přívodu vody se zanedlouho projekční okénko rozpálí do vysoké teploty.

Další důležitou chladicí veličinou u novějších strojů je zadní clona, ať je to již normální rotační clona, která bývá u strojů starší konstrukce ve předu (takovou clonu, ale upravenou jako zadní mají na příklad některé stroje Erko, Bauer M7 apod.), nebo je to kuželová zadní clona (AEG), nebo clona rotační (Ernemann V – VIIB, Eta, Evroplex, Philips apod.). Tyto clony mají výhodu v tom, že doslova přesekávají světelný kužel, takže na okeničku dopadá jen velmi málo světelných paprsků. Některé z těchto clon jsou mimo to upraveny také jako ventilátor (AEG-Euro M2, AEG-Euro G). Jak je zřejmo, jsou projektory pro velké provozy a hlavně pro provoz s vysokointenzitními lampami dokonale chráněny proti vzniku ohně. Je to opravdu žádoucí, protože v proj. okénku při provozu s vysokointenzitní lampou je daleko větší [teplota], než při provozu s obyčejnými uhlíky.

Mimo toho mají některé stroje nad okeničkou další protipožární zařízení, které se na první pohled pozná dle obloučku nad horní smyčkou. Toto zařízení se povětšinou nazývá jako „protektor“, dle názvu výrobní firmy Zeiss-Ikon. Tyto protektory zabrání přístupu světelných paprsků na film. okénko, jestliže se film v projekčním okénku přetrhl a tím se nutně zvětšila horní smyčka, a to na takovou velikost, že sama nadzvihne oblouček nad sebou. Tím se uvede do pohybu záklopka, která je s tímto obloučkem spojena, a zapadne před filmové okénko. Tímto způsobem byly řešeny první protektory firmy Zeiss-Ikon u strojů Ernemann II. Později bylo k těmto protektorům přidáno zařízení, které vypne

prosvětlovací žárovku, nebo hnací motor projektoru, případně i oblouk. lampu. Těmito protektory je možno při dvou strojích v kabině přepínati jednotlivé díly filmu; pracují tedy tyto protektory současně jako prolínače (Ernemann V – VIIB, Eta, Evroplex, Philips). U strojů firmy AEG se jmenují tyto protektory „antipyros“. Je tedy zajištění filmového okénka v případě přetržení filmu dokonalé, aby se film nemusel v projekčním okénku vznítiti.

Dalším zařízením na projekčním stroji, které je bezpodmínečně nutné, je ruční uzávěr světla, montovaný na lampové skříni. Tento uzávěr je tam proto, aby zabránil přístupu světelných paprsků na film v době, kdy projektor není v běhu, nebo když se film v okénku přetrhne. Je ovládán rukou promítače, a je to záklopka první institucí, ke které se promítač bezpodmínečně musí obrátiti, jestliže se mu film přetrhne. Rozhodně zde není tento uzávěr proto, aby v kinech, kde se přepíná jen rozsvícením druhé obloukové lampy, byl stále otevřen. Může se totiž státi, že nevědomky zavadíte o lampu, rozsvítíte ji, a film – může hořeti.

Tím byly tak zhruba vyjmenovány bezpečnostní zařízení přímo na projektoru. K těmto zařízením patří ještě zařízení, umožňující spadnutí projekčních a pozorovacích okének, jestliže film již v projektoru se vznítí. Tato okénka musí spadnouti a zabrániti vniknutí ohně do hlediště, protože tam panika z ohně vzniklá může způsobiti daleko větší škody, než vlastní plameny. Současně při spadnutí těchto okének musí se automaticky rozsvítiti zvláštní osvětlení v sále.

Z toho, co bylo až dosud řečeno, je jasné zřejmo, že sám projektor je dosti dobře chráněn před možností ohně. A přece dochází ke vzniku ohně, a to někdy požárů velmi velkých rozměrů.

Uvedeme si několik takových názorných příkladů, jak oheň někdy vznikne, a nebo co může stačiti promítači, aby plně nesl následky požáru, jestliže si není předem plně vědom, že vlastně ani tak nebude souzen za zničení majetku, jako – a to hlavně – za přímé ohrožení životů návštěvníků. Může se státi, že hašením již vzniklého požáru se mu sice podaří uhasiti plamen, film však hoří dále, správněji řečeno rozkládá se bez plamene, při čemž vznikají nejen velmi jedovaté plyny, ohrožující přímo jeho zdraví, ale za nepřístupu vzduchu vzniká i vodík, plyn traskavý a tudíž je zde i nebezpečí výbuchu. Při opětovém vzplanutí dojde snadno k explozi, a může býti i vyražena přední stěna kabiny a návštěvníci mohou přijíti k úrazu.

To je jeden příklad.

Otevřený horní buben, otevřené vývodky a otevřený uzávěr světla byly příčinou shoření jednoho dílu filmu, když majitel kina přinesl promítači uhlíky, o kterých mu tvrdil promítač druhého jeho kina, že mu silně kouří. Promítač prvního kina uhlíky nasadil do lampy, zapálil ji a klidně majiteli prohlásil, že uhlíky nekouří. Kouřil za to díl filmu, připravený ve stroji na další představení.

Láhev od lihoviny může způsobiti trestní stíhání promítače, protože znalec může právem

prohlásiti, že promítač byl v podnapilém stavu. A právem tam může tvrditi, jestliže onen promítač si v kabině ještě k tomu bude čistiti kožené rukavice – benzinem (jako právě v tomto případě).

Právě tak zapalovač, v kabině nalezený po požáru, nebo zbytek cigarety v lampové skříni, nebo i jenom popel z cigarety může být příčinou velkého vyšetřování, protože v kabině je ten [nejpřísnější zákaz kouření].

Nemůžete předem věděti, jestli právě k vůli vaší cigaretě při hašení požáru někdo druhý nepřijde k úrazu, případně i o život! Zapomenutý vypnutý vypínač, zapomenutý vypnutý vaříč v kině apod. může býti příčinou ohně.

Na převíječi zabalený oharek do svitku filmu může nás nepříjemně překvapiti tím, že oheň nám vznikne až v tresoru. Film, který vzplane v projekčním okénku, nepřekvapí nás zákeřným případem, jako tomu bylo na příklad v dobách němého filmu, kdy hořící film byl vtažen do spodního bubnu, a promítač byl již pozdě upozorněn na to, že film mu hoří již plným plamenem ve spodním bubnu. To byly zákeřné případy, které dnes, v době zvukového filmu nepřicházejí v úvahu, protože hořící film, který je protahován budičem zvuku, se v tomto sám udusí.

Zbývá nám tedy ještě jednou si zopakovati, jak hlavně ohni v kabině zabrániti.

Tak v prvé řadě a to nejhlavněji – je to řádná příprava kopie.

Jestliže se film již ve stroji přetrhl – zameziti přístupu
světelných paprsků
na film a stroj
vypnouti.

Jestliže film již v okénku vzplanul a nepodařilo se nám hořící kousek filmu utrhnouti pod horním bubnem, necháme jej dohořeti až k vývodce bubnu – jestliže ale máme stroj v naprostém pořádku.

Jestliže oheň se dostal již do bubnu, nemůžeme nyní, a také nedělejme nic jiného, než se snažiti oheň lokalisovati oproti ostatnímu zařízení kabiny, případně chrániti druhý stroj.

Všem těmto eventualitám se dá zabrániti řádnou přípravou kopie, soustavnou péčí a včasnou opravou projektoru; nevzdalováním se od stroje, pokud tento je v provozu; dbaním všech bezpečnostních předpisů apod.

Je těžko – a není účelem této brožurky – dáti přesný návod pro případ, že oheň v kabině vznikne. Je jen posláním této brožurky ukázati cesty, že k ohni dojíti [nemusí].

Ještě snad namítnete, proč jsou tedy v kabině hasicí přístroje. Tak v kabině nejideálnějším hasicím přístrojem je tak zvaný přístroj pěnový, někdy také zvaný mrazotvorný. Tento přístroj je pro projekční kabinu opravdu nejideálnější, protože je možno s ním hasiti i elektrickou instalaci. A to je také důležité.

Méně vhodné, a pro menší kabiny nedoporučitelné jsou přístroje s náplní tetrachlorovou, protože při špatném těsnění ventilu může tetrachlor unikati do místnosti. Výpary te-

trachloru ve větším množství jsou však i životu nebezpečny. Mimo toho při hašení tímto přístrojem vzniká chemickou reakcí v plameni dusivý plyn fosgen; proto jsou tyto přístroje méně doporučitelné v malých místnostech, špatně větraných.

Obyčejné kapalinové nárazové přístroje jsou nejméně vhodné, protože se s nimi nedá hasiti elektrická instalace. Jsou vhodné jen pro menší požáry, mimo požár filmu.

V některých větších kinech je zaveden i požární hydrant. Ani tímto hydrantem, byť by byl i pod tlakem jako z hasičské stříkačky, není možno hořící film uhasiti.

Prostě, nepodařilo se film, který hoří již v trochu větším množství, uhasiti.

To všechno jsou velké důvody, které spolu s obviněním přímého ohrožení veřejnosti v případě požáru musí mít každý promítač, ať v tom nejmenším či ve velkém kině, stále na paměti. Mimo technickou stránku věci musí ovládati i všechny tyto eventuality, se kterými může přijít ve styk v každé době svého hlavního nebo vedlejšího povolání. A jen řádnou přípravou kopie, její soustavnou prohlídkou, neopouštěním stanoviště v době běhu stroje, může oddáliti dobu, kdy tyto věci bude potřebovati.

Upozornění na tyto eventuality bylo účelem těchto řádek. A jestliže nikdy nebude promítač něco z upozornění posledních řádek potřebovati, pak tento spisek splnil plně svůj účel.

— o — o —

Lucernafilm s. r. o. (1912–1955)

Společnosti Lucernafilm náleží v dějinách české kinematografie významné místo. Nově zpřístupněný archivní fond (29 kartonů, 21 úředních knih, 8 razítek) sice neobsahuje mnoho dokumentů z období počátků společnosti,¹⁾ zato však nabízí řadu až detailních informací o činnosti společnosti z konce let třicátých, o obtížném vyrovnávání se s dobou německé okupace nebo o chaoticky řízené likvidaci po roce 1945.

Pod názvem Lucerna-film s. r. o. vznikla společnost již 13. června 1912.²⁾ Kmenový kapitál složili Václav Havel, Richard Baláš a Emilie Havlová – každý z podílníků složil 10 tisíc K. Počátkem roku 1914 koupil V. Havel technické vybavení firmy Kinofa s. s. r. o. a v září začal Lucerna-film vyrábět reportážní filmy – např. *POVODEŇ V PRAZE*, *HRAD PERŠTÝN*, *SVÁTEK VÁLEČNÝCH INVALIDŮ V PRAZE*. Ředitelem firmy byl od roku 1917 Miloš Havel. Dne 28. ledna 1918 postoupil Václav Havel svůj podíl Karlu Deglovi, Emilie Havlová Miloši Havlovi a původní ředitel Baláš Václavu M. Havlovi. V témže roce do společnosti přistoupil ještě JUDr. Emanuel Degl a název společnosti byl pozměněn na Lucernafilm. Koncem téhož roku však firma svou činnost „pozastavila“; výrobní zařízení odkoupili bratři Deglové – společně s rozpracovanými filmy *O DĚVČICU* (1918) a *STAVITEL CHRÁMU* (1919). Z iniciativy Miloše Havla „obnovuje“ Lucernafilm (dále jen LF) svou činnost v roce 1937, kmenový kapitál je přerozdělen. Na rychle rostoucí výrobu filmů si společnost zpočátku obstarávala půjčky. Na rozdíl od jiných velkých produkčních a distribučních společností byl LF až do znárodnění v roce 1945 rodinným podnikem, do roku 1940 byl sesterskou společností firmy A-B, filmová továrna a. s., v jejichž ateliérech mohl LF vyrábět filmy ve své produkci.

Ekonomicky úspěšnou spoluprací obou společností přerušila německá okupace: A-B uchvátila německá firma Cautio Treuhand GmbH.³⁾ V průběhu existence Protektorátu Čechy a Morava zůstaly nakonec Lucernafilm a Nationalfilm jedinými českými filmovými společnostmi, které směly vyrábět filmy. Od zaniklých, vesměs „neárijských“ filmových společností převzal LF množství zkušených pracovníků. Během válečných let měl LF okolo stovky kmenových zaměstnanců a několik desítek stálých spolupracovníků. Všechny – zejména pak „literární spolupracovníky“ – tak LF chránil před tzv. totálním nasazením, vděk za tuto ochranu po roce 1945 účinně projevil jen Vítězslav Nezval. V době existence protektorátu Čechy a Morava pracovalo v LF jen pět „říšských“ státních příslušníků a nikdo z nich nezastával vedoucí funkci.

Společnost se členila na oddělení výroby s dramaturgií a půjčovnu s připojenými sklady. Faktickým šéfem byl po celou dobu Miloš Havel (formálně spolu s ing. V. Havlem, druhým členem před-

1) Viz Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Lucernafilm s. r. o. (dále jen LF), k. 1, inv. č. 1–13.

2) NFA, f. LF, k. 1, inv. č. 1.

3) Podrobně viz Petr B e d n a ř í k, *Arizace české kinematografie*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2003, s. 39–57.

sednictva). V různých dokumentech se ale M. Havel ještě objevuje jako prokurista, šéf výroby, redaktor a pak i vedoucí kanceláře dramaturgie. Titulárně byl ředitelem od roku 1937 Vilém Brož (od roku 1930 šéf podniků Lucerna). K roku 1940 je jako ředitel uváděn Zdeněk Reimann, v téže roce je ředitelem výroby Oldřich Papež, v roce 1944 jej vystřídal JUDr. J. V. Rychlík.

Od znárodnění v roce 1945⁴⁾ přestala společnost fungovat jako „výdělečně činný podnik“ ve smyslu § 68, odst. 2 zákona o přímých daních.⁵⁾ Během let 1945–1946 LF postupně předal všechnen svůj majetek státu prostřednictvím zmocněnců pro správu filmových výroben. V létě 1949 se Miloš Havel neúspěšně pokusil o emigraci a byl uvězněn. Na základě této skutečnosti bylo dekretem ministerstva informací a osvěty ze dne 30. září 1949 (č. j. 18.955/49) konstatováno, že „majitel [...] se o likvidaci nestará“ a LF byl prohlášen za „firmu opuštěnou“.⁶⁾ Ve funkci národních správců se postupně vystřídali JUDr. Karel Myška, Dr. Václav Šefrna a nakonec Dr. Karel Šercl, jenž do funkce nastoupil v srpnu 1958. De iure však LF zanikl rozhodnutím Okresního soudu v Praze II. ze dne 6. června 1950.

Dokumenty z činnosti LF se nedochovaly v úplnosti, hlavní zájem byl v průběhu likvidace společnosti věnován uchování účetních dokladů. I navzdory této skutečnosti umožňují dochované účetní dokumenty podrobné studium práce dramaturgie v době existence protektorátu Čechy a Morava – hledání námětů, obtíže s německým dozorem apod.⁷⁾ Bohatě dokumentována je výroba filmů z období existence protektorátu Čechy a Morava,⁸⁾ badatelské pozornosti by neměly uniknout dokumenty k nedokončenému aktivistickému filmu KNÍŽE VÁCLAV.⁹⁾ Hospodaření LF dokládají roční bilance,¹⁰⁾ ve fondu jsou dochovány dokumenty obsahující náklady produkce na jednotlivé filmy¹¹⁾ a výnosy jejich exploatace.¹²⁾ Vyčísleny jsou i škody, které LF vznikly po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava – např. okamžitým zákazem promítání některých filmů apod.¹³⁾ Důležitý zdroj informací z personální oblasti představují dochované kartotéky zaměstnanců výroby (celkem 72 osob) a zaměstnanců půjčovny (celkem 52 osob).¹⁴⁾ Kartotéky obsahují řadu údajů o vedoucích či řadových pracovnících společnosti, včetně údajů o jejich finančním ohodnocení. Své karty zde mají mj. Jiří Brdečka, Vilém Brož, František Čáp, Gina Hašler, Vladimír Slavínský či Jan Zázvorka. Některé karty obsahují i zajímavé slovní hodnocení předností jednotlivých pracovníků.¹⁵⁾

Na badatelské využití čekají záznamy o exportu filmů LF do zahraničí prostřednictvím německého Transitfilmu (1942–1945).¹⁶⁾ Do kategorie archiválií byl zařazen i výběr z pokladních a účetních dokladů, kterým v archivnictví zpravidla nebývá přisuzována trvalá hodnota; v případě LF však svědčí o zajímavých reáliích protektorátní kinematografie, mj. o jednorázových výplatách

4) Viz Dekret prezidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu.

5) NFA, f. LF, k. 29, inv. č. 181.

6) Tamtéž, k. 2, inv. č. 36.

7) Tamtéž, k. 10, inv. č. 77–85.

8) Tamtéž, k. 4–9, inv. č. 52–76.

9) Tamtéž, k. 4, inv. č. 56; k. 6, inv. č. 65; k. 7, inv. č. 69; k. 9, inv. č. 71; k. 27, inv. č. 153.

10) Tamtéž, k. 19, inv. č. 105–113; k. 20, inv. č. 114–122.

11) Tamtéž, k. 6, inv. č. 64–68; k. 7 a 8, inv. č. 69; k. 8, inv. č. 70; k. 9, inv. č. 71–75.

12) Tamtéž, k. 11, inv. č. 91.

13) Tamtéž, k. 12, inv. č. 92.

14) Tamtéž, k. 26, inv. č. 139, 140.

15) Na kartě Vladimíra Slavínského je uvedena následující výstižná charakteristika: „Bohem nadán korespondovati ve svém uměleckém projevu s nejnižší vrstvou lidu.“ NFA, f. LF, k. 26, inv. č. 140.

16) NFA, f. LF, k. 17, inv. č. 102; k. 18, inv. č. 103, 104.

tvůrčích pracovníků „na ruku“, o natáčení událostí revolučních dnů v Praze v květnu 1945 i o „pohoštění ve dnech revolučních“.¹⁷⁾

Dokumenty zachycující styk s jednotlivými biografi¹⁸⁾ společně s další korespondencí dokládají dobové potíže způsobené válkou: výpadky elektrického proudu, zhoršující se železniční přepravu filmů atd.

Jako celek poskytuje fond svědectví o dusivém a vyděračském ovlivňování práce LF německými úřady v protektorátní éře a rovněž o chaotickém způsobu přejímání společnosti a následné likvidaci po znárodnění kinematografie v srpnu 1945. Fond představuje rovněž jeden ze základních pramenů k dějinám českého filmového průmyslu. Ucelený obraz o dějinách LF a působení Miloše Havla může ovšem vzniknout až studiem dalších archivních fondů a pamětnické literatury.¹⁹⁾ Fond může důležitými detaily rovněž doplnit i biografie řady českých spisovatelů a spisovatelek.

J i n d ř i c h S c h w i p p e l – T o m á š L a c h m a n

17) Tamtéž, k. 22, inv. č. 130, 131; k. 23, inv. č. 132, 133; k. 24, inv. č. 134–136.

18) Tamtéž, k. 12, inv. č. 93–95.

19) Nejrozsáhlejší výčet pramenů a literatury viz Jiří H o r n í č e k , *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2000 (diplomová práce). Dále viz např. Ivan J a k u b e c , Ekonomické pozadí podnikání bratrů Havlových ve třicátých letech 20. století. *Iluminace* 18, 2006, č. 4, s. 155–157.

Zemský svaz kinematografů v Čechách (1913–1942)

Dne 1. října 1912 bylo výnosem c. k. místodržitelství (č. j. 8/A 2672) povoleno ustavení organizace s názvem Spolek českých majitelů kinematografů v království Českém se sídlem v Praze (dále jen Spolek). Ustavující schůze Spolku byla svolána prvním předsedou Maxem Kockem na 5. prosinec 1912 do hotelu Zlatá husa na Václavském náměstí v Praze. Na první ustavující schůzi byli do čela Spolku zvoleni: novým předsedou Richard Baláš (ředitel kina Lucerna), místopředsedou Eduard Fišer, jednatelem Jaroslav Prošek a pokladníkem František Tichý. Zbývajících členů výboru byli Eduard Klejzar a František Ponec. Stanovy organizace pokládaly za hlavní úkol „...hájit společné zájmy českých majitelů kinematografů a řídit společný postup ve všech otázkách, jež se týkají majitelů kinematografů a jich hospodářských, stavovských a sociálních zájmů.“¹⁾ Tyto záměry se spolek snažil naplňovat po celou dobu své existence – jak v poměrech habsburské monarchie, tak i v podmínkách samostatné Československé republiky. Členská základna se scházela prakticky každoročně na pravidelných valných hromadách.

Členové Spolku se zaměřili hned v počátku své činnosti na dosažení jednoho hlavního cíle – tzv. zkoncesování kinematografické živnosti, které by poskytlo podnikatelům potřebnou stabilitu a neodvislost od orgánů státní správy.²⁾ V červnu 1914 vyšlo první číslo časopisu *Kinematografický věstník*. Od 1. června 1916 pak začal vycházet spolkový časopis s názvem *Zprávy Spolku českých majitelů kinematografů v království Českém*. Spolek se rovněž zavázal hradit i případný finanční schodek časopisu.³⁾ Pokroku v záležitosti koncesování živnosti se v předvečer rozpadu habsburské monarchie dosáhnout nepodařilo. Personálně jsou první léta činnosti Spolku spojena s osobami předsedů – Richarda Baláše a Ladislava Šmída.

Se vznikem Československé republiky vyvstaly majitelům kin nové naděje na systémovou transformaci kinematografického oboru. Z kraje roku 1919 se začalo jednat o změně ministerstva, pod které by kinematografie spadala. Vážným kandidátem spravovat tuto oblast se stalo Ministerstvo školství a národní osvěty. V únoru 1919 byli zástupci Spolku přijati u ministra vnitra, ten jim více méně potvrdil, že v oblasti přesunu pravomocí nad kinematografií k žádným změnám nedojde.⁴⁾

1) Archiv hlavního města Prahy, f. Magistrát hlavního města Prahy II., odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 860, spis sign. XXII/0571.

2) Ivan K l i m e š, Majitelé kin a rakouská státní správa 1912–1918. *Iluminace* 10, 1998, č. 3, s. 172–177. „Majitelé kin požadovali, aby jejich živnost byla prohlášena za koncesovanou ve smyslu § 15 živnostenského řádu. Ten se totiž zatím na jejich živnost nevztahoval, neboť podniky pro veřejné zábavy a všeliká představení byly císařským patentem z 20. prosince 1859, č. 227 říšského zákoníku z jeho působnosti vyňaty.“ Ivan K l i m e š, c. d., s. 177.

3) Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Zemský svaz kinematografů v Čechách (dále jen ZSK), inv. č. 1. Časopis *Zprávy Spolku českých majitelů kinematografů v království Českém* vycházel do roku 1920. V roce 1921 byl změněn název časopisu na *Zpravodaj Spolku českých majitelů kinematografů v Čechách* a od roku 1922 vycházel jeho následný titul *Zpravodaj zemského svazu kinematografů v Čechách*.

4) NFA, f. ZSK, inv. č. 2.

Přesto byl pro podporu spolkových postojů na 26.–27. únor 1919 svolán I. sjezd majitelů kin v Československu. Sjezd přijal rezoluci požadující zkoncesování kinematografické živnosti, regulaci množství kin úměrně poptávce a účast filmových odborníků při projednávání kinematografických záležitostí ve vládě a na příslušných úřadech.⁵⁾

Dne 10. ledna 1922 se společně se změnou stanov změnil i název organizace na Zemský svaz kinematografů v Čechách (dále jen Svaz). V průběhu dvacátých let se Svaz pokoušel vyvracet všeobecně se šířící názor, že majiteli kinematografických licencí by se měly stát výhradně veřejné a obecně prospěšné korporace. Stejně tak se Svaz snažil eliminovat vnímání kin jako zdroje snadného výdělku, který má být dán cele do rukou dobročinných organizací. Dvacátá léta byla rovněž ve znamení diskuzí o alternativách normativně stanovené podpory českého filmu. Na vedoucích postech Svazu se objevují Karel Ludvík Klusáček, Václav Pštross, Vilém Brož a Vladimír Wokoun, na sklonku dvacátých let začíná vycházet jako samostatné periodikum *Filmový kurýr*.

Kromě neustálé snahy učinit z kina řádnou živnost podléhající živnostenskému řádu řešil Svaz ve třicátých letech zejména krizi v nabídce filmových titulů vyvolanou regulací dovozu filmů prostřednictvím kontingentního systému. V roce 1935 vyslal Svaz zástupce na zasedání Mezinárodní filmové komory v Paříži a o rok později uspořádal pro své členy zájezd do Sovětského svazu. V předsednické funkci setrval až do roku 1938 Vladimír Wokoun. Svaz zanikl v důsledku centralizačních změn filmového oboru, které nastaly po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava a po ustavení Českomoravského filmového ústředí v roce 1941.

Materiál významné historické hodnoty představují úřední knihy se zápisy z výborových schůzí a výročních valných hromad organizace z let 1915–1917, 1919–1920, 1926–1938.⁶⁾ Informační hodnotu zápisů mohou doplnit i další dokumenty – stanovy z let 1913, 1919, 1922⁷⁾ a útržkovitě dochované pozvánky, programy, prezenční listiny valných hromad, rezoluce vydané organizací a interní oběžníky.⁸⁾ V objemnějších konvolutech jsou dochovány dokumenty k manifestační schůzi československých kin konané 27. října 1934⁹⁾ a k založení Nadace pro poskytování podpor příslušníkům kinematografického stavu.¹⁰⁾ Šíří spektra problémů členské základny může pomoci odhalit dochovaná korespondence.¹¹⁾ Vzhledem k délce působení organizace nelze fond (2 kartony, 4 úřední knihy) pokládat za celistvý, ale dochované archiválie společně s materiály z Archivu hlavního města Prahy a oborovými periodiky (zejména *Filmový kurýr*) mohou uspokojivým způsobem přispět k rozšíření znalostí o činnosti organizace.

T o m á š L a c h m a n

5) Ivan K l i m e š, Kinozákon 1919. *Iluminace* 10, 1998, č. 4, s. 121.

6) NFA, f. ZSK, inv. č. 1–3.

7) Tamtéž, k. 1, inv. č. 4, 5.

8) Tamtéž, inv. č. 7.

9) Tamtéž, inv. č. 11. Hlavním tématem schůze bylo uvolnění systému dovozu filmů do Československa.

10) Tamtéž, inv. č. 12.

11) Tamtéž, k. 2, inv. č. 19–26.

Obzor

Německé průvodce po teoriích filmu

Thomas Elsaesser – Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*.

Hamburg: Junius 2007, 249 stran.

Jürgen Felix (ed.): *Moderne Film Theorie*.

Mainz: Bender 2002, 319 stran.

Stefan Orth – Michael Staiger – Joachim Valentin (eds.): *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers*.

Marburg: Schüren 2008, 256 stran.

Jeden z nejrenomovanějších filmových vědců současnosti, (nyní už emeritní) profesor Amsterdamské univerzity Thomas Elsaesser uveřejnil ve spoluautorství s Malte Hagenerem, který po několik let rovněž působil v Amsterdamu,¹⁾ na sklonku roku 2007 publikaci nazvanou *Filmtheorie zur Einführung* (v češtině by neobvyklé německé formulaci snad odpovídalo znění „Teorie filmu úvodově“, ve volnějším překladu pak jde o „Úvod do teorie filmu“). Podoba originálního titulu přitom představuje určitou obchodní značku, pod níž hamburské nakladatelství Junius už od konce sedmdesátých let vydává jednak monografie o významných osobnostech filozofie a vědy, jednak souhrnné výklady o různých odborných disciplínách.²⁾

Proklamovanou kvalitou knih z nakladatelství Junius je „úvodovost“ a schopnost orientovat čtenáře ve složitých otázkách, podle redakce se tyto knihy staly „spolehlivým vodítkem v labyrintu nových nepřehledných fenoménů“ (s. 5). Také Elsaesserova a Hagenerova práce chce být úvodem; je to ovšem úvod značně náročný a počítá u recipienta už s určitou „preorientací“. Stěžlí je možno doporučit jej čtenáři-začátečníkovi, který potřebuje získat východiskový soubor elementárních poznatků, jež pak v případě dalšího studia nutně podléhají problematizaci. Kniha *Filmtheorie zur Einführung* je už takovouto problematizací, nesoustřeďuje se na utřídění, v zásadě chronologický přehled jednotlivých teorií, ale její podstatnou součástí je reflexe toho, jak lze o teoriích filmu psát, jak může být výklad o nich uspořádán a jaké relace se v souvislosti s tím mezi teoriemi odhalují, a rovněž soustavný průzkum nejednoduchých interakcí mezi proměňující se filmovou (a širě audiovizuální) tvorbou a technikou na jedné straně a teoretickým myšlením na straně druhé. Je příznačné, že úvod k práci (s. 9–21) zahrnuje poměrně obsáhlou pasáž věnovanou možnostem klasifikace a systematizace filmověteoretických koncepcí. Autoři mj. uvádějí diferenciaci typolo-

1) Malte Hagener nyní pracuje na univerzitě v Lüneburgu. Věnoval se mj. problematice evropského avantgardního filmu: *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007. Srov. Malte H a g e n e r, Sítě umění, filmová avantgarda a nástup zvuku. *Illuminace* 15, 2003, č. 2, s. 35–48.

2) Několik monografií z produkce nakladatelství Junius vyšlo i v českém překladu: Peter W i e c h e n s, *Kdo je... Bataille*. Praha: Sofis – Pastelka 1998; Günter F i g a l, *Úvod do Heideggera*. Praha: Academia 2007.

gickou (formalistické a realistické teorie), diferenciaci podloženou geograficky (především linie vázaná na francouzštinu a linie vázaná na angličtinu) nebo rozlišení, které se zakládá na obecnějších kulturních a sociálněvědných směrech a školách (feministická teorie, sémiotika, psychoanalýza); takové pojetí ovšem podle Elsaesserova a Hagenerova názoru nerespektuje specifiku objektu zkoumání a „chlubí se cizím peřím“ (s. 12). Z hlediska řazení výkladů o teoriích filmu (a ve spojitosti s tím pojmání jejich relací) pak autoři zmiňují dvě zvyklosti, od nichž se přitom distancují: buď se uplatňuje evolucionistický model, který předpokládá kvalitativně vzestupný vývoj, postupné zlepšování spějící k jakémusi ideálnímu stavu, nebo se jednotlivé teorie kladou bez zjevných vazeb prostě vedle sebe.

V reakci na tuto situaci Elsaesser a Hagener zvolili osobité a odvážné řešení. Na základě faktu, že film získává oprávnění své existence až ve vztahu k divákovi, a ve shodě se současnými snahami neopomíjet ve společenských vědách lidskou tělesnost se rozhodli své výklady organizovat podle podob vztahu mezi filmem a tělem diváka; fundamentálním kritériem se tak stává způsob a míra zasažení diváka sledujícího film, aktivity jeho smyslů a jeho vědomí, prováděné mentální operace. Zmíněné rozhodnutí má pro podobu výkladů závažné důsledky. Vede k vzájemnému vyrovnání toho, co je artikulováno explicitně, a toho, co je implicitní a musí být z textů „vypreparováno“ (s. 13), konkrétního a abstraktního, významů přímých a metaforických a také k někdy spíše asociativnímu spojování segmentů. Zároveň se prosazuje dechronologizace podávaných informací a rozborů, zcela nové uspořádání a propojení starších i novějších přístupů. V porovnání s jinými publikacemi o teoriích filmu dochází k zřetelným přesunům akcentů. Neprojevuje se tu snaha o (byť nutně relativní) úplnost, o zahrnutí všeho, co je tradičně pokládáno za podstatné. Některé koncepce a texty, jež bývají brány jako kanonické, jsou odsunuty stranou nebo jen letmo zmíněny (nic se nedovídáme např. o francouzské univerzitní filmologii čtyřicátých let, vypuštěno je mnohé třeba z oblasti sémiotiky nebo teorie enunciacie). Naproti tomu se pozornosti dostává i přístupům, které zatím nebyly do teoretických kontextů příliš zapojovány (např. „kinematografie s přízvukem“ Hamida Naficyho),³⁾ a jednotlivým časopiseckým článkům. Ze zvolené struktury textu vyplývají i několikrát návraty k tématům (i když s uplatněním poněkud odlišných úhlů pohledu) a zároveň „rozkládání“ oněch obecnějších směrů a škol (např. feminismu) do různých úseků práce. Na druhé straně nepochybným kladem je rozbití ustálených schémat, soustavné úsilí odhalit málo zřetelné a mnohdy jen latentní spojnice mezi rozmanitými koncepcemi. Čtenář se s linií výkladu a návazností jeho jednotlivých částí nemusí vždy ztotožnit, stále je však podněcován k tomu, aby uvažoval spolu s autory, aby se spolupodílel na jejich úsilí.

Obdobně jako knihu charakterizuje výzva uvažovat o teoriích spolu s autory, charakterizuje ji také postulát, podle něhož je třeba přemýšlet nikoli o filmech, resp. odděleně od nich, nýbrž spolu s filmy (s. 20). Elsaesser a Hagener operují s filmovými díly jako s entitami, které „samy krouží kolem aktuálních otázek teorie“ (s. 145), a nacházejí v nich impulsy a provokace, s nimiž se teoretické myšlení musí permanentně vyrovnávat. Tento aspekt v nemalé míře podmiňuje výstavbu jednotlivých kapitol. Kapitola vždy začíná analýzou filmové scény, která se autorům jeví jako určitá báze pro dále probírané teoretické pozice, a v průběhu výkladu se stále znovu objevují odkazy na různá filmová díla, jež nějakým způsobem vstupují do vztahů k sledovaným koncepcím; ně-

3) Srov. Hamid N a f i c y, Kinematografie s přízvukem. Stylistický přístup. *Illuminace* 20, 2008, č. 2, s. 7–34.

kdy soubory odkazů přerůstají až do relativně samostatných exkurzů (např. pasáž o funkčních motivu dveří, konkrétních i metaforicky pojatých, ve druhé kapitole, s. 67–73).

Pro přiblížení podoby publikace je třeba alespoň stručně představit její obsah a strukturu. Autoři rozlišují sedm obecných teoretických paradigmat, jejichž fundamentální rysy jsou vždy souhrnně označeny dvojicí pojmenování.

1. Okno a rám(ec) (Fenster und Rahmen, s. 23–48): Teorie charakterizované metaforou okna a rámu (rámce) přisuzují divákovi zrakový přístup do imaginárního ohraničeného prostoru. Přitom je divák od dění v tomto prostoru ostře oddělen a v zásadě je zbaven těla, protože je redukován právě na zrakové vnímání. Obrazné chápání filmu jako okna vyzdvihuje průhled do samostatně existující reality (teorie Siegfrieda Kracauera nebo Andrého Bazina). V druhém případě se zdůrazňuje konstrukce a kompozice svébytného světa, existujícího jen pro diváka (Sergej Ejzenštejn, Rudolf Arnheim). Relativně jednoduché rozvrstvení se ovšem zároveň komplikuje např. odkazem na to, že film se konceptualizuje také jako okno do zbožího světa konzumu, stává se vystavením objektů touhy vyzývající k jejich iluzivnímu přivlastnění (s. 47).

2. Dveře a plátno (Tür und Leinwand, s. 49–73): Teorie náležející do tohoto paradigmatu pojímají sledování filmu jako vstup do cizího světa a diváka situují na práh mezi vlastním světem a světem filmu. V souvislosti s tím autoři rozvíjejí úvahy jednak o problematice paratextů, jednak o teoretických uchopeních procesu vyprávění: proti sobě staví neoformalistický model, který počítá s racionálním a logickým zpracováváním informací, díky němuž se ve vědomí diváka utváří „vlastní film“ (David Bordwell aj.), a model poststrukturalistický, v němž rozhodující roli hraje nestabilita a nedefinitivnost významů, síť diferencí a přesahů (mj. Raymond Bellour, Stephen Heath, Thierry Kuntzel).

3. Zrcadlo a tvář (Spiegel und Gesicht, s. 75–102). V tomto případě vystupují do popředí různé aspekty zrcadlení a odražení; divák je na plátně konfrontován se sebou samým a zároveň s pohledem zvnějšku. Autoři sem řadí teorii detailního záběru formulovanou Bélou Balázsem (diváci vidí jako v zrcadle lidskou tvář, jež jim bezprostředně odhaluje své výrazové kvality a současně je alespoň latentně zdrojem významů) a podrobně se věnují zejména psychoanalyticky podloženým koncepcím filmu a filmového představení jako zrcadla nevědomí (Christian Metz, Jean-Louis Baudry). Metafora filmu jako zrcadla podněcuje ale také výklady o reflexivním potenciálu filmu a o modernistické sebereflexivitě, kritizující podmínky existence filmu a likvidující diváckou iluzi neproblematického přístupu k realitě; jako zdroje teoretického uvažování zde zřetelně vystupují samotná filmová díla. Závěr kapitoly je pak – v souladu s její centrální metaforou – tvořen poznámkami o perspektivnosti objevu tzv. zrcadlových neuronů pro teorii filmu (zrcadlové neurony tím, že vyvolávají stejnou mozkovou aktivitu při vnímání i při konání, umožňují učení prostřednictvím napodobování nebo vcítění do nitra jiného člověka).⁴⁾

4. Oko a pohled (Auge und Blick, s. 103–135): Čtvrtá kapitola se soustřeďuje na komplex kulturních významů spojených s okem a pohledem a na modely funkce oka tvořícího rozhraní mezi divákem a filmem. Nejprve si autoři všímají pojetí oka jako orgánu odhalování světa ve filmu, jako prostředku rozšíření lidské smyslové zkušenosti (např. tzv. *phantom rides*, fantomatické jízdy oblíbené v raném období kinematografie, při nichž byla kamera umístěna na jedoucím vlaku; Verto-

4) K problematice zrcadlových neuronů srov. také Vlastimil Z u s k a, Boční participace (filmového) diváka. *Iluminace* 19, 2007, č. 2, s. 84–85; Claude B a i l l é, Das Kinodispositiv. *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 16, 2007, č. 2, s. 170–171.

vovo vševídnoucí „filmové oko“). V souvislosti s pohledem se znovu aktualizuje baudryovská teorie dispozitivu (aparátu) a zejména koncepce sutury, tedy „všívání“ diváka do filmové fikce. Další komplex otázek je spojen s feministickými teoriemi, podle nichž se film zakládá na struktuře pohledů, které jsou genderově diferencované (teze Laury Mulveyové a jejich rozpracování, či na druhé straně zpochybnění v dalších pracích). Konečně se obrací pozornost na koncept režimu pohledu (*gaze*), tj. pohledu neosobního, nefixovaného a kontrolujícího, resp. pohledu, kterým se na nás obrací objekt (Slavoj Žižek).

5. Kůže a kontakt (Haut und Kontakt, s. 137–162): Název signalizuje přechod k teoriím, které se už neomezují na zrakový vjem, ale zdůrazňují, byť na metaforické rovině, tělesný kontakt diváka s filmem. Důkladně jsou probírány názory Vivian Sobchackové, podle níž je „intersubjektivní komunikace v kině realizovaná mezi filmařem, filmem a divákem [...] umožněna společnými strukturami ztělesněné zkušenosti“ a „film recipujeme somaticky, celým svým tělem [...], dříve než nás na jiné rovině osloví kognitivní zpracování informací nebo nevědomá identifikace“ (s. 148). K tomu se připojuje výklad o dalších pokusech teoreticky reflektovat kontakt diváka s filmem jako bezprostředně tělesný (Linda Williamsová, Barbara Creedová, Laura Marksová) a rovněž o experimentech umělců snažících se působit na tělo vnímatele (např. hmatové a dotykové kino VALIE EXPORT).

6. Ucho a zvuk (Ohr und Ton, s. 163–187): Autoři zdůrazňují, že soustředění na problematiku zvuku přináší do teorie filmu závažné posílení tělesného aspektu. V porovnání s dosud probíranými přístupy se vnímatelovo zakoušení filmu radikálně přesunuje do nitra těla a důležitou pozici získává prožitek prostoru (akustika plní úlohu „reálného i metaforického zakotvení a stabilizace divákova těla v prostoru“ – s. 165). Divák vystupuje jako „tělesná bytost, která je akusticky, prostorově a somaticky vetkána do textury filmu“ (s. 166). Dále je paralelně představen vývoj uplatnění zvuku ve filmu a teorie, které tento vývoj konceptualizují. V popředí přitom stojí vztahy mezi obrazem a zvukem, resp. tělem a hlasem, a problematika zdroje zvuku (teorie Michela Chiona, Slavoj Žižka, Mary Ann Doanové, Kaji Silvermanové aj.).

7. Duch a mozek (Geist und Gehirn, s. 189–215): Předmětem pozornosti se stává situování filmu do lidského mozku a ducha, důraz na to, že film pro diváka „vzniká“ až mentálním zpracováním, a na vazby mezi filmem a lidskou psychikou. Na jedné straně autoři uvažují o povaze „neskutečných“, subjektivních či mentálních obrazů ve filmu, tedy obrazů, které modelují dění v lidské psychice, na druhé straně si všímají různých teorií, jež film chápou jako „prodloužení, náhradu ducha nebo v analogii s ním“ (s. 191). Probírána je např. Ejzenštejnova intelektuální montáž, hledání analogií mezi filmovými a psychickými procesy v práci Huga Münsterberga *The Photoplay* a zejména Deleuzovo úsilí „překonat rozštěpení subjektu a objektu, vědomí a obsahu vědomí“ (s. 199).

Na základě právě uvedeného (přitom nutně mezerovitěho a zkratkovitěho) přehledu je zřejmé, jak širokým a mnohotvárným okruhem otázek se publikace zabývá. Současně se také ukazuje, že soubor východiskových metaforických pojmenování autory nejednou podněcuje k přesahům vůči proklamovanému zakotvení výkladů v konceptu divákova těla (např. zmiňované poznámky o motivu dveří, pasáže o sebereflexivitě filmu, o „filmovém oku“ atd.). Lze jistě hovořit o určité nedůslednosti a rozostřování kontur teoretické konstrukce, proti tomu je však možno vyzdvihnout podnětnost a užitečnost komplexního a nedogmatického uvažování.

Neméně důležitá je otevřenost přístupu autorů ke sledované problematice. Jak už bylo řečeno, Elsaesser a Hagener odmítají evolucionistický, resp. teleologický pohled na filmověteoretické myš-

lení. Po obsáhlém průzkumu možností teoretické reflexe filmu dospívá závěrečná kapitola nikoli ke shrnujícím a završujícím konstatováním, ale k sérii otázek, jež je stále třeba si klást: „Je film odtělesněnou a abstrahovanou záležitostí ducha, čistou vizualitou, která nepotřebuje žádnou materii? Nebo jsme v kině především tělesné bytosti, představuje tedy cítění, vnímání a myšlení činnosti, které by bez těla a jeho vědění nebyly vůbec možné?“ (s. 209). Na jiném místě pak můžeme číst: „Jsou dotek, kůže, tělo a jiné tělesně fundované smyslové vjemy [...] vlastně jen metaforické způsoby řeči, jimiž popisujeme svůj vztah k pohyblivému obrazu? Nebo je můžeme chápat somaticky?“ (s. 213). Zároveň se stále vrací poukazování na to, jak filmy samy produkují teoretická tázání, a tím brání ustrnutí reflexe; poslední kapitola vyzdvihuje mj. díla exponující situaci, v níž už neexistuje člověk jako klasicky a jednotně chápaný subjekt, filmy mentální hry (*mind game movies*) či filmy typu „*post mortem*“, tedy s protagonistou, který je v čase rozvíjení děje mrtvý.⁵⁾

Na závěr ještě poznámka k technickému vybavení publikace: Kniha zahrnuje obsáhlý poznámkový aparát s mnoha odkazy na odbornou literaturu a rovněž bibliografický seznam základních děl teorie filmu (s. 241–247), který má sloužit zájemcům o důkladnější proniknutí do problematiky. Nápadné a svým způsobem příznačné ovšem je, že seznam obsahuje pouze texty dostupné v němčině, jazyce předpokládaného čtenáře, a v angličtině. Proto marně hledáme jméno nejednoho bezesporu významného badatele, namátkou třeba Françoise Josta nebo Rogera Odina. Zvlášť nepříjemná pak je absence rejstříků, která čtenáři studium knihy a orientaci v její struktuře značně ztěžuje.

Vydání Elsaesserovy a Hagenerovy práce můžeme využít jako podnět k upozornění na další německou knihu věnovanou teorii filmu, která se na trhu objevila o několik let dříve, v roce 2002. Tato kniha, edičně připravená Jürgenem Felixem, se rovněž vyznačuje osobitým, ozvláštněným názvem (*Moderne Film Theorie*), avšak její výstavba je spíše tradiční, neboť základní východisko pro ni představují obecnější teoretické směry a školy; Elsaesser s Hagenerem ji také uvádějí jako příklad tohoto (z jejich pohledu problematického) uspořádání výkladů.

Publikace chce být přehledem podstatných stanovisek moderní teorie filmu, přičemž modernost je v zásadě ztotožňována s myšlením postkracauerovským (s. 9). Předmětem pozornosti se postupně stává teorie autorského filmu (Jürgen Felix, s. 13–61), teorie a analýza žánrů (Knut Hickethier, s. 62–103), sémiotika filmu (Frank Kessler, s. 104–129), vztahy filmu a psychoanalýzy (Hermann Kappelhoff, s. 130–167), feministická teorie filmu (Heike Klippelová, s. 168–190), neoformalismus, kognitivismus a historická poetika filmu (Britta Hartmannová – Hans J. Wulff, s. 191–221), filozofie filmu (Lorenz Engell – Oliver Fahle, s. 222–245), tělesná zkušenost ve spojení s fenomenologií filmu (Drehli Robnik, s. 246–286) a konečně intermedialita filmu (Joachim Paech, s. 287–316). Editor podotýká, že projekt počítal ještě s jedním příspěvkem, který měl pojednávat o neomarxismu a postmoderně; reflexe koncepcí založených na kritice ideologie podle editora v publikaci citelně chybí.⁶⁾

5) Tyto výklady souvisejí s Elsaesserovými analýzami hollywoodského „postklasického“ filmu. Srov. Thomas Elsaesser, *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz + Fischer 2009.

6) Stejně jako v případě *Filmtheorie zur Einführung* informační potenciál knihy negativně poznamenává absence rejstříků.

Je zcela zjevné, že témata jednotlivých kapitol byla stanovena spíše na základě pragmatických zřetelů, bez snahy o uplatnění jednotného souboru kritérií; to ovšem také naznačuje komplikovanost situace teorie filmu v posledních desetiletích a mnohotvárnost přístupů, které se v ní prosazují. Tematikou, úhlem pohledu a způsobem zpracování se tak zahrnuté příspěvky člení do několika skupin.

Počáteční kapitoly se stávají především úvahami o dvou v zásadě obecných možnostech vsazování filmových děl do rámců, které tato díla, resp. jejich interpretaci determinují, tedy na jedné straně o jejich vztahování k (velmi různorodě chápanému) autorskému subjektu, na druhé straně k obsahově a strukturálně definovaným vzorcům či kulturním systémům. V této souvislosti je příznačné, že se dané kapitoly (a zvláště výrazně první z nich) neomezují na období „moderní teorie“, ale sledují příslušnou problematiku v průběhu celého vývoje filmu a myšlení o něm.

Další čtyři příspěvky mají ráz poučených a utříděných přehledů základních pojmů a hlavních teoretických pozic, jež charakterizují sledované koncepce. Systematičností a pečlivostí výkladů vyniká zvláště kapitola věnovaná neoformalismu a kognitivismu. Kapitola o sémiotice filmu si zase zaslouhuje pozornost mj. proto, že vedle „klasických“ přístupů Christiana Metze ze šedesátých let a z počátku let sedmdesátých (které často bývají brány jako to jediné, co sémiotiku filmu reprezentuje) probírá také další vývoj a ukazuje, jak se sémiotická báze propojuje s pokusy o nové teoretické zakotvení – v generativně transformační gramatice (zejména u Michela Colina) nebo později v konceptech *deixis* a *enunciace* (Francesco Casetti) či v *pragmatice* (sémiopragmatika Rogera Odina).

Text věnovaný filozofii filmu je v zásadě monografickou studií, která se zapojuje do dlouhé řady pokusů o osvětlení povahy reflexí Gillesse Deleuze soustředěných kolem pojmů obraz-pohyb a obraz-čas. Spíše monograficky je zaměřena také kapitola o fenomenologii filmu, jež analyzuje především koncepcí Vivian Sobchackové.

Osobité místo v rámci svazku pak zaujímá závěrečný příspěvek. Joachim Paech v návaznosti na své starší práce rozvíjí úvahy o pluralitním statusu filmu jako média (v perspektivě technické, ideologické, kulturní, estetické) a hledá jeho „rozmanité intermediální koalice“ (s. 288), dané tím, že z odlišných perspektiv (literatura, fotografie, výtvarné umění, tzv. nová média atd.) je odlišně intermediálně strukturován. Stať se tak spíše než přehledem existujících koncepcí stává představením programu autora vlastního badatelského úsilí.

Ještě je potřebné uvést, že elementem sjednocujícím různá individuální řešení se stává důraz na aplikaci. Analýza vybraného filmového díla, připojená ke každé z kapitol, má doložit produktivnost a operativnost příslušného teoretického modelu (analýzy připravili autoři jednotlivých příspěvků, jen v případě neoformalismu byla dána přednost reprezentativnímu textu Davida Bordwella). Tímto propojováním teoretického myšlení a konkrétních filmů publikace zároveň do určité míry předjímá knihu Elsaesserovu a Hagenerovu.

Konečně si zaslouží zmínku ještě jedna německá publikace pojednávající o teoriích filmu, jež byla vydána v roce 2008 a vznikla na základě dvou konferencí pořádaných v předchozích letech. I v tomto případě přitahuje pozornost neobvyklý název (*Dogville – Godville*), který také naznačuje specifičnost přístupu autorů. Různé teorie a metody interpretace jsou tentokrát vztaženy k jedinému filmovému dílu, proslulému opusu dánského režiséra Larse von Triera *Dogville*. Stati pojednaté do knihy mají dané přístupy nejprve představit a pak z jejich perspektivy interpretovat von Trierův film; těžiště výkladů tak tentokrát spočívá v aplikaci, v popředí stojí zjišťování toho, jak

jsou určité teoretické nástroje využitelné pro postižení relevantních rysů výstavby a smyslu konkrétního díla (toto východisko se zřetelně projevuje menším rozsahem obecně zaměřených pasáží – např. neoformalismu je věnováno sedm stran, zatímco *Moderne Film Theorie* probírá tuto koncepci na třiceti stranách – a většinou elementárnějším způsobem podání). Ještě výrazněji determinuje podobu práce další aspekt, programové spojení problematiky filmu s teologií; kniha je výsledkem činnosti mezinárodní výzkumné skupiny nazvané právě „Film a teologie“ a mezi autory dominují badatelé s teologickým školením.⁷⁾

Dogville – Godville zahrnuje (po stručném přehledu teorií filmu zdůrazňujícím nutnost rozmanitosti metod, který napsal Michael Staiger, s. 13–22) třináct statí. Část z nich ovšem vychází nikoli z filmových, ale ze specificky teologických přístupů. Tak je von Trierův film interpretován z hlediska koncepce oběti (Charles Martig, s. 141–158), z perspektivy teologické antropologie (Stefan Orth, s. 179–194), kierkegaardovské filozofie náboženství (Michaela Rissingová a Thilo Rissing, s. 195–212) či tzv. dramatické teologie (Willibald Sandler, s. 213–228) nebo v souvislosti s výukou náboženství (Franz Günther Weyrich, s. 229–244).

Příspěvky opírající se o teorie filmu se svými celkovými tématy částečně shodují s kapitoly z knihy *Moderne Film Theorie*. Vedle už zmíněného neoformalismu (Peter Hasenberg, s. 23–46) se objevuje intermedialita (Annette Bühler-Dietrichová, s. 73–86), filozofický přístup vycházející z reflexí Gillesse Deleuze (Mirjam Schaubová, s. 87–106) a feministická teorie (Stefanie Knaußová, s. 123–140). Zajímavé zde pak mohou být případné odlišnosti v kladení akcentů. Tak se Mirjam Schaubová ve své analýze zaměřené na „tvář jako místo kulturního nacházení sebe a pravdy“ (s. 90) odvolává hlavně na „utváření tváře“, o němž uvažoval Deleuze společně s Felixem Guattarim. Stať o intermedialitě zase sleduje především vztahy mezi von Trierovým filmem a jednou z jeho transpozic na divadelní jeviště, přičemž důležitost získává fakt, že filmová podoba *Dogville* ve výrazné míře operuje s divadelními prvky. Intermedialita je tak v *Dogville – Godville* pojata dosti úzce, na druhé straně ale kniha obsahuje speciální příspěvek o intertextualitě (Reinhold Zwick, s. 159–178), který se zabývá funkcí citátů a narážek v rámci filmové i verbální sféry. Dále *Dogville – Godville* upozorňuje na naratologické koncepce (Walter Lesch, s. 61–72) a připomíná také možnosti využití derridovské dekonstrukce (Davide Zordan, s. 107–122), jež se jeví jako adekvátní pro postižení povahy kritiky reprezentace, kterou von Trierův film realizuje. Z celkové koncentrace knihy na novější přístupy poněkud vybočuje stať o teorii filmu Siegfrieda Kracauera (Julia Helmkeová, s. 47–60), která v souvislosti s von Trierem zdůrazňuje směřování přes materialitu k transcendenci.

Publikace nazvaná *Dogville – Godville* poskytuje řadu souhrnných informací o teoriích filmu a především instruktivně ukazuje, jak lze jejich potenciál převádět do analytické a interpretační praxe. V souboru interpretací přitom vystupuje do popředí mnohost pohledů, díky nimž se filmové dílo jeví jako v zásadě nevyčerpatelný zdroj významů. Na druhé straně jako sjednocující činitel působí uplatnění teologicky podloženého čtení filmu, které do výkladu vnáší aspekty, jež mohou být pro většinu recipientů nezvyklé, ale také podnětné.

7) Sepětí myšlení o filmu a teologie (resp. církvi) má v Německu dlouhou tradici. Lze upozornit např. na tzv. Arnoldshainské rozhovory o filmu (Arnoldshainer Filmgespräche) a na řadu sborníků, které na jejich základě vznikly. Také dva nejvýznamnější německé časopisy pěstující filmovou kritiku a náročnější publicistiku jsou napojeny na církevní instituce: na vydávání čtrnáctideníku *Film-Dienst* se podílí Katolická filmová komise pro Německo, zkratka v názvu měsíčníku *epdFilm* odkazuje na Evangelickou tiskovou službu.

Na základě tří německých publikací věnovaných teoriím filmu je sotva možné formulovat nějaké závěry, které by si mohly činit nárok na obecnější platnost. Přesto myslím lze dva body uvést.

Zaprvé: Dnešní teoretická reflexe si nemůže dovolit „čistou teoretičnost“, uzavřenost ve vlastním vnitřně vyváženém systému, ale vzniká a rozvíjí se v interakci s filmovými díly, musí si na nich ověřovat své postuláty, a zároveň tak přispívá k jejich interpretaci.

Zadruhé: Je třeba vzít na vědomí, že současná německá, resp. v němčině publikovaná teoretická reflexe představuje relevantní součást světového myšlení o filmu a zasluhuje si – vedle (dnes bezesporu dominujících) prací anglosaských a dále francouzských či italských – soustavnou pozornost.⁸⁾

Petr Mareš

8) Z dalších novějších německých prací dotýkajících se teoretických otázek filmu vybírám: Matthias Brütsc h et al. (eds.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005; Jens E d e r, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren 2008; Thomas K o e b n e r – Thomas M e d e r (eds.), *Bildtheorie und Film*. München: edition text + kritik 2006; Susanne M a r s c h a l l, *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren 2005; Mirjam S c h a u b, *Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*. Weimar: VDG 2005; Jörg S c h w e i n i t z, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie-Verlag 2006. Marcus S t i g l e g g e r, *Ritual und Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit*. Berlin: Bertz + Fischer 2006.

Obzor

Hledání místa pro diegezi

Montage AV 16, 2007, č. 2, 178 stran [Diegese]

Pojem-termín diegeze uvedl do teorie filmu v padesátých letech minulého století francouzský estetik Etienne Souriau, který diegezi (*la diégèse*) zařadil do svého „slovníku filmologie“. ¹⁾ Výraznou „kariéru“ pak diegeze udělala v rámci naratologie, především díky vlivné koncepci Gérarda Genetta. ²⁾ Stále je s ní ovšem spojena řada sporných bodů a rozdílných interpretací. Významný německý odborný časopis *Montage AV*, zaměřený na „teorii a dějiny audiovizuální komunikace“, věnoval proto otázkám diegeze jedno ze svých pravidelných „fór“, tedy soubor článků, které „jsou pojímány jako diskusní příspěvky, jež ve vypointované podobě zaujímají stanovisko k problémům, na nichž musí určitý teoretický koncept prokázat svou oprávněnost a na nichž lze ozřejmit rozpory a nepřesnosti dané teorie“. ³⁾

Součástí fóra se v *Montage AV* stalo devět článků, mezi jejichž autory je řada známých badatelů z německé jazykové sféry. První dva příspěvky, napsané Frankem Kesslerem (s. 9–16) a Antonem Fuxjägerem (s. 17–37), usilují o objasnění vývoje konceptu diegeze, o postižení různých posunů a inkonzistencí v jeho chápání; v lapidární Fuxjägerově formulaci jde o odstranění zmatků kolem něho („Begriffsentwerrung“, s. 17).

Jak upozorňuje Fuxjäger, první komplikace vzniká už tím, že Souriau vyšel ze starořeckého výrazu *diégésis*, který má význam „vyprávění“. Platon ve známé pasáži z *Ústav*y rozlišuje vyprávění (*diégésis*) ve formě napodobení (*mímésis*), tj. s užitím přímé řeči, a vyprávění bez napodobení, realizované přímo básníkem. Toto dělení pak bylo u řady badatelů nenáležitě redukováno na opozici *mímésis* vs. *diégésis* (s významem vyprávění realizované subjektem vypravěče), tedy přestala být respektována nadřazenost *diégésis* (s. 19–20).

Souriauovo chápání toho, co nazývá diegezi, je ovšem výrazně odlišné; diegeze se vztahuje nikoli k vyprávění, nýbrž k vyprávěnému (znázorněnému) světu. Navíc její vymezení není zcela jednoznačné. Podle Souriaua je diegetické „vše, co pojímáme jako znázorněné filmem a co patří ke skutečnosti, kterou ve svém významu *předpokládá*“, resp. diegeze je „všechno, k čemu podle fikce prezentované ve filmu dochází a co by implikovala, kdybychom ji brali jako pravdivou“ (s. 13). ⁴⁾

1) Etienne S o u r i a u, La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. *Revue internationale de filmologie*, 1951, č. 7–8, s. 231–240. Německy: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. *Montage AV* 6, 1997, č. 2, s. 140–157 (dostupné též online: <<http://www.montage-av.de>>).

2) Gérard G e n e t t e, *Figures III*. Paris: Seuil 1972; týž, *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil 1983. Německy: *Die Erzählung*. München: Fink 1998, zvl. s. 162–181, 201–202.

3) V českém kontextu se příbuznou problematikou nedávno zabýval Ondřej S l á d e k, Napodobení a vyprávění: *mímésis* a *diégésis*. *Pandora*, 2007, č. 15, s. 104–117.

4) Etienne S o u r i a u, Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. *Montage AV* 6, 1997, č. 2, s. 151, 156; zvýraznil E. S.

Důležitý byl dále fakt, že diegeze představovala pro Souriaua jednu z osmi kategorií, které dohromady utvářely „filmové univerzum“, a její sémantika tak byla determinována vztahy k ostatním kategoriím – pro fungování diegeze musí např. divák zapomenout na profilmickou složku, tedy na „objektivní skutečnost“, jež byla filmována (s. 9–10).

Další vývoj konceptu diegeze spočíval podle náčrtu podaného Kesslerem v tom, že byl vytržen z původních souvislostí a byl sémiotizován, „naratologizován“ a „ontologizován“ (s. 10–15). Diegeze tak začala být brána jako signifikát, jehož protějšek představuje „univerzum plátna“ jakožto signifikant, a především byla zapojena do relací k fabuli či příběhu, přičemž často byla specifikována jako svět, do něhož je příběh zasazen (jindy ale vystupuje jako obecnější entita, která do sebe pojímá i události a děje – k tomu Fuxjäger, s. 20–21). Konečně se do popředí dostává aspekt toho, co fikce implikuje; diegeze se pak sbližuje s pojmem možného světa a stává se souborem tvrzení, která jsou v rámci daného světa pravdivá.

V návaznosti na Souriauvy formulace definuje Anton Fuxjäger diegezi jako „obsah mentálního konstrukt, který si vyhotovuje recipient v průběhu pokusu porozumět vyprávění“; konstrukt zahrnuje „konzistentní časoprostorovou představu“ světa, o němž se vypráví (s. 18). K takovému pojetí se v zásadě hlásí i většina autorů dalších článků. Fuxjäger ovšem vazbu konceptu diegeze na recipienta domýšlí takovým způsobem, že dospívá k radikálnímu zpochybnění rozšířeného úzu, podle něhož se ve filmech rozlišují prvky diegetické a nediegetické, přičemž diegetické je to, co je přímo spojeno s postavami filmu, co tyto postavy produkují a mohou vnímat. Fuxjäger argumentuje tím, že pro recipienta získávají důležitost rozmanité znaky, které jej podněcují ke konstrukci diegeze, bez ohledu na to, zda jsou propojeny s postavami, či nikoliv. Spíše bychom tak podle autora měli rozlišovat mezi informacemi mimetické (resp. ikonické) povahy, které „napodobují“ věci a děje, jež existují ve vyprávěném světě, a informacemi, které takovou mimetickou povahu nemají. Navíc se zde vyskytuje, jak je ukázáno na příkladech, řada stupňů daných mírou „věrnosti napodobení“ (s. 24–33).

Další dva příspěvky, připravené Hansem J. Wulffem (s. 39–51) a Brittou Hartmannovou (s. 53–69), spojuje snaha precizovat koncept diegeze prostřednictvím diferenciací. Wulff tak navrhuje rozlišit v rámci „diegetické reality“ čtyři dílčí vrstvy: fyzikální svět, svět vnímání, sociální a mravní svět (s. 40), Hartmannová vedle vlastní diegeze jako „světa obývaného postavami nebo alespoň světa, který jimi může být obýván“ (s. 63) stanovuje univerzum diskurzu, tedy svět možného, pravděpodobného, hodnot, ideologie, kulturně či historicky specifických významů. Oba autoři také poukazují na procesualitu diegeze, resp. na fakt, že vzniká díky procesu diegetizace, při němž divák v sérii imaginativních aktů rozvrhuje v zásadě koherentní a konzistentní vyprávěný svět (s. 46–47, 56–57).

Zbývající pětice studií se soustřeďuje na průzkum kompatibility diegeze a jiných prvků či konceptů. Christine N. Brinckmannová (s. 71–91) se snaží popsat, jaké postavení získává ve vztahu k diegezi uplatnění světla ve filmovém obraze, Alexander Böhnke (s. 93–104) se zabývá problematikou času v diegezi, Jörg Türschmann (s. 105–111) a Erwin Feyersinger (s. 113–130) se zaměřili na tzv. metalepsi (v současnosti široce diskutovanou),⁵⁾ tedy na vzájemné přesahy a přechody mezi vyprávěným světem a světem, v němž se realizuje vyprávění. Feyersinger přitom podrobně sleduje metalepsi v animovaném filmu, např. explicitní zásahy kreslíře či animátora do

5) Srov. např. John P i e r – Jean-Marie S c h a e f f e r (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales 2005.

jím vytvářeného světa a na druhé straně případy, kdy postavy překračují hranice vlastního světa a vstupují do kontaktu se svým tvůrcem. Konečně Ludger Kaczmarek (s. 131–145) věnuje pozornost spojnicím mezi diegezí a pojmem možného světa, na něž upozorňoval i Frank Kessler. Po obsáhlém přehledu různých koncepcí (od Gottfrieda Wilhelma Leibnize po Umberta Eca) dospívá Kaczmarek k výkladu o „allyfikaci Leibnize“ (*allyfying Leibniz*), tedy o tom, jak se v seriálu ALLY McBEALOVÁ vizualizují jako „mikrosvěty“ hrdinčiny touhy, přání a záměry.

Jako samostatný závěrečný oddíl následují po fóru o diegezi ještě dva texty věnované jinému frekventovanému a rovněž různě chápanému pojmu, totiž dispozitivu. Je tu otištěn překlad dosud nepublikovaného článku francouzského badatele Clauda Baiblého, který se teorií dispozitivu zabývá už třicet let (s. 157–173); článku předchází informace o Baiblého výzkumech od Guida Kirstena (s. 147–156). Dispozitiv v Baiblého pojetí je charakterizován jako „soubor technik strukturálních (uspořádání specificky konstruovaných opticko-akustických přístrojů) a inscenačních (pravidla rámování a montáže, atd.), které na sebe navzájem odkazují a byly vyvinuty s ohledem na příjmové kapacity lidského percepčního a kognitivního aparátu“ (s. 153).

Fórum věnované konceptu diegeze jistě nemohlo (a ani nemohlo mít v úmyslu) dospět k jeho zjednotnění a k vyřešení všech sporných bodů. Upozornilo ovšem na mnohé důležité otázky a je pádným důkazem toho, že se vyplatí tento pozoruhodný časopis sledovat.⁶⁾ Dodejme ještě, že nově se *Montage AV* zaměřila na pojem imerze, tedy „vnoření“, „pohroužení se“ (*Immersion* – r. 17, 2008, č. 2).

Petr Mareš

6) Číslo vydané v letech 1992–2004 (roč. 1–13) jsou dostupná v plném znění na internetu, srov. pozn. č. 1.

Obzor

Kořeny médií, od filmu k virtuální realitě

Při cestování vlakem jsme čím dál častěji svědky toho, jak někdo se sluchátky na uších sleduje na přenosném počítači nějaký film. Mnohdy tam v jednom vagónu – který dnes netvoří oddělená kupé, ale jediný otevřený sál – sleduje několik různých lidí na svých počítačích několik různých filmů, do toho si někdo v rámci počítačové hry například závodí v autě.

Tento fenomén je pozoruhodný z několika důvodů. Kinosál, v němž skupina lidí společně sleduje nějaký film a v němž paprsky projektoru sjednocovaly vnímání množství osob, se proměnil v sál, kde množství „projektorů“ vysílá množství filmů pro zhruba stejné množství lidí. Otevřená struktura sálu-vagónu je zde preferována hlavně proto, aby měl každý dost místa pro svůj vlastní virtuální svět. Ještě významnější je ale fakt, že jsou filmy sledovány *za jízdy* vlakem, což zpochybňuje vztah mezi pohledem a rychlostí, který stál u zrodu kinematografie.

V následujícím článku se pokusím prozkoumat tuto proměnu a analyzovat cestu, která k ní vedla.

První období: Film závrat'

Vynález kinematografie byl od počátku spojován s fenoménem cestování, vždyť film je svého druhu putování krajinou nabytou afekty. Film a cestování navíc spojuje závislost na pohonu, v obou případech se člověk svěruje motoru, který ho odváží na cestu, a to rychlostí značně přesahující rychlost lidského těla, pokud možno rychlostí *závratnou*.

Motor (pohybový a filmový) s sebou nese zásadní proměnu vnímání, jedná se o vnímání těla neseného motorem, zrychleného těla vykračujícího za hranice, v nichž bylo do té doby uzavřeno. Oko vykonává velké množství pohybů svou vlastní rychlostí. Kontemplace objektu je velmi živým aktivním procesem. Kinematografický motor oko jednak klame (24 obrazů za vteřinu), jednak ho zrychluje na samou hranici jeho možností.

V 19. století vedle sebe houfně vznikaly různé urychlovače lidského těla (kinematografie vyrostla z prostředí cirkusů a kolotočů) a strojové způsoby zachycování reality (fotografie a film). Tělo vystavené situaci, ve které není schopno zpracovávat smyslové vjemy nebo se pohybuje na samé hranici této schopnosti, propadá závratí. Prožitek filmového diváka má díky této příbuznosti blízko k prožitku letce, automobilového závodníka nebo cestujícího, který oknem vlaku sleduje rychle ubíhající krajinu.

Příbuzenství mezi motorem a kinematografií vládne období němého filmu a svého vrcholu dosáhlo v díle sovětské avantgardy. Ejzenštejnův „atrakcion“ na diváka působí podobně jako situace nehody, divák je vystaven šoku, jehož cílem je vyvolat emoce a posunout divákův vědomý stav. Kinematografický motor zvedá své cestující ze sedadel a z fotograficky zachycené reálné skutečnosti vytváří krajinu, do které se noříme jako do snu.

V tomto období se kinematografie bouřlivě rozvíjí, vzniká množství promítacích sálů a film se rychle stává nejmasovějším a také nejdemokratičtějším (nejdostupnějším) médiem zábavy. Lidé

chodí do kina velmi často a film se stává významným tématem rozhovorů a mocným nástrojem politické i jiné propagandy. Svět se zaplňuje velkým množstvím milovníků rychlosti a cestovatelů po imaginárních světech.

Druhé období: Televizní trůn

Rádio a televize vyrůstají z odlišných příbuzenství než film, jsou nesené osvícenskou touhou osvětlit všechny neviditelné kouty, vidět vše, co je možno vidět, *proniknout do intimity*, být i za cenu obscennosti. Druhým kořenem televize je idea mocenského centra, královského dvora, kde se odehrává to podstatné, co bych měl vědět a co by mi nemělo utéci. Modelovými televizními pořady jsou proto zprávy, přímý přenos a „královská“ televizní show. Místo filmu v televizi je jen okrajové, přesto však televize film proměňuje a přizpůsobuje svému dispozitivu.

Televize je sice veřejnou institucí, avšak její místo je doma, přímo v centru domácnosti, odkud řídí naše pohledy a strukturuje náš čas i prostor. Je všudypřítomná a divákovi poskytuje pocit všudypřítomnosti.

Zatímco do kina diváci chodí společně sledovat na jediném plátně film, který je unáší nesmírnou rychlostí mimo realitu, respektive *za realitu*, v televizi každý sám na své obrazovce sleduje to, co je za realitu vydáváno. Zatímco filmové plátno je obrovské, ohromuje nás a pohlcuje, televizní obrazovka je malá, pohybují se v ní postavy a věci, které jsou mnohem menší než my, a my si tak nad nimi snáze udržujeme kontrolu.

V televizi se nás nikdo nesnaží unést, nechat nás vystoupit z vlastního těla a dát nám prožít závrať rychlosti. Důvěrně známí televizní komentátoři v nás svým pravidelným, takřka ritualizovaně opakováním zjevováním vytvářejí jistotu důvěrně známé blízkosti. Krmí nás pečlivě předžvýkanými obrazy, které nás mají částečně zasytit a navnadit na další obrazy. Přináší témata, která živí rozhovory, v této roli televize záhy nahradila film. Televize je spíše než nástrojem na závrať skutečným ideálem sjednocené, vertikální moci.

Přímý přenos člověku umožňuje být *jakoby* na jiném místě ve stejné roli jako spousta jiných televizních diváků, jejichž sdílenou zkušenost předpokládá. Sportovní přenosy například nabízejí silný emocionální zážitek, divák však není unášen závratí jako ve filmu, identifikuje se prostě se svým oblíbeným týmem nebo hrdinou, se kterým se setkává pravidelně, identifikace se ustavuje a upevňuje v čase.

Opakování a připomínání hraje roli i v dalším typickém televizním pořadu, totiž v seriálu. Seriál je založený na jednoduchém příběhu a početných dialogích mezi postavami, které se zabydlují v našem životě na několik týdnů, měsíců či let. Hudební i obrazová složka je proti filmu silně zjednodušená, v obrazech jen málokdy najdeme několik plánů a nepracuje se ani příliš s horizonty otevírajícími se kolem obrazu – horizontem seriálu vystupujícím za rámem obrazu je totiž naše přítomná skutečnost. Postavy televizních seriálů jsou normální lidé, které si zveme k sobě domů na návštěvu, aby nám příjemně ubíhal čas.

Přímý přenos a seriál se spojují v pravidelných soutěžních a diskusních pořadech na straně jedné, a jejich apoteózu představuje reality show.

Rozšíření televize s sebou nese nejen proměnu funkce filmu, ale proměnu společnosti jako takové. V lidové mluvě se o televizních zprávách hovoří jako o večerní mši, vyprazdňují se kostely i kinosály a společnost se rozpadá na velké množství malých buněk sloužících jednomu a témuž médiu, které šíří všude stejné evangelium zbavené symbolického přesahu. I veřejná místa

jako hotely či restaurace se rády připojují k všeobecnému přijímání, vždyť zvyšuje jejich návštěvnost.

Televize se rychle stala součástí každodennosti. Jako taková nevyžaduje ke svému sledování žádné zvláštní podmínky, běžně ji sledujeme jen na půl ucha, často plní roli kulisy, která nás zbavuje přirozené úzkosti a okolní prostor kouzla jinakosti. Pořady jsou přizpůsobeny nepozornému divákovi, všechny pro sledování důležité informace jsou pravidelně opakovány. Zatímco pro kinosál je charakteristická hluboká tma provázející promítání filmu, televize bývá jen jedním světelným zdrojem z mnoha – televizi lze skutečně přirovnat ke světlu, které nám osvětluje různé prostory a události. Dokonce prý je zdravé mít při sledování televizní obrazovky rozsvícené další světlo. Nenechat se zaslepit, udržovat si odstup, mít v periferním vidění osvětlenou přítomnou realitu, jejíž součástí se televize stává. Sledování filmu naproti tomu vyžaduje stejnou maximální pozornost jako řízení závodního automobilu.

Sledovat film v televizi proto znamená spojit dva velmi odlišné dispozitivy, což vyžaduje jisté úsilí a přizpůsobení. V první řadě si musím kolem televizoru vytvořit prostředí, které mi umožní plně se soustředit a pohroužit se do filmu. Pohroužení vyžaduje i tak mnohem více úsilí než v kině.

Častěji však bývá i film v televizi sledován televizním způsobem, přičemž je zmrzačen a redukován na pár silných obrazů, které z televizoru proniknou do světa domácí přítomnosti.

Třetí období: Virtuální realita

Nástup osobních počítačů přinesl radikálně nový dispozitiv, jehož základními rysy jsou individualita zkušenosti a interaktivnost – člověk už není pouhým divákem vysílaných obrazů, ale může se stát aktérem pohybujícím se ve virtuálním světě vytvořeném počítačem. Počítač dokáže simulovat skutečnost, umožňuje nám tak stát se řidičem závodního auta, letadla či rakety, stát se vojákem ve Vietnamu nebo mýtickým hrdinou v podivuhodné zemi na cizí planetě. Zkušenost virtuální reality je individuálním prožitkem, nikoho příliš nebaví sledovat, jak hraje někdo jiný.

V počítačové hře tak v sobě počítač dokázal spojit dva motory, které stály u zrodu kinematografie – motor dopravního prostředku produkujícího rychlost a motor projektoru promítajícího na plátno obrazy. K uskutečnění tohoto ideálu se musel kinematografický motor odtrhnout od fotografického kopírování skutečnosti a kinetický motor se musel přesunout ze skutečné krajiny do krajiny virtuální – počítač produkuje svět, ve kterém se pohybujeme. Zatímco film nás unáší do snu, jenž je skrytou stranou našeho světa a doplňuje naše vnímání skutečnosti, na počítači se pohybujeme spíše ve všednodenní realitě jiných světů.

Počítačové hry nám přinášejí alternativu reality, virtuální svět, virtuální život. Umožňují nám konat neuvěřitelné kousky, které jsou v realitě nemyslitelné. Díky nim můžeme odložit omezení našeho lidského těla, ba i našich technických protéz. Člověk už v nich není divákem, ale aktérem, do virtuální reality je stále více zapojováno celé naše tělo. Závrať z neuvěřitelných schopností doplňuje a nahrazuje zavrať z rychlosti.

Podobně jako počítačová hra dovršuje původní kinematografický motor a posunuje ho někam jinnam, představuje internet dovršení a zdokonalení televizního modelu. Slepou televizní obrazovku doplňují oči kamery, uši klávesnice a hmat myši – v očekávání nových smyslových orgánů. Na internetu lze nalézt informace, obrazy a hudbu všeho druhu, lze se podívat kamkoli a na cokoli. S internetem se stáváme součástí všezahrnujícího organismu, imaginárního veřejného prostoru, ve kterém si můžeme zajít do školy, do knihovny, do kina nebo třeba do nevěstince.

Zatímco kinosál byl společenským místem sdílené zkušenosti a televizor jakýmsi rodinným domácím osvětlením, počítač je propojen s jednotlivcem, jedná se o jakousi individuální technickou protézu, jež na jedné straně produkuje soukromý virtuální svět a na straně druhé umožňuje přístup do virtuálního veřejného prostoru.

Počítač jako dominantní médium současné doby rozděluje společnost na spoustu do sebe uzavřených a vzájemně propojených individuálních buněk. Dvojice člověk-počítač či trojice člověk-počítač-telefon jsou základními jednotkami nově vznikající společenské struktury. Jako kdyby člověk žil část času ve svém těle a jemu odpovídající skutečnosti a část času trávil ve spojení se svými technickými protézami v novém virtuálně-technickém světě.

Ke sledování filmů se počítač začal častěji používat teprve tehdy, když se stal mobilním. Přenosný počítač divákovi umožňuje kdykoli vklouznout do nového těla, které se vytváří spojením jeho těla a počítače, a kdekoli se tak ocitnout ve známém virtuálním světě. Film se tak stává skoro stejně přenosným jako kniha. S tím rozdílem, že od knihy můžu pozvednout oči k ubíhající krajině a putovat očima po imaginární krajině, kterou si promítám ven. Z filmu ani z vlaku se za jízdy nevystupuje.

Díky snadné dostupnosti filmů na DVD a všudypřítomnosti přenosných počítačů bude zřejmě tento způsob konzumace filmu stále častější. Je tedy na místě položit si celou řadu otázek: povedou filmy na mobilních obrazovkách (brzy splyne počítač s telefonem) také k tvorbě specifických filmových žánrů, podobně jako svazek filmu a televize zplodil telefilmy a televizní seriály? Jinak řečeno, vytváří spojení filmu a přenosného počítače nové médium, nebo představuje jen nový způsob konzumace starého média? Budou filmy určené pro přenosné počítače natáčeny jinak, nebo bude filmový průmysl dožívat ve staré podobě a obrazovky počítačů zaplní nové hybridní produkty? Existuje další prostor pro spojení filmu a počítačových her?

Vlaky plné filmových diváků svědčí o tom, že rychlost a putování už není dostatečným atrakcionem, stalo se všedním. Už film a televize jakožto nástroje na reprodukci a přetvoření skutečnosti značně posunuly a proměnily samotné chápání reality. Naše generace tráví více času sledováním simulaker reality než kontemplací reálného světa kolem nás. Nová média dovádí roztržení reality a jejích obrazů na nový stupeň. Zmocňují se našeho těla, které brzy nepozná rozdíl mezi putováním po skutečném nebo po virtuálním světě.

Michal Pacvoň

Obzor

Přehlídka 70mm filmů: Ves(mír) je náš svět

3.– 5. dubna 2009, Krnov

Přehlídka 70mm filmů: Ves(mír) je náš svět¹⁾ se letos v Krnově konala už počtvrté. Divákům nabízí pravidelně během jednoho jarního víkendu deset až čtrnáct filmů na kinematografickém formátu, který se v českém prostředí přestal využívat již v roce 1992. Krnovské kino Mír 70, kde se celá událost odehrává, bylo donedávna jediným kinem v České republice, které bylo schopné 70mm filmy promítat.²⁾ Nejen zvyšující se počet návštěvníků, ale i rostoucí aktivní zastoupení zahraničních hostů naznačují, že seminář je každým rokem populárnější kinematografickou událostí v lokálním i mezinárodním kontextu. Postupným vývojem nakonec krnovská akce nabídla specifický koncept, který ji odlišuje od dalších evropských „formátových“ přehlídek.

70mm film ve světě a u nás

Systém natáčení Todd-AO (s využitím 65mm negativu) se v Americe objevil v roce 1955 a následoval řadu různých typů širokoúhlých kinematografických formátů z první poloviny padesátých let (Cinerama – 1952, CinemaScope – 1953, VistaVision – 1954). Jeho vynálezce Michael Todd byl jedním z iniciátorů Cineramy a v podobě Todd-AO nabídl systém umožňující promítat na zakřivené plátno pás široký 70mm. Šířka obrazu na pásu zabírá asi 53mm a 5mm připadá na šest magnetických stereofonních zvukových stop, přičemž poměr stran je 1:2,2 a rychlost posuvu se zvyšovala až na 30 okének za sekundu, namísto standardních 24. Prvními uvedenými celovečerními filmy na novém formátu byly v letech 1955 a 1956 OKLAHOMA! a CESTA KOLEM SVĚTA ZA 80 DNÍ.³⁾

Filmy natáčené systémem Todd-AO byly výrazně spojeny s tzv. roadshowingovým typem uvádění. John Belton píše, že filmy byly v rámci roadshowingového uvádění promítány pouze v premiérových kinech dvakrát až třikrát denně (jako matiné a dvě představení), diváci si museli svá seda-

-
- 1) První dva roky (2006–2007) se přehlídka konala pod názvem Seminář 70mm filmů: Ves(mír) je náš svět, od roku 2008 pak byla uváděna pod výše uvedeným označením. V textu používáme pojmy „seminář“ a „přehlídka“ v souvislosti s krnovskou akcí synonymicky bez návaznosti na rok konání. Podobně pak v zahraničním kontextu zacházíme synonymicky s pojmy „přehlídka“ a „festival“.
 - 2) Viz Aleš D a n i e l i s, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Iluminace* 19, 2007, č. 1, s. 56. V současnosti je v České republice kromě kina Mír 70 v Krnově schopné promítat filmy na 70mm formátu i kino Centrum Panorama ve Varnsdorfu, které prošlo v posledních letech rozsáhlou rekonstrukcí, jejíž součástí bylo i zprovoznění 70mm projekční techniky. Viz <<http://www.centrumpanorama.cz/cz/495-o-nas.html>>.
 - 3) John B e l t o n, *Widescreen Cinema*. Cambridge – London: Harvard University Press 1992, s. 158–160. Srov. též Kristin T h o m p s o n o v á – David B o r d w e l l, *Dějiny filmu*. Praha: AMU – Nakladatelství Lidových novin 2007, s. 336–340.

dla rezervovat.⁴⁾ Vytváření pocitu výlučnosti tohoto způsobu uvádění se kromě samotné podoby projekce (např. hudební přede hry nebo přestávky) posilovalo i zvýšeným vstupným a promítáním v několika vybraných premiérových kinech po dobu týdnů až měsíců.⁵⁾ Film se mohl do běžné distribuce dostat až po dlouhé době a na redukovaném formátu. Tento typ uvádění byl v souvislosti se 70mm filmy podobně využíván i u nás, například velmi úspěšný LÉTAJÍCÍ CLIPPER se v brněnském kině Jadran promítal nepřetržitě po dobu 8 měsíců.⁶⁾

Do tehdejšího Československa se 70mm formát dostal v první polovině 60. let a prvním stálým 70mm kinem na českém území bylo již zmíněné kino Jadran, otevřené 3. listopadu 1964 v Brně (i když pravidelně se v něm začaly 70mm filmy uvádět až v první polovině roku 1965). V příštím roce pak následovala otevření prozatímního 70mm kina v Praze (v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka) a stálého v Ostravě (Vesmír).⁷⁾ Do roku 1970 bylo na českém území otevřeno 40 kamenných 70mm kin,⁸⁾ mezi nimiž bylo od roku 1969 i kino Mír v Krnově. Filmy na tomto formátu se na českém území promítaly až do roku 1992, kdy jejich éru uzavřel snímek TOTAL RECALL.⁹⁾

Evropské přehlídky 70mm filmu

Jakmile 70mm film z běžné distribuce ustoupil, zařadil se mezi formáty, na něž je možné vzpomínat. Britský Bradford Film Festival v roce 1993 zavedl jako svou součást tzv. Widescreen Weekend, který se od té doby – s přestávkou v roce 1994 – koná každý rok na jaře a zařazuje do svého programu i 70mm filmy. Jak naznačuje i název víkendové akce, její zájem je mnohem širší a zahrnuje i projekce filmů mimo jiné ve formátech CinemaScope a Cinerama (projekce ze tří projektorů v oddělených kabinách na jedno plátno určené speciálně pro projekci formátu Cinerama). Bradford navazuje na rituály spojené s roadshowingovým uváděním a navíc spojuje samotné kino s dalšími kinematografickými potěšeními v rámci jednoho velkého komplexu, který nabízí kromě exkluzivní Cineramy i 3D IMAX kino nebo muzeum filmu a televize.¹⁰⁾

Todd-AO Festival v německém Karlsruhe vznikl výrazně později, a to při příležitosti padesátého výročí 70mm filmu v roce 2005. Stejně jako bradfordský Widescreen Weekend zvolil model víkendové akce. Kino v Karlsruhe má tři sály, z nichž jeden má technické vybavení k projekci 70mm formátu a podobně jako v Bradfordu se v něm konají během roku, kromě promítání běžných distribučních titulů, i projekce archivních filmů (nejen Todd-AO).

Krnovská cesta od technofilie k cinefilii

Od krnovského semináře se 70mm festivaly v Bradfordu a Karlsruhe liší tím, že se nespecializují výlučně na 70mm filmy. Zahraniční festivaly navíc vznikly i proto, že projekce 70mm filmů se

4) J. B e l t o n, c. d., s. 158–182.

5) Jerzy T o e p l i t z, *Kam spěje nový americký film*. Praha: Orbis 1976, s. 72. Srov. též J. B e l t o n, c. d., s. 158–182.

6) Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství. 1961–1965*. Praha: Československý filmový ústav 1975, s. 314–315.

7) Tamtéž.

8) Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství. 1966–1970*. Praha: Československý filmový ústav 1976, s. 329–370.

9) A. D a n i e l i s, c. d., s. 56.

10) Online: <http://www.in70mm.com/news/2006/cinerama_pictureville/index.htm>.

v obou institucích odehrávaly už před konáním specializovaných „víkendů“.¹¹⁾ Krnovská Přehlídka 70mm filmů ale v roce 2006 na rozdíl od nich nemohla přirozeně navázat na nějaký zavedený zvyk ozvlášťňovat běžnou distribuční nabídku promítáním filmů na specifických formátech. Pokusila se oživit zájem o formát, který se v České republice přestal distribučně využívat v roce 1992 a žádné jiné kino jej v době konání jejího prvního ročníku nebylo schopno promítat. Od Bradfordu a Karlsruhe převzala úspěšný model filmových projekcí s prvky roadshowingového uvádění: možnosti občerstvení, rozevírání a zavírání opony, přestávky a hudební přede hry. Krnovská akce vznikla z iniciativy vedoucího kina Mír 70 Pavla Tomeška, který ji realizoval ve spolupráci s Asociací českých filmových klubů (dále jen AČFK) a Slovenským filmovým ústavem.

Pavel Tomešek mohl při plánování podoby akce nepřímě navazovat na dvě různé tradice. Za prvé na pravidelné tuzemské semináře pořádané přes víkend (většinou od čtvrtka nebo pátku do neděle) pod patronací AČFK.¹²⁾ Za druhé pak na výše popsaný osvědčený víkendový model 70mm přehlídek používaný v Bradfordu, Karlsruhe nebo později i v Kodani.

Krnovský seminář 70mm filmů během své čtyřleté historie umožňuje sledovat, jak výrazně se jeho koncepce mění od poloamatérské nejisté akce k profesionální přehlídce na evropské úrovni. Zpočátku „technofilně“ stavěl především na nostalgii po 70mm formátu nebo na technickém zájmu o něj, přičemž samotný výběr filmů byl spíše náhodný (daný z větší zčásti tím, co bylo k dispozici, a zčásti vytvořený na základě reciproční spolupráce se studijními potřebami Ústavu filmu a audiovizuální kultury Masarykovy univerzity v Brně).¹³⁾ V průběhu dalších ročníků ale začal seminář postupně systematictější lákat návštěvníky na konkrétní filmy. Dnes už tak na něj kromě studentů filmových kateder nebo pamětníků dobového uvádění jezdí i diváci s minimální zkušeností se 70mm formátem.

Aby mohlo kino Mír 70 získávat atraktivní filmy v maximální možné kvalitě, navázali organizátoři kontakty s americkými filmovými studií a distributory (převážně 20th Century-Fox a Warner Bros.), soukromými sběrateli (např. Herbert Born, Francois Carrin, Hans Hänßler) i jinými přehlídkami (Bradford Widescreen Weekend, Karlsruhe Todd-AO Festival). Hlavní pozornost se přesunula od přímočaré snahy o popularizaci samotného formátu k úsilí nabídnout dramaturgicky vyváženou skladbu titulů, které diváci chtějí vidět na plátně (s jinými diváky), i když už je možná viděli dříve. Během druhého a třetího ročníku se postupně testovaly možnosti, jak toho dosáhnout, ale čtvrtý ročník už dokázal úspěšně spojit nostalgii po filmech a dramaturgickou koncepci.

V roce 2006 se první ročník krnovského semináře snažil v publiku vyvolat nostalgii po 70mm formátu. Diváci byli lákáni na prohlídku do kabiny a před projekcemi se opakovaly rituály uvádění ze šedesátých až osmdesátých let (různé nápisy z diapozitivů, postupné otevírání opony demonstrující šíři plátna). Filmový teoretik a historik Jaromír Blažejovský v lektorských úvodech referoval za prvé o vlastní zkušenosti s formátem a za druhé o vlivu formátu v brněnském kulturním kontextu.

11) Kromě akcí v Bradfordu, v Karlsruhe a v Krnově se od roku 2008 koná mimo jiné i jarní víkendová přehlídka 70mm filmů v Kodani. Online: <http://www.in70mm.com/news/2009/imperial_70mm/index.htm>; na 59. ročníku Berlinale v roce 2009 byla uspořádána velká retrospektiva věnována právě 70mm filmu – viz <http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2009/01_jahresblatt_2009/Retrospektive_09.html>.

12) Mimo jiné jde o jarní a podzimní semináře ve Veselí nad Moravou, Seminář britského filmu, Seminář archivního filmu atd.

13) Do programu byla například zařazena projekce epopeje VOJÁCI SVOBODY, tematicky propojená s tehdy probíhajícím kurzem Kinematografie SSSR 1945–1991.

Ačkoli diváky lákal co do atraktivity titulu hlavně VETŘELEK (který měl hned dvě projekce), skladba programu byla určována hlavně tím, co se dochovalo a bylo k dispozici (jakkoli někdy ve výrazně špatné technické kvalitě). Fakt, že byl větší důraz kladen spíše na formát než na samotnou podobu programové nabídky, dokazoval i několikahodinový komponovaný program komentovaných 70mm ukázek různých filmů. V rámci něj mohli diváci kromě řady fragmentů z celovečerních snímků vidět i krátký dokument Jana Špáty NEDELE a zakusit rozdíly mezi formáty prostřednictvím demonstrativního srovnání projekcí identické scény z KLEOPATRY na 16mm, 35mm a 70mm filmu.

Druhý ročník v roce 2007 na koncept prvního částečně navázal. Za prvé opět zařadil komentovaný program ukázek, za druhé některé úspěšné filmy z minula zopakoval (ZAJATI VESMÍREM, ČIKÁNI JDOU DO NEBE), za třetí se v programu objevil film LÉTAJÍCÍ CLIPPER, o kterém se v rámci úvodů hovořilo již v průběhu prvního ročníku jako o mimořádně úspěšném titulu v československé distribuci. Zároveň už se ale rozšířila i nabídka pro cinefilní publikum, které mělo možnost vidět snímky jako BELA, BECKET, NEBESKÉ DNY a DOKTOR ŽIVAGO.¹⁴⁾

Koncepční zlom krnovské 70mm akce přišel roku 2008, kdy se výrazně zprofesionalizovala¹⁵⁾ a navázala v průběhu roku řadu dalších kontaktů se zahraničím. Třetím ročníkem se zařadila do skupiny respektovaných evropských „formátových“ přehlídek a v mezinárodním kontextu se „institucionalizovala“. Na seminář během třetího ročníku přijeli zahraniční sběratelé a odborníci. Dánský odborník Thomas Hauerslev, editor vlivných internetových stránek In70mm.com, přijal nabídku uspořádat krátkou přednášku o filmových formátech, čímž ještě rozšířil vzdělávací rovinu krnovské přehlídky (lektorské úvody, výstava technického vybavení kina, návštěvy promítací kabiny).

Zahraniční spolupráce se ale nejvíce projevila v samotné programové skladbě. Vedle projekcí víceméně raritních filmů jako JEMELJAN PUGAČOV, HEJTMAN FLORIÁN nebo KAZIMÍR VELIKÝ diváci zhlédli z restaurovaných kopií i slavné snímky jako LAWRENCE Z ARÁBIE, WEST SIDE STORY nebo SPARTAKUS. V souladu s výše řečeným tak cílovým publikem už nebyli jen diváci s osobní zkušeností s tímto formátem, ale filmoví fanoušci obecně.

Tato tendence zatím vyvrcholila letošním čtvrtým ročníkem, během něhož se důraz na formát jako takový téměř vytratil¹⁶⁾ a maximální pozornost byla věnovaná konkrétním titulům. Nostalgii po formátu nahradila dříve spíše implicitní lokální nostalgie, kdy se objektem vzpomínání stalo samo kino Mír 70 a jeho tradice. 70mm kino slavilo čtyřicetileté výročí, což umožnilo čtvrtý ročník

14) Názorný příklad „cinefilního“ krnovského návštěvníka představuje Petr Soukup, editor českého webu Zóna, věnujícího se psaní o „netuctových“ filmech. Soukup třikrát po sobě (2007–2009) přijel do Krnova z velké vzdálenosti jen kvůli několika filmům, po jejichž projekci zase odjel. V roce 2008 pak na Zóně o své (teprve plánované) cestě referoval s tím, že „některé ‚cinefilské‘ příležitosti se opravdu naskýtají jedinkrát za mnoho let“ a projekce LAWRENCE Z ARÁBIE mu nabízí „životní cinefilský zážitek“. Viz <<http://zona.bloudil.cz/index.php?id=1904>>. V souvislosti se čtvrtým ročníkem pak na předchozí tvrzení navázal: „Před rokem jsem zóní zprávu o víkendové přehlídce 70mm filmů v kině Mír v Krnově nazval *Jedinkrát za život*, ale cosi podobného by šlo vlastně napsat o každém ročníku tohoto výjimečného semináře.“ Online: <<http://zona.bloudil.cz/index.php?id=2226>>.

15) Součástí profesionalizace byla roku 2008 i nová znělka od Marka Loskota a Jiřího Fialy, absolventů brněnského Ústavu filmu a audiovizuální kultury, kteří ji natočili na zakázku Městského informačního a kulturního střediska v Krnově jako projekt své společnosti Filmochod.

16) Ačkoli i v předchozích ročnících se hrály některé atraktivní tituly i z 35mm kopií, např. NOVÝ SVĚT nebo SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ.

uvést projekci restaurované kopie BÁJEČNÝCH MUŽŮ NA LÉTAJÍCÍCH STROJÍCH, kterými se nový formát v Krnově představil i před čtyřiceti lety.

Výběr filmů byl během čtvrtého ročníku klíčový a spojovalo ho několik dramaturgických plánů. Jedním byla 70mm retrospektiva filmů vyrobených studiem DEFA: HEJTMAN FLORIÁN, IKAROS, EOLOMEA, GOYA. První dva se sice objevily v programu už v minulých letech, ale nyní byly zařazeny do jasně vymezeného tematického celku. Další dramaturgický plán tvořila skupina vysokorozpočtových sci-fi filmů, která nabídla tři různá pojetí žánru v dějinách hollywoodské kinematografie: 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA, VETŘELEK a TERMINÁTOR 2: DEN ZÚČTOVÁNÍ.¹⁷⁾

Čtvrtý ročník zároveň znamenal stvrzení mezinárodního statusu, když kromě rekordního počtu diváků přijela i řada zahraničních hostů z okruhu kolem zmíněných evropských přehlídek (například sběratelé Francois Carrin a Hans Hännbeler). Někteří sběratelé dorazili i s filmy, které nejen zapůjčili, ale někdy si je i sami před publikem uvedli, a Francois Carrin jako návdavek k BARACE a GOYOVI přivezl i 70mm kopii reklamního filmu společnosti Shell – SHELLERAMA. Vedle toho byl seminář věnován oproti minulým letům větší prostor v médiích, což se projevilo i ve skladbě diváků, kteří přijeli z odlehklých částí České republiky i ze Slovenska.

Spojování přístupů

Během čtyř let své existence tak Přehlídka 70mm filmů postupně spojila různé typy přístupů: technofilní a cinefilní, vzdělávací a zábavní, lokální a mezinárodní. Jakkoli neupozaduje technickou exkluzivitu 70mm filmu, od vzpomínání na formát se přesunula spíše k jeho představování mladší generaci, která je během svého života konfrontována především s jinými typy kinematografického představení. Nostalgiu po „sedmdesátce“ u mladších diváků nahradila (soudě na základě rozhovorů během konání semináře) spíše nostalgie po minulých projekcích, kdy filmy viděli v jiných médiích (televize, počítač) a na jiných formátech (VHS, DVD). Formát se u nich z objektu vzpomínání mění v objekt zvědavosti, případně exkluzivity – jako u filmu PAŘÍŽ 36, který mohli film zhlédnout dříve a v lepší kvalitě než „ostatní“.

Jde o jiný typ nové mediální aristokracie, jak ji chápe filmová teoretička Barbara Klingerová.¹⁸⁾ Ta popisuje, jak formát DVD a domácí kino soustředí pozornost současných filmových fanoušků na technické aspekty filmové projekce, kvalitu kopie a různé verze filmů spíše než na filmy samotné. Krnovská přehlídka se postupně vydala opačnou cestou a rozhodla se popularizovat zapomenutý/ neznámý formát tak, že divákům na plátně umožní zhlédnout filmy, které možná chtějí znovu nebo konečně vidět. Ti přijedou za oblíbeným filmem (nebo více filmy) a odjedou obeznámeni s formátem, který několik desetiletí představoval maximální technickou kvalitu projekce. Tuto hypotézu dokazuje i anketa ve foyer kina, kde dostali návštěvníci k dispozici seznam všech dostupných 70mm filmů a mohli hlasovat, které z nich by příští rok nejraději viděli.

Podobně i způsob prezentace semináře je veden na dvou frontách, když současně a zároveň odděleně existuje v lokálním i mezinárodním povědomí. Krnovskému publiku se jeví jako velká lokální událost, která je za prvé vázána na jejího iniciátora a zakladatele Pavla Tomeška a za druhé navazuje na dlouhodobou tradici formátu v kině Mír 70. Jako mezinárodní událost v kontextu jiných

17) Mimo zmíněné okruhy stáli již zmínění BÁJEČNÍ MUŽI NA LÉTAJÍCÍCH STROJÍCH, nový francouzský film PAŘÍŽ 36, jehož ojedinělou 70mm kopii se podařilo zapůjčit, POSLEDNÍ ÚDOLÍ, BARAKA a NEÚPLATNÍ.

18) Barbara Klingerová, Současný cinefil. Filmové sběratelství v éře po videu. *Illuminace* 17, 2005, č. 3, s. 83–104.

podobných evropských přehlídek pak ta krnovská figuruje zejména pro zahraniční média (speci-
alizované weby a časopisy o filmové technice¹⁹⁾) a zahraniční hosty. S nimi se organizátoři krnov-
ského semináře navzájem navštěvují na jednotlivých akcích nebo si recipročně zapůjčují jednot-
livé filmy. Krnovští roku 2009 zprostředkovali zapůjčení kopie BECKETA na Widescreen Weekend
do Bradfordu nebo v roce 2008 obdobným způsobem dopravili kopii HEJTMANA FLORIÁNA na jubí-
lejní projekci v berlínském kině Delphi. Pro zahraniční zájemce o téma je tak paradoxně krnov-
ská přehlídka viditelnější než pro řadu českých filmových fanoušků (a projevuje se tam i opačná
tendence – zahraniční návštěvníci jezdí na technický formát, čeští na filmy).

Že jsou tyto postupně rozvíjené strategie krnovského semináře úspěšné, dokazují i údaje o ná-
vštěvnosti. Během prvního ročníku v roce 2006 se prodalo 371 vstupenek (na 11 představení)
a projekce v rámci semináře se během dnů střídaly s běžnými projekcemi pro místní publikum.
Roku 2007 už se prodalo 1071 vstupenek (13 představení) a roku 2008 se jejich počet zvýšil na
1225 (10 představení). Nejvýraznější „přirozené“ navýšení ale nastalo během letošního čtvrtého
ročníku, kdy se prodalo 1761 vstupenek (14 představení).²⁰⁾ Zvýšení mezi prvním a druhým roč-
níkem bylo totiž zřejmě způsobeno především tím, že se při příležitosti konání přehlídky odehrá-
la valná hromada AČFK.²¹⁾ Výrazný rozdíl mezi návštěvností třetího a čtvrtého ročníku lze však
(kromě většího počtu projekcí) přičíst především proměně výše popsaných strategií a posunu dů-
razu od technofilie k cinefilii, od atraktivity samotného formátu k atraktivitě titulů (a implicitně
pak atraktivitě formátu).

Přehlídka se neustále snaží komunikovat se svými návštěvníky, vycházet vstříc jejich potřebám či
návrhům a zároveň vytvářet dramaturgicky jasnou koncepci, která bude splňovat požadavky defi-
nované jednotlivými přístupy. Daří se jí oslovovat různé typy diváků (od krnovských obyvatel přes
kinaře, studenty a cinefily až k zahraničním hostům), posilovat vztah k filmovému formátu skrze
atraktivní filmy a zároveň působit na lokální i mezinárodní úrovni, kdy svým pojetím doplňuje
koncepte zmíněných evropských přehlídek podobného charakteru.

Navíc už nejde o jediný podobný počín v českém prostředí, protože v květnu 2009 bylo slavnost-
ně otevřeno již zmíněné restaurované 70mm kino ve Varnsdorfu. Dosud na avizovaném formátu
uveldlo jen 70mm kopii PAŘÍŽ 36, která se krátce předtím promítala právě na krnovském seminá-
ři. Není zatím zřejmé, jak své technické možnosti varnsdorfské kino dále využije, ale Přehlídka
70mm filmů v Krnově dnes už jednoznačně dokázala, že pomocí důmyslných prostředků oslovo-
vání diváků lze i zdánlivě mrtvý filmový formát úspěšně oživit.

R a d o m í r D . K o k e š – J a k u b K l í m a ²²⁾

19) Např. Thomas H a u e r s l e v, 70mm isn't dead it just smells funny! *Cinema Technology* 21, 2008,
č. 4. Maciej Gil, Królewski format. *Kino*, 2007, č. 5, s. 48–49. Dále např. <www.in70mm.com>.

20) Zdroj: interní záznamy kina Mír 70.

21) Tamtéž.

22) Jakub Klíma připravuje program Přehlídky 70mm filmů.

Projekty

**Filmový festival pracujících a jeho funkce v kulturní politice
komunistického režimu, 1948–1989**

Úvod

Když v roce 1990 publikoval Richard Fiala zamyšlení nad zcela posledním ročníkem nejmasovější akce s filmem u nás, Filmovým festivalem pracujících (dále jen FFP), ukončil svůj článek s poetickým názvem „FFP – léto 90: Zborcené harfy tón“ slovy: „Na závěr otázka pro ty, kteří si pamatují lepší časy FFP: nebude nám přeci jen chybět?“¹⁾ Dnes, o bezmála dvě desítky let později, je odpověď nasnadě. Nejen že po této akci není cítit stesk či nostalgie. Lze dokonce říci, že povědomí o ní se rozplynulo, a co je zarážející nejvíc – dodnes se FFP nikdo komplexně nezabýval, a to ani v době jeho fungování, ani po jeho zániku. Čestnou výjimku představuje publikace *35 ročníků Filmového festivalu pracujících* v redakci Ladislava Tunyše. Ten však již v roce vydání (1984) upozorňoval na její nedostatky a mezery, jelikož „[...] z hlediska faktografického, bohužel, v archívech nezůstaly zachovány všechny potřebné doklady a záznamy“.²⁾

FFP byl podnik s obrovským úhrnným rozsahem a dopadem. Časově se prostíral od roku 1948 do roku 1990. Festivalová promítání byla pořádána v necelých dvou stovkách míst po celém Československu, a akce tak zákonitě generovala veliký korpus materiálů. Ačkoliv byly během FFP vydávány *Zpravodajství FFP*, *Informace FFP* nebo programy pro jednotlivá města, z nichž navíc postupem času několik desítek začalo vydávat vlastní festivalové noviny, dochoval se do dnešní doby pouhý zlomek těchto materiálů, který je navíc roztroušený po různých místech.

FFP byl masovou akcí, jež ovlivňovala enormní množství diváků. Lze proto předpokládat její využívání pro specifické ekonomické a ideologické cíle státu. Dosavadní absence výzkumu a předpokládaný dopad festivalu jsou tedy hlavními, nikoliv však jedinými důvody, proč této akci věnovat pozornost.

Připravovaná disertační práce nabídne nejenom přehled vývoje FFP, od jeho vzniku až po pozvolný úpadek a zánik, ale bude se snažit odpovědět na dílčí otázky po tom, komu, jak a proč sloužil. Jakým způsobem se rozšiřovala festivalová základna? Jak se počet pořádajících měst měnil či zvyšoval? Byla sledována nějaká logika rozšiřování, usilovala města o pořádání sama, nebo šlo o centrálně vedenou strategii? Řídilo se jeho rozšiřování geografickou logikou, nebo bylo spíše nahodilé? Jak zapadal do rámce ostatních filmových a jiných masových akcí? Jak se měnil jeho status a chápání? Jaké doprovodné akce k němu byly přidruženy? Jak se měnil jejich počet a zaměření? Jakou rétorikou se o festivalu psalo v rámci oficiálních dokumentů, festivalových publikací, novinových článků? Jak se tato rétorika měnila? Jaké byly kladeny nároky na vybírané filmy? Jak se

1) Richard F i a l a, FFP – léto: Zborcené harfy tón. *Zpravodaj ÚPF*, 1990, č. 9, s. 12–13.

2) Ladislav T u n y š, *35 ročníků Filmového festivalu pracujících*. Praha: Ústřední půjčovna filmů 1984, s. 5.

měnilo jejich dramaturgické a národní složení? Všechny tyto otázky budou směřovat k co nejúplnější a nejjasnější odpovědi na otázku kladenou již v názvu: Jaká byla funkce FFP v rámci kulturní politiky komunistického režimu?

Předem lze odhadovat, že FFP byl místem střetu mnoha zájmů, zejména ideologických a ekonomických. Tuto hypotézu je však třeba nejprve prověřit pomocí analýzy co nejširšího korpusu dostupných materiálů. Vycházím také z faktu, že mnohé další otázky se vynoří při náledných rešerších a zpracovávání získaných materiálů.

Je také třeba připomenout, že tématem filmových festivalů se akademická obec začala zabývat až v poměrně nedávné době. Z autorů, jejichž práce budou tvořit pozadí mé studie, jmenuji namátkou Juliana Stringera,³⁾ Thomase Elssaessera,⁴⁾ Dinu Iordanovou⁵⁾ a Marijke de Valck.⁶⁾

Stručná periodizace FFP

Základ prozatímní periodizace vychází z publikace Ladislava Tunyše *35 ročníků Filmového festivalu pracujících*. Další upřesňující a doplňující údaje čerpám z *Výročních zpráv o československém filmovnictví* Artuše Černíka,⁷⁾ z *Československého filmového hospodářství* Jiřího Havelky,⁸⁾ *Filmového přehledu* a dalších specializovaných periodik jako *Filmové zpravodajství*, *Kino*, *Záběr*, *Film a doba* a *Zpravodaj ÚPF/Lucernafilmu*.

První období FFP lze vymezit lety 1948 a 1958. Důvody zrodu FFP byly s postupem času popisovány rozdílně. V jednoduchosti lze říci, že vznikl jako pokračování Mezinárodního filmového festivalu v Mariánských Lázních (od r. 1950 v Karlových Varech, dále jen MFF) a jako snaha nového politického zřízení zprostředkovat filmy MFF širšímu publiku. I. Filmový festival pracujících s mezinárodní účastí (jak zněl jeho tehdejší plný oficiální název) pořádaný ve Zlíně přinesl vedle výběru z mariánskolázeňského repertoáru i doplňkový program složený z vystoupení divadel, hudebních těles a tanečních souborů. Pro velký úspěch byl následující rok FFP pořádán jednak v Gottwaldově,⁹⁾ jednak v dalších čtyřech městech. Třetí ročník byl organizován již v deseti a čtvrtý v osmnácti městech. Vyjma let 1953 a 1955, kdy se nekonal MFF, a tím pádem ani FFP, se počet organizujících měst každoročně zvyšoval. V roce 1956 získal karlovarský MFF od Mezinárodní federace asociací filmových producentů FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) označení „A“. Již o tři roky později byl však založen MFF v Moskvě, který

3) Julian Stringer, *Global Cities and the International Film Festival Economy*. In: Mark Shiel a Tony Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell 2001, s. 134–144.

4) Thomas Elsaesser, *Film Festival Networks: The new Topographies of Cinema in Europe*. In: Thomas Elsaesser, *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 82–108.

5) Dina Iordanova, *Showdown of the Festivals: Clashing Entrepreneurships and Post-Communist Management of Culture*. *Film International* 4, 2006, č. 5 (23), s. 25–38; Dina Iordanova (ed.), *Film International: Special Issue on Film Festivals*. *Film International* 6, 2008, č. 6 (34).

6) Marijke De Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007.

7) Artuš Černík, *Výroční zpráva o čs. filmovnictví (rok 1948) – Výroční zpráva o čs. filmovnictví (rok 1951)*. Praha: Československý státní film 1954.

8) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství. 1945–1950 až Československé filmové hospodářství. 1966–1970*. Praha: ČFÚ 1970 až 1976.

9) Město bylo přejmenováno ze Zlína na Gottwaldov 1. ledna 1949.

si nárokoval stejnou kategorii. V zájmu reciprocit bylo dohodnuto, že se oba festivaly budou obrok střídát, což fungovalo až do roku 1993.

Ve druhé etapě (1959–1960) se proto začal profil FFP měnit. Již v roce 1959 nebyl pořádán v návaznosti na MFF v Karlových Varech, ale „[...] měl poprvé soutěžní charakter s mezinárodní účastí [...]“.¹⁰⁾ To se odrazilo i v rozšířeném názvu: FFP s mezinárodní účastí. Jeho zaměření se posunulo blíže k lidové zábavě. Zahájení a ukončení byla plánována do míst jiných oslav (např. výročí založení měst), vzrostl počet zahraničních delegací a doprovodných akcí, některé ročníky se snažily dramaturgicky profilovat. FFP byl obohacen i o slosovatelné lístky o ceny a přiblížil se spíše k „filmové veselici“, jak jej kriticky označil časopis *Kino*.¹¹⁾ Patrně tento odklon od původně deklarovaných cílů vedl následující rok k jeho rozdělení.

Třetí fáze je ohraničena roky 1966 a 1972. FFP se rozčlenil na dvě části – letní a podzimní. Část konaná koncem června pokračovala v naznačené linii předešlých let. Filmová distribuce na toto období účelově zdržovala atraktivní snímky, aby tak co možná nejvíce zvýšila jejich návštěvnost. Na podzimní část roku (říjen až prosinec) byla přesunuta druhá, spíše komornější část festivalu, která se konala v uzavřených kinech. V roce 1972 však FFP prošel další dílčí změnou.

Na podzim roku 1972 již festival neproběhl, a to hlavně kvůli překrývání s jinými kulturními akcemi, zejména pak s Měsícem československo-sovětského přátelství. Podzimní část tak byla přesunuta na leden následujícího roku a vznikl zimní FFP, jenž se postupem času vrátil k dramaturgickým počátkům, a jeho náplň se snažila reflektovat program MFF z předešlého roku.

Poslední, časově nejdelší období (1973–1989), působí na první pohled jako homogenní pole, ale i v jeho rámci docházelo k dílčím změnám a bude je patrně nutno dále rozčlenit. Jako jistý zlom lze brát již od začátku 70. let probíhající jednání s východoněmeckou obdobou FFP – Sommerfilmtage – a následnou spoluprací (fungující zhruba do poloviny 80. let). Ačkoliv je časové vymezení práce jasně dané jejím názvem, neměl by ani poslední ročník FFP (1990) zůstat bez povšimnutí.

Další (dílčí) dělení si práce vyžádá jednak s ohledem na kulturně-politické transformace ve společnosti a pak i na základě dramaturgických změn a posunů v rámci festivalu. Výrazné proměny bude možno ilustrovat například na základě poměrů jednotlivých národních kinematografií, zejména pak na (ne)přítomnosti západní tvorby.

Časoprostorová mapa

Práce bude zahrnovat i „časoprostorový“ výzkum, vedený s cílem vytvořit podrobný festivalový přehled. Možná rizika jsou v této chvíli zřejmá – statistické údaje se v několika zdrojích liší. Přesto je již nyní možné na základě místních a časových údajů vytvořit primární přehled a dle něj dohledávat další informace.

Výzkum se zaměří také na konkrétní lokality, na zobrazení zvyšování jejich počtu, opakování na některých místech a bude se snažit vysledovat jejich logiku. Vycházím z rozložení festivalových měst do roku 1970, protože při jejich zakreslení do mapy Československa je zřejmá strategie situovat FFP do příhraničních oblastí. Příkladem jmenujme na severu Čech Ústí nad Labem, Děčín, Liberec, Jablonec nad Nisou a Špindlerův Mlýn, v západních Čechách pak Cheb, Klatovy,

10) Jiří H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství 1956–1960*. Praha: ČFÚ 1973, s. 57.

11) František G o l d s c h n e i d e r, Forman vyhrál sele aneb filmové svátky po šestnácté. *Kino* 20, 1965, č. 14, s. 4–5.

Domažlice či Tachov, na severní Moravě a ve Slezsku Ostravu, Opavu a Karvinou, nebo Poprad na východním Slovensku. Zůstává otázkou, jakou logiku takovéto prostorové rozmístění sledovalo? Šlo jednoduše o rozmístění FFP do velkých průmyslových center? Nebo jejich umístění do měst nedaleko státních hranic mohlo sledovat i jiné cíle? Kopírovalo rozšiřování festivalu zhušťující se infrastrukturu letních kin? Nebo bude spíše patrný kulturně-politický či ideologický zájem prezentovat FFP opakovaně v určitých krajích a městech častěji než jinde?

První fáze rešerší a časoprostorového průzkumu FFP se tedy snaží co nejpřesněji a nejuceleněji odpovědět na otázky kde a kdy? Otázky co a proč by měla osvětlit část pracovně nazvaná Dramaturgická mapa.

Dramaturgická mapa

Práce prozkoumá i programovou nabídku FFP, tedy kolik snímků a z kterých zemí bylo během festivalu promítáno. Jak se akce primárně zaměřená na domácí, sovětskou a další lidově-demokratickou tvorbu postupem času měnila? Jak do této nabídky pronikaly západní filmy a které to byly? Je zřejmé, že naznačit tyto tendence bude možné zejména na úrovni nabídky, kdežto na bázi poptávky budou přesná data jen těžko doložitelná.

Jedna z otázek, kterou si můžeme klást, je proč právě tyto snímky? V první fázi (1948–1958) byly filmy vybírány z nabídky MFF. Jakým klíčem se řídila tato selekce, je na dalším výzkumu. Ve druhém období (1959–1965) se dramaturgická skladba FFP měnila zřejmě nejintenzivněji. V této době také patrně začala strategie „pozdrženého uvedení“, tedy kumulace atraktivních titulů na letní měsíce a zejména na FFP. Ten se změnil z přehlídky děl vybraných z MFF v prezentaci opožděných „předpremiér“ filmů již určených do celostátní distribuce. Lze předpokládat, že právě v tomto stadiu muselo také docházet k největšímu pnutí mezi různými požadavky, což mohlo vyvrcholit právě vyčleněním podzimního/zimního FFP. Jako celistvé pole bez výraznějších výkyvů může zatím vypadat poslední etapa (1973–1989), ale i v ní lze předpokládat posuny, ať už na bázi žánrového či národního složení nabízených titulů.

Festivalová „sít“

Kombinací obou výše uvedených „map“ by v ideálním případě měl vzniknout co možná nejúplnější přehled této filmové akce. Pro komplexnost výzkumu bude třeba zahrnout i kulturní, politické a společenské pozadí a další kulturní a masové akce.

Z výše nastíněných plánů je zřejmé, že jde o rozsáhlý projekt. Pokrývá dobu 42 let, během nichž bylo zorganizováno celkem 69 festivalových akcí (41 letních, 6 podzimních a 19 zimních). S rozšířením o podzimní FFP se počet pořadatelských míst dále rozrostl a podle předběžných propočtů tak byl organizován za celou dobu ve více než 170 městech po celém Československu.

Součástí výzkumu pak vedle analýzy uvedených problémů bude i zmapování letních kin a současných kulturních center, která by mohla nabídnout relevantní materiály z interních archivů. Podle dosavadních zkušeností je zřejmé, že drtivá většina oficiálně vydávaných materiálů pro FFP byla po roce 1989 hromadně likvidována, a je proto na místě se pokusit shromáždit alespoň to, co se zachovalo do dnešních dnů. Díky existujícím seznamům členů ústředních a místních štábů FFP je možné zvážit i výzkum metodou orální historie.

Závěr

Dosavadní bádání postupem času formuje otázky, které budou kladeny ve vztahu k dílčím, časově či prostorově omezeným segmentům zkoumaného předmětu. Zároveň však bude třeba zahrnout i výzkum kulturního pozadí a alespoň rámcové zhodnocení jiných filmových a dalších masových akcí u nás. Bude-li se nakonec výzkum zabývat celým obdobím, měl by přesáhnout i československé hranice a prozkoumat spolupráci s východoněmeckou akcí Sommerfilmtage.

Prvním úkolem tedy bude shrnout podstatnou část dostupných materiálů a vytvořit přesnou časoprostorově-dramaturgickou mapu festivalu. Na základě takto získaných a seřazených dat bude možné provést analýzu a odpovédět na dílčí otázky směřující k zpracování centrálního tématu, tedy funkce FFP v rámci kulturní politiky komunistického režimu.

L u d ě k H a v e l

(Vedoucí disertační práce: Mgr. Pavel Skopal, Ph.D.,

Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU, 1. rok řešení; ludek.h.havel@seznam.cz)

*Projekty***Výroba a užívání kinematografické promítací techniky
v českých zemích, 1918–1945**

Úkolem projektu bude zpracovat dějiny výroby profesionální kinematografické promítací techniky v českých zemích v letech 1918–1945. Bude mne zajímat zázemí, které tomuto oboru poskytovala meziválečná republika a později Protektorát Čechy a Morava; vztahy mezi jednotlivými výrobci, jejich dodavateli a zákazníky a jinými relevantními institucemi (místní orgány, technické střední a vysoké školství, výzkumná pracoviště apod.); a konečně konstrukce domácích výrobků a jejich specifika (existují-li) a úroveň v porovnání s evropským dobovým kontextem.

Ve své předchozí práci o domácí kinematografické technice¹⁾ jsem ukázala, že není zcela možné zabývat se poválečnou situací v této oblasti bez znalosti předchozího vývoje. Vždyť podobně jako struktura Československého státního filmu (později Československého filmu) i složení národního podniku Meopta, hlavního dodavatele promítacích strojů pro oblast Československa a pro vývoz do zahraničí, ale i skladba dalších státních podniků, byly odvislé od předválečné situace na domácím trhu. Nové podniky vznikaly sloučením již existujících zavedených továren, přebíraly jejich zaměstnance, výrobní program, znalosti a postupy. Ještě v 60. letech minulého století je možné u některých firem rozeznat jejich předválečnou strukturu. Přitom dosavadní informace o technickém zázemí domácí kinematografie jsou velmi kusé – je možné je získat studiem dobových periodik, podnikové literatury, díky drobným zmínkám ve studiích zaměřených na jiné téma. Máme-li se tedy zabývat kinematografickou technikou na našem území, musíme nejprve získat alespoň základní přehled o jejím vývoji od počátků kinematografie.

Pro předkládaný projekt jsem zvolila období od roku 1918, tedy od počátku existence samostatného Československa. Teprve po první světové válce totiž můžeme mluvit o rozvoji domácí kinematografie. Předpokládám, že podobný vývoj bude možné sledovat také v případě výroby kinematografické promítací techniky. Sledovanou periodu uzavírá pracovně rok 1945, kdy došlo k zestátnění kinematografie a do rukou státu se dostaly i firmy vyrábějící kinematografickou techniku a začaly být slučovány ve větší podniky.

Zaměřím se na profesionální promítací techniku, tedy na přístroje používané ve veřejných kinematografických zařízeních, ať už se bude jednat o vlastní promítací stroje a jejich příslušenství (lampové skříně, usměrňovače) nebo například o přístroje užívané pro manipulaci s filmem (převíjecí stoly, lepičky, bezpečnostní skříně apod.). Pro první část studie budou důležité vztahy mezi jednotlivými domácími výrobci a jejich dodavateli, zákazníky a jinými relevantními institucemi, ale také konstrukce domácích výrobků v porovnání s podobnými zahraničními produkty. Pro celé území českých zemí bych ráda vytvořila jakousi síť podniků, institucí a osob – chci určit základní prvky této sítě a vztahy mezi nimi.

1) Anna B a t i s t o v á, *Na širokém plátně klid. Přípravy na zavedení širokoúhlého formátu v české kinematografii (1953–1956)*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta 2008.

V případové studii technického zázemí brněnských kin pak budu hodnotit také postavení domácích výrobků na trhu a míru jejich úspěšnosti a budu mapovat místní servisní podniky, prodejny a zastupitelství zahraničních firem, stejně jako relevantní předpisy a kontrolu jejich dodržování. Celorepublikové a místní stavební a bezpečnostní předpisy, stejně jako předpisy o změnách v udělování licencí a zkouškách strojů i obsluhujícího personálu, budou pro přítomný projekt důležité do té míry, do které ovlivňovaly podobu a užívání kinematografické promítací techniky.

Zatímco se tedy první část projektu zaměří na výrobu kinematografické promítací techniky v rámci domácího průmyslu a širšího společenského kontextu, druhá se soustředí na uplatnění těchto výrobků na domácím trhu. Výstupy projektu by tak měly nabídnout více než přehled domácí kinematografické techniky. Měly by přispět k hlubšímu poznání domácí kinematografické a technické kultury a zároveň podnítit zájem o více méně opomíjenou oblast technického výzkumu kinematografie.

Práce na první části projektu by měla být možná, vedle výzkumu v dostupných archivních sbírkách a dobovém tisku, také díky spolupráci s oddělením Foto-kino Národního technického muzea v Praze, které spravuje jen částečně zpracovaný soubor exemplářů domácích i zahraničních promítacích strojů a jejich součástí a jiné kinematografické techniky a zároveň vlastní nezpracovanou sbírku firemní literatury. Lze předpokládat, že se z velké části bude jednat o artefakty získané na našem území, tedy původně používané v domácích kinech. Zpracování těchto souborů se tak nabízí nejen jako příležitost k prohloubení hlavní studie, ale také jako samostatný vedlejší cíl projektu. Případová studie brněnských kin bude navazovat na probíhající výzkum lokální kinematografické kultury (projekt podporovaný GA ČR Lokální filmová historie: Brno a kulturní dějiny filmu do r. 1945) při Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně. Je možné předpokládat vzájemné obohacení a využití výstupů obou projektů.

Ve sledovaném období je třeba blíže definovat „domácí výrobu“ kinematografické techniky. Vedle menších firem domácích majitelů, soustřeďujících se především na výrobu pomocného technického zařízení (lepičky, převíječky, apod.), bude zřejmě možné najít filiálky a obchodní zastoupení zahraničních (především německých) firem, dodávajících základní vybavení pro promítací kabinu – promítací stroje, usměrňovače, později také zvukové vybavení pro kabinu i hlediště kina. Chci se soustředit na domácí firmy, vyrábějící především promítací stroje, nebo alespoň jejich mechanické součásti, které po druhé světové válce byly sdruženy v monolitický domácí průmysl optiky a jemné mechaniky. Nelze ovšem pominout ani zahraniční koncerny, které nejen že vytvářely silné konkurenční prostředí, ale vzhledem k charakteru domácí výroby bylo jejich postavení na domácím trhu dominantní. Rozsah, ve kterém se budu zabývat i těmito zahraničními firmami přítomnými v domácím prostředí, bych ráda určila v závěru prvního roku práce na projektu. Obecně má na přijetí nové kinematografické techniky (např. synchronního zvuku, barvy, širokoúhlého filmu) mnohem větší vliv oblast předvádění nežli výroby kinematografických filmů. Tento předpoklad, potvrzený v mnoha konkrétních studiích, je založen na jednoduchém porovnání počtu potřebných zařízení při výrobě (natáčení) a při předvádění (v kinech). Zavedení nové techniky, tedy úprava nebo výměna stávajících strojů, je finančně mnohem nákladnější v kinech nežli ve výrobě. Navrhovaný projekt se kromě jiného pokusí zjistit, zda toto velmi obecné pravidlo nějakým způsobem působilo i na domácí výrobu kinematografické techniky před rokem 1945 a do jaké míry mohla mít výroba promítací techniky vliv na ostatní oblasti domácí kinematografie.

Kinematografie je beze sporu, kromě jiného, technickým oborem. K výzkumu jejích technických dějin je tedy možné využít metodologii obecných dějin techniky. Jedním ze současných trendů

v této oblasti je konstruktivistický přístup k dějinám techniky, uvnitř kterého rozeznává Wiebe Bijker tři různé linie.²⁾ Je to jednak systémový přístup, reprezentovaný především prací Thomase P. Hughese, za druhé přístup rozeznávající prvky a síť, ve které jsou tyto prvky uspořádány, a konečně přístup SCOT (*social construction of technology*), propagovaný samotným Bijkerem a jeho kolegou Trevorem Pinchem. Všechny tři linie mají společné některé předpoklady: například používají princip tzv. bezešvé sítě (*seamless web*) vědy, techniky a společnosti.

Předkládaný projekt bude obor výroby profesionální promítací kinematografické techniky ve sledovaném období a na určeném území sledovat z hlediska systémového přístupu, s některými prvky přístupu SCOT. Bude se zabývat strukturou sítě, zahrnující samotné výrobní firmy, jejich zaměstnance, dodavatele a zákazníky, a pozadí tvořené institucemi, ovlivňujícími jejich chod. Důležité budou technické, společenské, ekonomické a politické aspekty jednotlivých prvků. Bude tak možné klást si otázky o podobě analyzované sítě, ale i o jejím vlivu na konkrétní konstrukci artefaktů, produktů výrobních firem, a o způsobech jejich užívání.

Rozšířením naznačených přístupů o některé aspekty tzv. nové filmové historie bude možné klást si otázky o postavení sledovaného výrobního odvětví a jeho zázemí v celku kinematografie a o případném obousměrném ovlivňování mezi jednotlivými sektory kinematografie a výrobou promítacích přístrojů.

Jistou představu o výsledku navrhovaného projektu si lze učinit na základě dosavadního výzkumu.³⁾ Z pohledu poválečných autorit spravujících centralizovanou síť kin bylo její technické vybavení v zanedbaném stavu, a celá síť svou nerovnoměrností odpovídala zájmům jednotlivců podnikajících v kinematografii v předválečném období. Jedním z hlavních problémů pro poválečnou údržbu a další vývoj byl velký počet různých značek a typů promítacích strojů a jiného zařízení v jednotlivých kinech, znesnadňující centralizované skladování náhradních součástí, školení promítačů apod.

Po druhé světové válce u nás bylo možné najít několik podniků schopných vyrobit, a v některých případech dokonce vyrábějících, promítací stroje a další technické zařízení pro kina. Jednalo se většinou o menší firmy, které byly až ve druhé vlně znárodnování připojeny k větším podnikům, ve kterých byl následně centrálně upraven výrobní program. Vedle větších subjektů, jako byly přerovská Optikotechna (později Meopta) a pražská Eta, to byly menší: Projekce v Krásné Lípě, firma bratří Bradáčů v Hovorčovicích nebo pražské firmy Lloyd a Kinoelektrik Em. Prexler.

Lze předpokládat, že síť domácích kin mezi lety 1918–1945 byla nerovnoměrná nejen co do rozmístění jednotlivých provozoven (s větší koncentrací ve velkých městech), ale i ve svém vybavení (zastaralé zařízení v menších kinech, někdy dokonce bez možnosti promítat zvukové filmy; v relativně velkém počtu kin byl jen jeden promítací stroj). Zdá se, že většina kin byla vybavena promítacími stroji zahraniční výroby a že domácí firmy vyprodukovaly celkem jen několik jednotlivých strojů a soustředily se především na pomocné technické zařízení.

V některých dosavadních studiích domácích dějin kinematografie je možné sledovat tendenci k přehlížení technického aparátu v pozadí kinematografie. Na druhé straně dobové příručky, manuály a jiné materiály vypovídají o opačném přístupu. Předkládaný projekt si klade za cíl naznačit, jakou úlohu měla kinematografická technika ve sledovaném období a jak byla provázána s ji-

2) Wiebe B i j k e r, *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs. Toward a Theory of Sociotechnical Change*. Cambridge – London: The MIT Press 1995.

3) Viz A. B a t i s t o v á, c. d.

nými sektory kinematografie, častěji zastoupenými v současných historických výzkumech. Tím hodlá podnítit další výzkum v této oblasti.

I v mezinárodním kontextu je jen zřídka možné setkat se s projektem, který by se ve sledovaném období věnoval spíše technice předvádění nežli natáčení kinematografických filmů. Existující práce se pak většinou omezují na dobové časopisy jako téměř výhradní zdroj informací. Přítomný projekt má naopak ambici zabývat se také dochovanými artefakty a provést rozsáhlý archivní výzkum.

Hlavním výstupem projektu by měla být monografická publikace mapující domácí výrobu kinematografické promítací techniky před rokem 1945. V průběhu trvání výzkumu budou dílčí výsledky prezentovány na domácích i zahraničních konferencích, v časopisech a v rámci přednášek a výzkumných seminářů.

A n n a B a t i s t o v á

(Postdoktorický výzkumný projekt financovaný Grantovou agenturou České republiky, realizovaný při Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, 1. rok řešení; batistov@phil.muni.cz)

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BRITISH FILM INSTITUTE

BFI film and television handbook. 1993 / [editor David Leafe]. -- London : British Film Institute, 1993. -- 328 s. : některé barev. il., portréty. -- Autor předmluvy Richard Attenborough - Statist. tab., adresáře - Rejstříky - Ročenka Britského Filmového Institutu přináší statistické údaje o britské filmové, televizní a video produkci a distribuci za období let 1991-92 a informace o domácích i zahraničních oceněních a festivalech (1991-92), vydaných knihách apod. Převážnou část knihy zaujímají adresáře filmových a televizních společností, distribučních firem, filmových vzdělávacích organizací, nadací, kin apod. -- ISBN 0-85170-344-5 (brož.)

ČESKÁ

Česká fotografie v exilu : antologie : [katalog výstavy, Brno 1990] / připravil Bohumil „Bob“ Krčil, New York 1983 ; [úvod Kateřina Klaricová ; graf. úprava B. Mysliveček]. -- Brno : Host, 1990. -- 158 s. : il., portréty. -- Souběž. angl. úvod - Předmluva - Bibliografie v textu a na s. 153-155, rejstřík jmenný - Obrazová antologie 17 českých exilových fotografů (mj. Antonín Kratochvíl, Jan Lukas, Vlastimil Třešňák, kameraman Jozef Ort-Šnep), která se stala katalogem stejnojmenné výstavy v Brně 1990. -- ISBN 80-85233-03-7 (brož.)

DÖRFLOVÁ, Yvetta

Kam se v Praze chodilo za múzami : literární salony, kavárny, hospody a stolní společnosti / Yveta Dörflová, Věra Dyková. -- Vyd. 1. -- Praha : Vyšehrad, 2009. -- 239 s. : některé barev. il., faksim. a portréty. -- Citáty, ediční poznámka - Bibliografie na s. 229-232, rejstřík jmenný - Knížka dvou autorek, pracovnic Památníku národního písemnictví, vedle historického komentáře ukazuje podobu literárních salonů, literárních kaváren, neopomínají ani hospody a šantány a věnuje se jejich návštěvníkům z řad literátů, umělců a hudebníků, ale i pražské bohémy. V publikaci najdete exteriéry a interiéry tehdy navštěvovaných míst doplněné citáty z dobové korespondence, deníků, pamětí a literárních děl. Také

budou zveřejněny dosud neznámé nebo nepublikované reprodukce ze sešitů (cancbuchů), které si vedli návštěvníci stolních společností Arbesovy Mahabharáty a Flekovy akademie. Kniha tak zajímavě přibližuje atmosféru zmizelé Prahy. Kniha vychází ze stejnojmenné výstavy Památníku národního písemnictví. -- ISBN 978-80-7021-961-4 (váz.)

ELLINGER, Ekkehard

Turkish cinema 1970-2007 : a bibliography and analysis / Ekkehard Ellinger, Kerem Kayi. -- Frankfurt am Main : Peter Lang, 2008. -- 642 s. -- Předmluva, poznámky v textu, zkratky, o autorech - Encyklopedie moderní turecké kinematografie a filmografie 1970-2007 je rozčleněna na dvě části. V první přehledové (biografické, bibliografické a filmografické) je zachycena prezentace tureckých filmů na domácích a zahraničních festivalech, na tureckých a zahraničních festivalech a přehlídkách, ohlasy z periodik, publikací a webových stránek na jednotlivé festivaly s tureckou účastí, turecké filmy, režiséry a herce. Druhý oddíl tvoří komplexní studie přibližující různé aspekty a témata tureckého filmu, např. počátky, žánry, režiséry, produkce, filmy ad. -- ISBN 978-3-631-56654-1 (brož.)

FARNÍK, Jaromír

Čeněk Šlégl : dvě tváře herce, režiséra a scenaristy / Jaromír Farník, Radek Žitný. -- Vyd. 1. -- Čechovice : BVD, 2009. -- 213 s., [32] s. obr. příl. : (některé barev.) il., portréty, faksim. -- Autor předmluvy Vladimír Just - Výňatky, citáty, poznámky na s. 144-148, přehled divadelních rolí, literární tvorby a filmografie Č. Šlégl, o autorech - Bibliografie na s. 196-201, rejstřík jmenný - Biografická kniha mapující na základě nových poznatků a archivních dokumentů uměleckou dráhu a tragický osud českého herce, scenaristy a režiséra Čenka Šlégl. Autoři se důsledně opírají o unikátní archivní materiály (jejich reprodukce obrazově knihu doprovázejí) a vzpomínky pamětníků. -- ISBN 978-80-87090-22-0 (váz.)

FIFTY

Fifty key american films / edited by John White and Sabine Haenni. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2009. -- xviii, 262 s. -- (Routledge Key Guides). -- Úvod, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Průvodce přinášející kritické zhodnocení 50 klíčových filmů americké kinematografie (1915–2005), které analyzuje 23 současných amerických filmových historiků a teoretiků. Výběr filmů tak reprezentuje jednotlivé fáze historického vývoje americké kinematografie od němé éry až po současnost. -- ISBN 978-0-415-77297-6 (brož.)

HISTORY

The history on film reader / edited by Marnie Hughes-Warrington. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2009. -- x, 326 s. -- (Routledge Readers in History). -- Úvod, citáty, filmografie, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík - Tematicky strukturovaná kniha nabízí v esejích více než dvou desítek teoretiků a historiků přehled proměnlivých způsobů, jimiž badatelé pohlíží na film jako na příspěvek k našemu chápání dějin. Vztah kinematografie a historie podrobují zkoumání na konkrétních filmových titulech (mj. Gladiátor, Forrest Gump, Titanic, Život je krásný). -- ISBN 978-0-415-46219-8 (brož.)

HOOKS, Bell

Reel to real : race, class and sex at the movies / Bell Hooks. -- [2nd] ed. -- New York ; London : Routledge, 2009. -- viii, 312 s. -- (Routledge Classics). -- O autorce - Rejstřík - Knižní soubor studií a esejů, jejichž autorka - známá americká kulturoložka - věnuje pozornost otázkám sociálních rasových, pohlavních a třídních vztahů ve filmu. -- ISBN 978-0-415-96480-7 (brož.)

KARLÍK, Josef

Cesty k herectví / Josef Karlík ; [editor Josef Kovalčuk]. -- 1. vyd. -- Brno : JAMU, 2009. -- 184 s. : il., portréty. -- (Skripta Divadelní fakulty - malá řada). -- Úvod, soupis divadelních rolí J. Karlíka, německé resumé o autorovi - Josef Karlík - herec, teoretik herectví tvorby a pedagog herectví / Bořivoj Srba - Knižní soubor textů brněnského herce a pedagoga Josefa Karlíka, které vznikaly na okraji jeho pedagogické činnosti buď jako příprava na tuto práci, jako určitá osnova pro vedení jednotlivých ročníků, nebo také jako zpětná reflexe a určité shrnutí či pojmenování cesty, kterou se svými studenty, ale i pedagogickými spolupracovníky prošel. -- ISBN 978-80-86928-55-5 (brož.)

KOPECKÝ, Pavel

Základy elektronického zvuku a jeho kreativní zpracování / Pavel Kopecký. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2008. -- 151 s. : il. +

1 CD. -- Vydala Akademie múzických umění v Praze, filmová a televizní fakulta, katedra zvukové tvorby - Úvod, závěr, anglické resumé - Bibliografie na s. 148 - Kniha pojednává o principech tvorby elektronického zvuku a možnostech jeho využití ve zvukové tvorbě autonomní i audiovizuální. Jsou zde popsány metody práce s elementárními prvky elektronického zvuku, tvorba a zpracování zvukových vzorků a některé způsoby modifikace jednotlivých zvukových parametrů. Jsou též zmíněny principy tvorby modulárního instrumentu, základní způsoby práce s editačním programem a možnosti kreativního zpracování MIDI dat v sekvenceru. Kniha je doplněna zvukovými ukázkami na přiloženém CD a stručným rozbořem filmových ukázek z českých i zahraničních filmů. - Obsahuje: Základy elektronického zvuku a jeho kreativní zpracování : zvukové ukázky / Kopecký, Pavel, 1949-. -- Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2008. -- 1 CD audio ; 12 cm. -- ISBN 978-80-7331-121-6 (brož.)

MACKŮ, Milan

Operní režie ; Operní herectví ; Režie hudebních forem v televizi / Milan Macků. -- 1. vyd. -- Praha : Hudební fakulta Akademie múzických umění, 1996. -- 35 s. -- (Studijní texty). -- Vydala Hudební fakulta AMU v Praze, katedra zpěvu a operní režie - Bibliografie na s. 35 - Heslovité a výstižné zachycení specifik práce operních tvůrců, založené na bohatých osobních zkušenostech autora. -- ISBN 80-85883-11-2 (brož.)

MAKOVIČKA, Drahošlav

Televizní příběh : učebnice pro posluchače rozhlasové a televizní dramaturgie a scénaristiky / Drahošlav Makovička. -- 1. vyd. -- Brno : Divadelní fakulta JAMU, 1996. -- 52 s. -- Bibliografie na s. 52 - Učební texty pro posluchače rozhlasové a televizní dramaturgie a scénaristiky. -- ISBN 80-85429-21-7 (brož.)

MAZIERSKA, Ewa

Masculinities in polish, czech and slovak cinema : Black Peters and Men of marble / Ewa Mazierska. -- 1st publ. -- New York : Berghahn Books, 2008. -- viii, 249 s. : il. -- Úvod, seznam vyobrazení, citáty, poznámky v textu, o autorce - Bibliografie na s. 219-231, rejstřík - Knižní studie zkoumající obraz mužů a mužství, jak je zachycen v polských, českých a slovenských filmech. Autorka si všímá různých typů mužské populace (voják, otec, heterosexuální a homosexuální milenci) v konfrontaci s politickým, sociálním a kulturním prostředím. -- ISBN 978-1-84545-540-8 (váz.)

MCCHESENEY, Robert W.

Problém médií : jak uvažovat o dnešních médiích / Robert W. McChesney ; [z anglického originálu ...] přeložila Barbora Holubová. -- 1. české vyd. -- Všeň : Grimmus, 2009. -- 140 s. -- Poznámky na s. 117-140, o autorovi - Monografie složená ze dvou esejů, v nichž autor zkoumá např. vztah žurnalistiky k demokratické praxi, propagandu, zvláštní roli inzerce ve formování mediálního trhu i obsahu či vztah médií ke globálnímu kapitalismu. - Název originálu: *The political economy of media* / McChesney, Robert W., 1952-. -- New York : Monthly Review Press, 2008. -- ISBN 978-80-902831-2-1 (brož.)

MCQUAIL, Denis

Úvod do teorie masové komunikace / Denis McQuail ; [z anglického originálu ... přeložila Hana Loupová]. -- 4., rozš. a přeprac. vyd. -- Praha : Portál, 2009. -- 639 s. : il. -- Na obálce uvedeno: Druhé, roz. a přeprac. vyd. - Předmluva k 5. vyd. - Bibliografie na s. 587-628, rejstřík jmenný a věcný - Film jako masové médium, s. 44-46 - Učebnice teorie masové komunikace a jejích prostředků, masmédií, je věnována zejména jejich vlivu na společnost a jedince. - Název originálu: *Mass communication theory* / McQuail, Denis. -- London : Sage Publications, 2007. -- ISBN 978-80-7367-574-5 (váz.)

MICHALOVIČ, Peter

Znaky, obrazy a stíny slov : úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů / Peter Michalovič, Vlastimil Zúška. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. -- 374 s. : il., faksim. -- Autor doslovu Miroslav Petříček - Úvod, poznámky v textu, citáty, soupis obrazového doprovodu, ediční poznámka - Bibliografie na s. 362-367, rejstřík jmenný - Obraz a problém jeho znakovosti, obraz a jeho vztah k verbálnímu jazyku - to jsou centrální témata knihy, která interpretuje styl myšlení představitelů strukturalismu a poststrukturalismu. Autoři komentují a rozebírají vývoj těchto významných myšlenkových proudů a v jeho souvislostech se zajímají především o sémiotickou analýzu obrazu. Proto se zaměřují na myslitele, kteří se v té či oné míře zabývali vedle obecné problematiky jazyka a vztahů označujících systémů s uměním právě obrazem. -- ISBN 978-80-7331-129-2 (brož.)

MORITZ, Charlie

Scriptwriting for the screen / Charlie Moritz. -- 2nd ed. -- London ; New York : Routledge, 2008. -- xii, 211 s. : il. -- Předmluva, výňatky, o autorovi - Bibliografie na s. 212, rejstřík - Učebnicová příručka o metodách a způsobu psaní scénářů pro televizi a film. -- ISBN 978-0-415-46517-5 (brož.)

MOTL, Stanislav

Lída Baarová a Joseph Goebbels : prokletá láska české herečky a dáblova náměstka / Stanislav Motl. -- Praha : Eminent, 2009. -- 239 s. : některé barev. il., portréty a faksim. -- (Stíny Třetí říše). -- Úvod, citáty, o autorovi - Bibliografie na s. 236-237, rejstřík jmenný - Kniha popisuje na základě nových svědectví a archivních dokumentů vztah říšského ministra lidové osvěty a propagandy Josepha Goebbelse a jedné z nejslavnějších evropských hereček té doby Lídy Baarové. -- ISBN 978-80-7281-350-6 (váz.)

OLSENIUS, Richard

Digitální video : přehledný průvodce / Richard Olsenius ; [z anglického originálu ... přeložil Leo Hanuš]. -- Vyd. 1. -- Praha : Knižní klub, 2009. -- 159 s. : většinou barev. il. -- Autor předmluvy John Bredar - Rejstřík - Příručka s mnoha radami, jak se naučit zacházet s jakoukoli digitální kamerou - od videorežimu digitálního fotoaparátu po nejmodernější videokamery s vysokým rozlišením a všechno mezi tím. Kniha přináší i řadu užitečných tipů na zpracování natočeného materiálu. - Název originálu: *The ultimate field guide to digital video* / Olsenius, Richard, 1946-. -- Washington : National Geographic Society, 2007. -- ISBN 978-80-242-2449-7 (brož.)

ROUTLEDGE

The Routledge companion to religion and film / edited by John Lyden. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2009. -- xiv+503 s. : il. -- Úvod, seznam vyobrazení, citáty, filmografie v textu, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Sborník studií, ve kterých 28 autorů zkoumá náboženská a církevní témata a motivy ve filmu, stejně tak jako analyzuje vzájemné působení kinematografie a náboženství. -- ISBN 978-0-415-44853-6 (váz.)

SRUBAR, Helena

Ambivalenzen des Populären : Pan Tau und Co. zwischen Ost und West / Helena Srubar. -- Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft, 2008. -- 399 s. : il. -- (Erfahrung - Wissen - Imagination ; Bd. 16). -- Předmluva, poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorce - Bibliografie na s. 377-399 - Monografická sociologická studie zkoumající fenomén koprodukčních česko-německých televizních seriálů s pohádkovou a sci-fi tematikou (Pan Tau, Arabella, Návštěvníci), které v 70. a 80. letech získaly v odlišném kulturně-politickém prostředí neobyčejnou popularitu. -- ISBN 978-3-86764-047-3 (brož.)

ŠTROBLOVÁ, Soňa

Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa ; Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba / Soňa Štroblová. -- Vyd. 1. -- Praha : Univerzita Jana Amose Komenského Praha, 2009. --

164 s. -- Úvod, poznámky v textu - Bibliografie na s. 161-162 - Učební příručka popisuje ve velké šíři formy a prostředky vizuální komunikace a uvádí tak svět současných audiovizuálních médií do širšího historického rámce i specifických kontextů. -- ISBN 978-80-86723-73-0 (brož.)

VERICK, M. A.

Mediální monopol : kontrola myšlenek a temné manipulace / [M. A. Verick ; z německého originálu ... přeložila Ivana Kraus]. -- Vyd. 1. -- Praha : EarthSave CZ, 2009. -- 213 s. -- Poznámky na s. 204-212 - Knižní studie zkoumající nebezpečí, jaká přináší diktatura hromadných sdělovacích prostředků. - Název originálu: *Das Medienmonopol : Gedankenkontrolle und Manipulationen der Dunkelmächte* / Verick, M. A.. -- [Německo] : Rainer Bloch Verlag, 2006. -- ISBN 978-80-86916-09-5 (váz.)

VZDOR

Vzdor i soucit Věry Chytilové : (* 2. 2. 1929) / Jan Lukeš - Ivana Lukešová (editoři). -- Vyd. 1. -- Plzeň : Dominik centrum, 2009. -- 98 s. : portréty + 1 DVD. -- (Edice Finále ; 3). -- Filmografie, soupis obrazového doprovodu, ediční poznámka - Sborník věnovaný významné české filmové režisérce a scenáristce Věře Chytilové, který byl vydán při příležitosti jejího jubilea a její retrospektivy na Festivalu českých filmů Finále Plzeň 2009. Publikace je sestavena ze vzpomínek samotné umělkyně, jejích přátel, spolupracovníků a těch, kteří se jejím dílem zabývají. K publikaci je přiloženo DVD, které obsahuje její životopis, fotografie a především její celovečerní dokument o třech českých fotografech Vzlety a pády (2000). - Suplement: Vzlety a pády : vzdor i soucit Věře Chytilové. -- (Brož.)

WAHL, Chris

Sprachversionsfilme aus Babelsberg : die internationale Strategie der Ufa 1929-1939 / Chris Wahl. -- München : Richard Boorberg Verlag : edition text + kritik, 2009. -- 458 s. : il. + 1 DVD. -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, filmografie - Bibliografie na s. 411-429, rejstřík jmenný a názvů filmů a institucí - Obsáhlá knižní studie zkoumající ekonomickou, politickou a kulturní strategii, technicko-mediální aspekty a metody výroby, produkce a distribuce filmů, které německé studio Ufa natáčelo v prvním desetiletí zvukové éry v různých jazykových verzích, s herci z různých zemí. - Suplement: Sprachversionsfilme aus Babelsberg : die internationale Strategie der Ufa 1929-1939. -- ISBN 978-3-88377-948-5 (brož.)

WALLACE, Lee

Lesbianism, cinema, space : the sexual life of apartments / Lee Wallace. -- 1st publ. -- New York ; London : Routledge, 2009. -- xii, 202 s. -- (Routledge

Advances in Film Studies ; 2). -- Úvod, citáty, poznámky na s. 139-184 - Bibliografie na s. 185-196, rejstřík - Knižní studie, jejíž autorka zkoumá téma kinematografického zobrazení lesbického života v bytovém prostoru na vzorku šesti filmů: *The Children's Hour* (1961, Dětská hodinka), *The Killing of Sister George* (1968, Jak vraždili sestru Jiřinu), *Die bitteren Tränen der Petr von Kant* (1972, Hořké slzy Petry von Kantové), *Single White Female* (1992, Spolubydlící), *Bound* (1996, Past), *Mulholland Drive* (2001). -- ISBN 978-0-415-99243-5 (váz.)

WIERZBICKI, James

Film music : a history / James Wierzbicki. -- 1st publ. -- New York ; London : Routledge, 2009. -- xv, 312 s. : il., portréty, faksim. -- Předmluva, poznámky v textu, citáty, seznam vyobrazení, o autorovi - Bibliografie na s. 279-294, rejstřík - Kniha objasňuje vývoj filmové hudby vzhledem k rozsáhlým estetickým trendům a strukturálnímu vývoji vedle společenských, ekonomických, technologických, kulturních a filozofických faktorů. Kniha je rozčleněna na čtyři rozsáhlé části: hudba a němý film (1894-1927), hudba a počátky zvukového filmu (1894-1933), hudba v „klasickém stylu“ hollywoodské kinematografie (1933-1960) a filmová hudba v post-klasické éře (1958-2008). -- ISBN 978-0-415-99199-5 (brož.)

ZÜRNER, Cornelia

Filmindustrien in Ostmitteleuropa : eine vergleichende Analyse der Entwicklung in Polen, Tschechien und Ungarn seit 1995 / Cornelia Zürner. -- Saarbrücken : VDM Verlag Dr. Müller, 2008. -- vi, xxiii, 103 s. -- Poznámky v textu, zkratky, tab., o autorce - Bibliografie na s. x-xxiii - Knižní analýza vývoje a potenciálu filmového průmyslu v Polsku, České republice a Maďarsku po roce 1995. Zkoumané hospodářské faktory jsou kupříkladu rozpočty filmových podpor, aktuální filmové zákony nebo situace kin a distribuce filmů tohoto regionu v EU. -- ISBN 978-3-639-02754-9 (brož.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* 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

monografie

Rudolf Skopeč, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha: Orbis 1963, s. 47–53.
Bill Nichols, *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press 2001.
Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 1991.

článek ze sborníku

Noël Carroll, Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: David Bordwell – Noël Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996, s. 283–306.

článek z časopisu

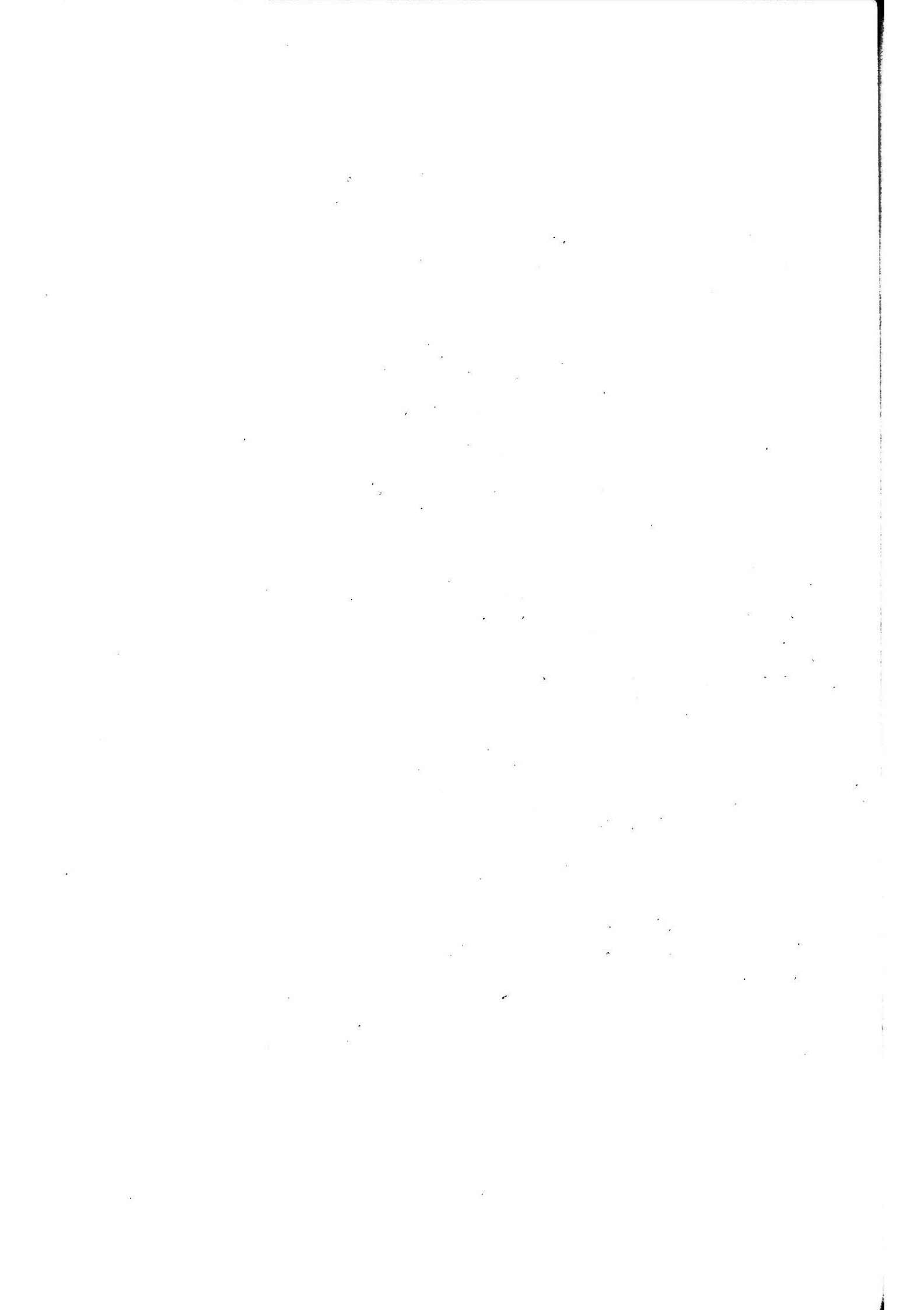
Jiří V. Klíma, Pestrý týden škole a rodině. *Pestrý týden* 5, 1930, č. 1 (4. 1.), s. 2.

článek z deníku

Anon., Nový český film „Jana“. *Právo lidu* 44, 1935, č. 235 (9. 10.), s. 6.
Peter M. Nichols, Standout Videos of the Year. *The New York Times*, 29. 12. 2000, s. E37.

formy opakované citace

R. Skopeč, c. d., s. 50.
Tamtéž, s. 51.
B. Nichols, *Representing Reality*, s. 243.
D. Bordwell – N. Carroll, c. d.



Filmová adaptace*(uzávěrka 31. listopadu 2009)*

hostující editor: Petr Bubeníček

Každý rok vzniká nepřeberné množství filmových a televizních adaptací románů, novel či povídek, jejich studium však dosud hledá adekvátní metodologii. Od George Bluestona, který vydal v roce 1952 svoji vlivnou knihu *Novels into film*, prošlo nicméně zásadními proměnami. Předně docházelo k postupným změnám pohledu na literární dílo a jeho filmovou podobu. Film vycházející z literárního předobrazu přestal být posuzován jako nevěrná a méněcenná kopie „hodnotnějšího“ díla, ale začal být v souladu s předpoklady strukturalistů pokládán za rovnocenný text na širokém poli kultury. Podnětné bylo využití poznatků naratologie na konci 70. let, neboť se tím otevřela cesta k preciznímu zkoumání narativních strategií literárního a filmového díla. Ke značnému posunu došlo také v posuzování věrnosti románu či novele. Ukázalo se, že toto kritérium, které se dodnes stává stěžejním východiskem řady kritik, je nepřesné a znejasňuje autonomii obou médií. K hlubší debatě o adaptaci v 90. letech pak přispěly koncepty poststrukturalismu, kulturologie, feminismu atd. Zájem o studium adaptace se v posledním desetiletí projevil monografiemi Jamese Naremore, Kamilly Elliottové, Thomase Leitcha, Lindy Hutcheonové a řady dalších autorů. Mezi nejvýznamnější ovšem patří projekt Roberta Stama a Alessandry Raengoové, který dal vzniknout třem publikacím věnovaným tomuto tématu. Pluralitou přístupů jednotlivých studií tyto sborníky přispěly k formulování nového pohledu na adaptaci. Zcela opouštějí problematiku věrnosti a nastolují otázky související s hledáním vhodné metodologie, intertextualitou, intermedialitou, autorstvím atd.

Při reflexi literárního díla a jeho adaptace se objevuje stěžejní otázka. Jaká je vlastně pozice disciplíny, která se musí vyrovnávat s tištěnou i audiovizuální kulturou a osciluje mezi literární a filmovou vědou? Právě toto nejasné postavení je navíc prohlubováno interdisciplinární rivalitou (viz Kamilla Elliotová). To je zřejmé například ze sporů o literárního a filmového vypravěče, jeho možné podoby a funkce, z obavy z „neblahého“ vlivu konceptů literární naratologie na filmovou teorii atd. Zásadní a dosud trvající problém tkví v tom, že se na adaptaci až příliš často nahlíží perspektivou literární vědy (James Naremore v této souvislosti píše o „literárním formalismu“). Nepříliš nápaditým užíváním literární metodologie se maskovala stále se vracející potřeba posuzovat estetické kvality adaptace a velmi často také vyzdvihnout umělecké možnosti románu. Řada literárních narativů je dodnes považována za neadaptovatelné, což mnohdy znamená jen to, že nemohou být v úplnosti přeneseny do filmové diegeze. Takový „literární“ přístup má svůj původ: ve druhé polovině 20. století se adaptacím věnovali především univerzitní badatelé působící na literárních ústavech v USA a ve Velké Británii.

Dnes se hledání dalšího směřování disciplíny nachází na rozcestí. Thomas Leitch píše dokonce o jejím úpadku, neboť se podle něj studium adaptace ocitlo mimo hlavní proudy literární a filmové vědy. Ukazuje se, že vznik nových a nových studií, které na textuální úrovni srovnávají motivickou strukturu románu a jeho filmové adaptace, nepřináší žádné závažné podněty.

V souvislosti s filmovou adaptací je možné si klást řadu rozličných a dosud ne zcela zodpovězených otázek:

- Mezi dosud opomíjené problémy, které úzce souvisejí s adaptací, patří proces vzniku jednotlivých projektů. Do jaké míry může širší perspektiva zahrnující produkci přispět k objasnění podoby výsledného filmu? Jak funguje národní či globální distribuce neustávajícího množství nových adaptací?
- Je adaptace stěžejní silou populární kultury (Linda Hutcheonová se nezdráhá vedle filmových a divadelních adaptací stavět též „přepisy“ počítačových her)?
- Jaká jsou čtenářská/divácká očekávání dnešního publika a jak korespondují se zájmy producentů a vydavatelů?
- Ovlivňuje dosud posuzování konkrétních adaptací logofilní diskurs?
- Jak soudobý filmař interpretuje kanonický literární narativ, zvláště tehdy, pokud dochází k sémantickým a hodnotovým posunům (z jakých literárních i neliterárních zdrojů přitom čerpá)? Do jaké míry je tato interpretace ovlivněna aktuálním kontextem?
- V jakém vztahu stojí novější adaptace k těm starším?
- Jaké je postavení literárního díla a jeho adaptace na současném kulturním trhu (marketing, ekonomie, licence atd.)?
- Jaké další podněty k intermediální debatě přináší textová i produkční analýza televizních adaptací?

Stručný výběr literatury:

George Bluestone, *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press 1957.

Linda Costanzo Cahir, *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson 2006.

Deborah Cartmell, Whelehan Imelda (eds.), *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. London and New York: Routledge 1999.

Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge University Press 2003.

Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. Routledge: New York and London 2006.

Thomas Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. London 2007.

Petr Málek, Deník venkovského faráře. Kinematograf Roberta Bressona. *Illuminace* 10, 1998, č. 2, s. 5–35.

Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford University Press 1996.

Marie Mravcová, *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv 2001.

James Naremore, *Film Adaptation (Depth of Film Series)*. Rutgers University Press 2000.

Robert Stam, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing 2004.

Robert Stam, Alessandra Raengo, (eds.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, Carlton 2005.

Robert Stam, Alessandra Raengo, (eds.), *A Companion to Literature and Film*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing 2004.

James M Welsh – Peter, Lev (eds.), *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Lanham 2007.

Filmové studio: místo, podnik a pracovní svět

(uzávěrka: 28. února 2010)

Co je to filmové studio? Výrobna filmů, poskytovatel služeb filmovým producentům, vertikálně integrovaný mediální konglomerát, nebo (jak se dnes často uvádí v souvislosti s hollywoodskými majors) globální zadavatel a distributor? Tento tematický blok, který nemá hostujícího editora, je zaměřen na historický, typologický a teoretický výzkum filmového studia – jako pojmu, podniku a pracovního prostředí spojeného s lokálně specifickými sociálními a kulturními podmínkami. Vítány budou příspěvky o českých i zahraničních studiích, ať už těch velkých (majors v USA, „národních“ v Evropě) nebo „okrajových“ (alternativní mody produkce, studia „na zelené louce“, tvorba v jiných médiích pohyblivého obrazu), o jednotlivých osobnostech a společnostech s nimi spojených, případně o typech a vývojových formách filmového či obecněji mediálního studia a jeho současné pozici v globálním mediálním průmyslu. Metody a přístupy mohou sahát od monografických studií o firmách a osobnostech přes komplexnější analýzy z hlediska kulturních či hospodářských dějin až po „production studies“ (kombinující ekonomii kulturního průmyslu, sociologii práce a etnografii profesních komunit).

Stručný výběr literatury:

Tino Balio, *United Artists: The Company that Changed the Film Industry*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press 1987.

Tino Balio, *United Artists: the Company Built by the Stars*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press 1976.

John T. Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press 2008.

Ben Goldsmith – Tom O' Regan, *The Film Studio: Film Production in the Global Economy*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2005.

Klaus Kreimeier, *The Ufa Story: a History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*. Berkeley, Calif.: University of California Press 1999.

Vicki Mayer – Miranda J. Banks – John T. Caldwell (eds.), *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. New York and London: Routledge 2009.

Allen J. Scott, *On Hollywood: The Place, the Industry*. Princeton: Princeton University Press 2005.

„Trezorový“ film

(uzávěrka: 30. dubna 2010)

hostující editorka: Jindřiška Bláhová

Fenomén tzv. „trezorových“ filmů je nedílnou a prominentní součástí dějin československé kinematografie i širších kulturních a společenských dějin ČSR po 2. světové válce. Termín „trezorový“ film označuje „ideologicky závadné“ kinematografické dílo, jehož uvedení do distribuce, dokončení či další uvádění komunistický režim z mocenských a ideových důvodů zakázal. Tento fenomén, jenž byl součástí propracovaných cenzurních mechanismů ideově zaštitěných Ideologickou komisí ústředního výboru ÚV KSČ, časově spadá do období tzv. normalizace v čs. filmu konce 60. a začátku 70. let. V tomto období se komunistický režim vypořádával s dočasnou liberalizací, jež probíhala v důsledku politických událostí od první poloviny 60. let a jež se projevila i v kinematografii. Nejvýraznější manifestací uvolnění je přitom tzv. česká nová vlna. Díky jasné hodnotové polarizaci mezi méně restriktivními 60. léty, jež jsou spojována s rozmachem tvůrčí kreativity jedné „zázračné“ filmové generace (M. Forman, V. Chytilová, J. Menzel, P. Juráček či J. Němec) a uvolněností filmového výrobního procesu, a utuženým režimem ve filmové výrobě let sedmdesátých získal pojem „trezorový“ film jasný symbolický význam. Stal se efektivním symbolem kinematografie a jejího tvůrčího ducha v područí komunistické ideologie a moci. Zahrnuje v sobě tvůrčí tragédii, rezistenci i logiku fungování totalitního režimu.

Pojem samotný proniknul i do širšího obecného povědomí, kde se stal součástí budování určité divácké identity před rokem 1989. V tomto širším diváckém povědomí je termín spojovaný hlavně s úzkou skupinou elitních „postižených“ filmů, jejichž osud je primárně spojovaný s jejich násilným vyřazením z kulturního oběhu. Do této skupiny patří SKŘIVÁNCI NA NITI, UCHO, VŠICHNI DOBRĚ RODÁCI a případně PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA. Do pomyslných trezorů přitom speciální prověřovací komise poslaly podle seznamu uvedeného v říjnu 1988 v časopise Scéna na sto filmů, včetně dokumentárních. Šlo tedy o fenomén mnohem rozsáhlejší a systematictější. Už to naznačuje, že před filmovými historiky stojí výzva k upřesnění, co „trezorový“ film znamená a jaké místo má v novodobých dějinách čs. filmu. Nejen těch před rokem 1989, ale i v době porevoluční.

Jednou z možných metod, jež se nabízejí k rozkrytí tohoto fenoménu, je například orální historie. Série rozhovorů vedená Janem Lukešem s filmaři, jejichž díla postihl zákaz, (*Iluminace* 1/1997), naznačuje možné cesty dalšího výzkumu. Analogicky se lze zaměřit nikoliv na tvůrce, ale na aktéry, tvůrce a vykonavatele kulturní politiky, na muže a ženy z vedení Čs. státního filmu či Barrandova, kteří se na zakazování filmů podíleli. Řada z nich se o dvacet let později podílela na jejich „rehabilitaci“ a uvolňování do distribuce.

Zatímco procesu zakazování se čeští historici filmu již částečně věnovali, proces uvolňování zůstává zatím jednou z nezmapovaných kapitol. Mezi ty další patří např.

divácká recepce filmů po návratu do distribuce, proměny diskursu o trezorovém filmu během 70. a 80. let, přehodnocení exkluzivity termínu pro díla spojovaná s českou novou vlnou, neboť filmy postihoval zákaz i v 50. letech, či podrobnější kategorizace a analýza závadnosti filmů (viz např. tzv. černé filmy). Zde se dá stavět na edici dokumentů z archivu ÚV KSČ sestavené Jiřím Hoppem (*Iluminace* 1/1997) nebo na textu Jana Jaroše o cenзуře v 60. letech (*Filmový sborník historický* 4). Vzhledem k propojenosti kinematografií v celém bývalém Východním bloku se nabízí jako vhodná oblast pro další výzkum i transnacionální komparativní analýza fenoménu, jež může podhalit rozdíly v mechanismech zakazování či reálný vliv Moskvy. K možnému přehodnocení vybízí vzhledem ke své téměř mytologické povaze v rámci dějin čs. kinematografie i samotný termín „trezorový film“.

Několik příkladů dílčích témat, která se nabízejí ke zpracování:

- kategorizace a analýza kritérií pro klasifikaci trezorových filmů v širších souvislostech cenзury;
- mechanismy a procesy zakazování (např. práce komisí, které měly prověřit celovečerní a krátkometrážní filmy, jež už byly v distribuci);
- „rehabilitace“ trezorových filmů – jejich uvolňování do distribuce (Ústřední půjčovna filmů), dokončování filmů zakázaných ve výrobě;
- mediální reflexe trezorových filmů, a proměny tohoto diskursu jak před, tak po listopadu 1989 (např. funkce trezorových filmů při konstrukci určitého specifického obrazu 60. let v komunistické ideologii i v demokratickém režimu); role filmových kritiků/novinářů při formování diskursu o trezorových filmech (J. Kliment, V. Trapl ad.);
- divácká recepce „trezorových filmů“ – ať už po jejich uvolnění koncem 80. let, či před rokem 89, a konstrukce divácké identity;
- případové studie konkrétních zakázaných filmů;
- dokumentární filmy jako „specifická“ skupina zakázaných filmů;
- srovnávací transnacionální analýza fenoménu „trezorový film“ – existence/absence fenoménu v ostatních státech Východního bloku a praktiky zakazování/uvolňování v jednotlivých totalitních režimech;
- ekonomická exploatace „zakázaných filmů“, jejich role ve vývozní politice Filmexportu a pozdějších soukromých distributorů.

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. Iluminace 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 Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemných 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 Iluminace 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 adrese 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 Iluminace), 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 započítáním 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 navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučuji 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 nabízet 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:

LUCIE ČESÁLKOVÁ
JAN HANZLÍK
IVAN KLIMEŠ

Vydává / Published by:

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

PETR SZCZEPANIK (Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Sazba: studio@vemola.cz

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v červenci 2009

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

ANNA BATISTOVÁ, MICHAL BREGANT,
JANA DUDKOVÁ, NATAŠA ĎUROVIČOVÁ,
TEREZA DVOŘÁKOVÁ,
MÁRIA FERENČUHOVÁ, PETRA HANÁKOVÁ,
JIŘÍ HORNÍČEK, MARTIN KAŇUCH,
TOMÁŠ LACHMAN, MIROSLAV MARCELLI,
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,
PETER MICHALOVIČ, MIROSLAV PETŘÍČEK,
PAVEL SKOPAL, KAREL THEIN,
VLASTIMIL ZUSKA

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 4× ročně. Cena jednoho čísla 85,- Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Předplatné zajišuje / Subscription information

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Roční předplatné pro tuzemsko
300 Kč

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988
fax ++420/2/2423 1948
www.iluminace.cz

Adresa / Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
tel. ++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 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:

Reklama na promítací stroj Meo-8.

Jemná mechanika a optika 3, 1958, č. 3, 3. strana obálky.

35029/2009/3



10104292 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 ryžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdržení ducha i skutečností do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energií přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

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

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