

STARŠÍ ČESKÁ SOCIOLOGIE A OTÁZKY FILMU

Emanuel Pecka

Předmětem zájmu kinematografie od jejích počátků až po současnost jsou skutečnosti, jejichž umělecké ztvárnění lze posuzovat z hledisek historických, filozofických, estetických aj. Protože však každý výstup v této oblasti umění má výrazné sociální parametry, stává se sociologický přístup nezastupitelným v každé podstatnější interdisciplinární reflexi.

Sociologie, i když byl její předmět vymezován často se lišícími definicemi, se vždy zaměřovala na významné aspekty sociální praxe, na studium vzniku, vývoje, struktury, působení a výstupů sociálních skupin. Sociologie je věda kategoriální, nikoliv normativní. Kategoriální výstavba sociologie vzniká především na základě odrazu toho, co jest, spíše než toho, co má být. Sociologie se zaměřuje na výzkum jednotlivých druhů lidských aktivit. Zde se její orientace soustřeďuje spíše k tomu, co je sociální, než k tomu, co je individuální. Pro sociologii je typické úsilí o komplexnost a generalizaci. Nejde např. o popis jednotlivých stávek či konkrétní válečné situace, ale o zjištění podstaty a modelu sociálního konfliktu. Tyto dva znaky – sociologie je věda kategoriální, usilující o komplexnost a generalizaci – jsou východiskem i při zkoumání sociálního (kolektivního) fenoménu, jakým je film. Nelze proto ani sociologii filmu redukovat na neškodnou statistiku o počtu diváků, kteří navštívili promítání toho či onoho filmu v té či oné lokalitě.

Počátky starší české sociologie¹⁾ spadají do doby poslední třetiny 19. století, tj. do období, kdy česká národní kolektivita usilovala o konstituování národní státnosti. České sociologické myšlení se v této době teprve formovalo a procházelo procesem hledání tvaru a řádu, které nacházelo v podobě specifického přejímání sociologického pozitivismu, tak jak jej

1) Termín „starší česká sociologie“ používám v duchu klasifikace K. Gally. Jde o období práce českých sociologů mezi „oběma světovými válkami“, které „reziduálně přežívá válečné období až do roku 1948“. (K. Gally, *Vývojové tendence české sociologie*. In: *O koncepci dějin české sociologie*. Materiály ze sympozia. Brno 1968, s. 17–18.)

představovaly ideje Augusta Comta a Herberta Spencera. Byla to nastoupená cesta k vědeckému zvládnutí empirických fakt života společnosti, jež rovněž předznamenávala zřetelnou možnost poznávat jednotlivé jeho výrazné jevy, a tudíž nepřehlédnout ani takové, mezi něž vstupovala na přelomu století kinematografie.

K představitelům takto orientované i „praktické sociologie“²⁾ patřil především T. G. Masaryk a jeho žáci a následovníci Břetislav Foustka, Emanuel Chalupný, Inocenc Arnošt Bláha, J. L. Fischer, Josef Král a další.

V době, kdy české sociologické myšlení přinášelo první představy o předmětu a metodě této mladé vědy (T. G. Masaryk, J. Trakal)³⁾, se uskutečnily první pokusy o filmové představení němého filmu i v českých zemích. Nebyly to však začátky aplaudované velkými zástupy obecnosti. Situace se v tomto směru nezměnila ani potom, co v září 1907 Viktor Ponrepo otevřel první stále pražské kino na Starém Městě v domě U modré štiky.

Periodika sociologicky orientovaná jako Masarykova *Naše doba* či *Pokroková revue* se o této události nezmínila. *Pokroková revue* otiskovala články a studie o dlouhodobých trendech kulturního vývoje v českých zemích, nicméně ani zde se s filmem ještě v roce 1912 téměř nepočítalo.⁴⁾

Film, zejména ve vědeckých kruzích, prostě nebyl ještě považován za umělecký fenomén a informovat o něm mohly jen novinové články nebo plakátová oznámení. Vždyť ještě v roce 1920 musel Vladislav Vančura přesvědčovat vědecké a kulturní kruhy české společnosti, že film se stane uměním. Svoji stať však musel uveřejnit v příloze politického deníku strany čsl. národních socialistů.⁵⁾

Vančurův příspěvek svým charakterem a významem by mohl být uveřejněn v seriózním vědeckém časopise, v němž by se kladl důraz na hlubší sociologický a prognostický pohled na kategorii filmu. V. Vančura zde uvedl: „Forma filmového dramatu není ještě určena, čeká dosud na svého básníka. Dnešní filmové hry jsou dělány pro laciný úspěch u špatného vkusu. A přece bude film druhem nového umění. Snad spíše pro svoji novotu než dosavadní neúspěšnost má mnoho nepřátel. Jedni srovnávají film s divadlem a praví: Co lze fotografií ukázat než povrch, podoby, gesto, scénérie? Umění tkví v nitru, mimo slovo, obraz a hudbu nic je nevyjádří.“

2) Praktickou sociologií rozuměl T. G. Masaryk politiku. „Vedle sociologické teorie, abstraktní sociologie a konkrétních věd sociálních máme sociální praxi a vědu o ní: sociologii praktickou neboli politiku.“ (T. G. Masaryk, *Otázka sociální I*. Praha 1947, s. 355.)

3) T. G. Masaryk, *Základové konkrétní logiky*. Praha 1885; též *Rukověť sociologie*. „Naše doba“ 7, 1900; J. Trakal, *O sociologii*. „Osvěta“ 1885, s. 59–128.

4) Srov. např. A. Laurin, *Kultura a její tendence*. „Pokroková revue“ 8, 1912, s. 391n.

5) V. Vančura, *Film*. „České slovo“ 21.8.1920, příloha „Setba“, s. 6.

Jiní nezamítají biografu, ale snižují jej na pouhou podívanou. Až na několik málo jsou filmové hry špatné, a tak ti, kdo jdou do kina jen proto, aby viděli Kanadu, tropy, americká města, dno mořské, mají to, co chtěli. Je to snad málo, ale bohužel často více, než vidíme v divadlech, kde jsou herci i režie nepoměrně horší. Vždyť Vinohradské divadlo je jen jedno, a oč jsou ostatní po stránce divadelní a básnické horší než průměrný americký film. Ovšem srovnáme-li film a divadlo, dopustíme se nepřístojnosti. To nejde. Nejpodstatnějším výrazem dramatické básně je živé slovo, filmu živý obraz. Není to bez spojitosti, že malíř Josef Čapek napsal knihu o filmu, vždyť je to výtvarný problém. Ti ušlechtilci, jež biograf zatracují, oprávcí, kteří by rádi viděli, aby se stal albem fotografií slavných herců, moralisté, děsíci se filmové frašky, jež se rodí, mluví do větru. Film bude uměním!“⁶⁾

Film jako umění je fenoménem především dvacátého století, v němž si získal významné místo mezi ostatními i tradičními druhy umělecké práce. O sociologii lze říci analogicky, že teprve ve dvacátém století zaznamenala značný rozvoj a že se sociologizovala řada oblastí v procesu poznávání sociální praxe. V tom smyslu se o našem století mluví ve vědě jako o století sociologie.⁷⁾

Ve dvacátých letech vzrostl u nás mimořádně zájem o sociologii, a to tak, že ve školním roce 1927/28 bylo v semináři profesora B. Foustky přihlášeno již 90 posluchačů,⁸⁾ což lze srovnávat jen se situací, ke které došlo na filozofické fakultě Karlovy univerzity o čtyřicet let později. Tato nová vlna zájmu o sociologii byla spjata se snahou překonat dosavadní stav a orientovat se „moderně“, novopozitivisticky na práci v daném oboru. Mladí sociologové se sice při hodnocení svých učitelů snažili o zachování povinné úcty, ale osten nesouhlasu byl již patrný. Tak O. Machotka s Z. Ullrichem konstatovali: „Celkem možno charakterizovat českou sociologii tak, že vedle přísné vědecké práce měla blízký vztah k praktickému životu a sklon působit na něj ve smyslu zvýšení jeho etických hodnot. Tato snaha, která proniká českým myšlením sociologickým hlavně u žáků Masarykových a jeho vlivem je vědomým navázáním na nábožensko-humanitní ideály, v nichž Masaryk spatřuje smysl českých dějin. Vytěžujíc citově slovanský prvek naší povahy, staví se k sociální skutečnosti nejen se stanoviska chladně vědeckého, nýbrž i citově podloženého.“⁹⁾

Machotka s Ullrichem tak ukazovali na určité mystické a morálně hodnotící aspekty v práci svých učitelů, které chtěli překonat důslednější em-

6) *Tamtéž*.

7) „Voprosy filosofii“ 1964, č. 11, s. 23.

8) O. Machotka – Z. Ullrich, *Sociologie v moderním životě*. Praha 1928, s. 62.

9) *Tamtéž*, s. 57.

pirickou orientací a přirozeným výkladem i takových jevů jako byla morálka, náboženství. Sociologie tak „... odstraňuje poslední zbytek mysticismu z našeho života, který se udržoval právě nejhouževnatěji na těchto dvou polích“.¹⁰⁾ Otevřít sociologii možnost zkoumat všechny problémy sociální praxe znamenalo zároveň překonat zábrany moralizování a mysticismu. Mezi českými sociology vypukl a dlouho potom působil spor o sociologický objektivismus. Ve dvacátých a třicátých letech se k principu objektivismu hlásili všichni „firemní“ sociologové. Zůstaly ovšem mezi nimi rozdíly, které se projevovaly v souvislosti s proporcí teorie a empirie v jejich díle. Faktickým přínosem této velké diskuse byl ještě výraznější zájem o podrobnější a detailnější zmapování sociální problematiky.

Takovému záběru nemohla uniknout kolektivní aktivita tvůrců a diváků, kterou představoval film. V české sociologii dvacátých a třicátých let proto můžeme sledovat reakci na působení německého filmu s předjímáním některých znaků masové kultury. Setkáme se zde s pokusy o sociologickou interpretaci vzniku filmového umění v souvislosti s měnícím se sociálním klimatem přelomu 19. a 20. století. Specifické poznatky přinášejí sociologické sondy do životního způsobu lidí ve městech a na periferiích, v němž má své místo i film. Protože i v české sociologii té doby existovalo úsilí o vytvoření systému sociologie (E. Chalupný, I. A. Bláha), je možné zjišťovat, jak se pokus o zahrnutí filmu do sociologického systému realizoval. Sociologické problematice filmu se však věnovala i řada kritiků, kteří nebyli „firemními“ sociology.

Prvním významným příspěvkem k sociologické reflexi problematiky kinematografie u nás byla studie Bedřicha Václavka „K sociologii filmu“.¹¹⁾ Na pražské filozofické fakultě Václavek studoval u profesora Jana Jakubce, pod jehož vlivem se orientoval pozitivisticky. To znamenalo sociologizovat výzkumnou literárně vědnou práci.¹²⁾ Václavek se zaměřil na studium širších souvislostí uměleckých výtvorů, především pak na analýzu sociálního klimatu, v němž vznikají, a na sociální účinnost, jakou mohou působit. Všechny práce B. Václavka lze zařadit do kategorie příspěvků k sociologii kultury. Některé tak sám přímo označoval. Např. studie „Poezie v rozpacích“ má podtitul „K sociologii umění a kultury“.¹³⁾

Nepochybně k nim patří již zmíněný příspěvek „K sociologii filmu“. Sociologické zaměření spojované s redaktorskou prací (brněnská Rovnost) vedly Václavka do prostředí, v němž získával podněty pro studium lidovos-

¹⁰⁾ *Tamtéž*, s. 70.

¹¹⁾ B. Václavek, *K sociologii filmu*. „Pásmo“ 1, 1924, č. 5–6. (Rovněž in: *t ý ž*, *Tvorba a skutečnost*. Praha 1980, s. 117–122.)

¹²⁾ L. Svoboda, *Bedřich Václavek jako sociolog literatury*. Praha 1947, s. 22–24.

¹³⁾ B. Václavek, *Poezie v rozpacích*. Praha 1929.

ti v literatuře. Odtud i jeho zájem o kramářské písně, ale také o široké publikum příjemců filmu. V duchu těchto souvislostí napsal: „Kino je panoptikum masového publika. Těch, kteří žijí bez knihy, jichž slovní poklad jest nejchudší, těch, kterých nedosáhne nikdy žádná kniha, nanejvýš leták nebo řečník těsně před volbami, po nichž opět klesají zpět do své anonymity. Obecenstvo, jež nemá jména, a přece existuje, jež svou početností jest nositelem velikých duchových událostí a hybnou silou světa. Masa, jež musí být získána, nemá-li pokus o vytvoření nové společnosti zůstatí bezvýsledným. Kino jest cestou k ní.“¹⁴⁾

Václavek postihl souvislost filmu se staršími formami masové zábavy (kramářské písně, jarmareční obrazy aj.), odtud jeho výrok o filmu jako „panoptiku masového publika“. Václavek však posuzuje film jako účinný prostředek sociálních změn při vytváření „nové sociability“ a nové jednoty světa. „Vyšed z předpokladů moderní duchovosti,“ napsal Václavek, „působí film zpět na ni, formuje ji. Kino si vychovává mnohem snadněji své obecenstvo než kniha a divadlo. Vyvádí člověka v zapadlých končinách světa z jeho izolace a spojuje ho s celým světem. Jest generální instrukcí každému. Informuje. Vychovává novou sociabilitu. Vesničané v něm vidí shon velkoměst, jejich světelnou záplavu, auta, fasády hotelů, nádraží. Obyvatelé měst vidí lesnatá pohoří, melancholické linie drátů telegrafických u osamělých cest, poklid venkova. Středoevropan vidí pouště, moře, Čínu, Indii a jejich život. Japonec jest účasten evropského a amerického života. Vzniká nové vědomí jednoty světové, jež jakožto vědomí všepřítomnosti světové proniká do moderních básní.“¹⁵⁾

Tyto sociologické aspekty filmu Václavek sdílí především s představitelem tehdejší avantgardy s Karlem Teigem, který v roce 1924 rovněž vydává své studie o filmu a v jejich závěrečných poznámkách sociologicky analyzuje vztah společnosti, techniky a filmu.¹⁶⁾ Také Václavek při charakteristice sociologické problematiky filmu, klade důraz na otázku výroby, jež může přispět „k sociologickému ozřejmění filmu-výrobku, filmu-uměleckého díla“.¹⁷⁾ Vysvětlování vzniku a rozvoje filmové produkce z charakteru výroby, z vývoje „od jednotlivého podnikání malého podnikatele až k velkokapitalistické koncentraci“,¹⁸⁾ je spjata se zájmem Václavkovým o sociologický výklad na základě materialistického pojetí dějin.

V roce 1930 byla založena Sociologická revue, kde Václavek vedl rubriku „Sociologie umění“. V Sociologické revui, jejímiž hlavními redak-

14) B. V á c l a v e k, *K sociologii filmu*. In: B. V., *Tvorba a skutečnost*, s. 120.

15) *Tamtéž*. (Podtrhl B. V.)

16) P. K r á l, *Karel Teige a film*. Praha 1966, s. 110–111.

17) B. V á c l a v e k, *K sociologii filmu*, s. 117.

18) *Tamtéž*.

tory byli I. A. Bláha, J. L. Fischer a E. Chalupný, byla v roce 1938 uveřejněna studie Willyho Haase „K sociologii a technice filmu“ založená na odlišné koncepci. Haasova studie se zabývala především zachycením změn v sociálně-kulturním klimatu na přelomu 19. a 20. století a vznikem nové obrazové epiky v podobě filmu. Film pak chápe jako potřebu vznikající masové společnosti založené na převaze formálních vztahů mezi lidmi. Za východisko nezvolil práci F. Tönniese *Gemeinschaft und Gesellschaft* z roku 1887, ale knihu Le Bonovu *La psychologie des foules*, která vyšla v roce 1895. Obě díla v podstatě zachycují posun od společenství k společnosti, od neformálního sousedství k formalizované sociální struktuře pozic a rolí spíše profesionálních než individuálně lidských. Zachycují posun od individualnosti k masovosti bez ohledu na to, zda se tomuto procesu jednotlivci brání či přizpůsobují.

Z uvedených změn vyvozoval W. Haas charakteristiku zdrojů, z nichž se zrodila filmová technika a filmové umění. „A skutečně,“ uvedl W. Haas, „tato nová masová společnost dala vzniknout filmu. Nový davový člověk XX. století nereaguje stejnou měrou na racionální myšlenkové pochody a logické souvislosti jako člověk individualistického věku – zato tím silněji na obrazy, a to jak na obrazy řečové (metafory, hesla, 'náznorné' formule), tak na obrazy konkrétní. Jedním následkem jest nová demagogická davová politika hesel bez racionální soustavy programové. Druhým následkem jest film.“¹⁹⁾

Haas, podobně jako Václavek, nachází sociologické prostředí, obecnstvo i tvůrce v oblastech starších forem „masové zábavy“. K tomuto problému uvedl: „Vývojovou možnost navazovací poskytují však jenom ještě spodiny jarmarečnického obrazu, panoptika. Zde důsledně navazuje nejranější primitivní film. Vzniká v prostředí jarmarku, panoptika hrůzy, varieté. Zde jest umístěn nejen sociologicky, z tohoto obrazového prostředí běže také své první obrazově-výpravné motivy. Nejčasnější film jest obsahově totožný s 'krvákovými' obrazy, krvavými, hrůznými obrazovými tématy na stěnách panoptika (starý lékař u mrtvolky své dcery, Neronovy živé pochodně; odaliska tygrem rozsápaná; toreador v aréně probodnutý býkem apod.) nebo s varietními sensacemi: tak. např. raný francouzský a americký groteskní film s Linderem, Mack Sennettem, Deedem a s nejranějším Chaplinem. V tomto prostředí se film zrodil, odtud se živil duševně – či spíše neduševně.“²⁰⁾

W. Haas posuzoval otázky vzniku a vývoje filmového umění v době existence nejen již mluveného, ale i barevného filmu. Rozmach filmové

19) W. H a a s, *K sociologii a technice filmu*. „Sociologická revue“ 9, 1938, č. 1–2, s. 32.

20) *Tamtéž*, s. 35.

tvorby však nebyl bez krizových jevů. Haas konstatoval, že „příčiny tohoto procesu krize jsou všeobecně sociologické povahy“.²¹⁾ Podává pak následující vysvětlení: „Vynález tohoto filmu spadá v poměrně pozdní období liberalistické kapitalistické společnosti. Je to počátek oné epochy, v níž liberalistický kapitalismus nebyl už s to plnou měrou organizačně těžit z technického pokroku. Jeví se to také ve filmu. Technických možností filmu nemohlo se plně produktivně využít z příčin sociologických. Byla zužitkovávána stále znova jen relativně chudá stránka filmové techniky – reproduktivní. Krize filmu jest do jisté míry totožná vůbec s krizí techniky. Tak jako dnešní společnost všeobecně nemůže souhrnu svých technických zkušeností a vynálezů upotřebit v plné míře produktivně, tak to nedovede ani v tomto případě.“²²⁾

Česká sociologie se ve třicátých letech musela vyrovnávat s celou řadou komplikovaných sociálních skutečností. Všeobecná hospodářská krize, ohrožování evropských demokracií fašismem – to byly silné faktory, které u českých sociologů nacházely odezvu v propagování snah po nestrannosti (nezasahování vědy do politiky), ale i „fungování pod normou“ (zachovávání principů demokracie). Obhajoba daného stavu (demokracie proti fašismu), odmítání hodnotících soudů ve vědě, prosazování terénního výzkumu – to byly charakteristické znaky české pozitivisticky orientované sociologie tohoto období.

A právě v rámci často široce koncipovaných terénních šetření se objevily i otázky filmové tvorby, zejména pokud jde o její vliv na určité sociální skupiny obyvatelstva. Hlavními tvůrci této empirické orientace v české sociologii byli sociologové tzv. brněnské školy a skupina sociologů v Praze, soustředěných kolem revue „Sociální problémy“. Předmětem zájmu takto orientované sociologické práce byly otázky nezaměstnanosti, volba povolání, monografická šetření v obcích, dysfunkční sociální jevy apod.

Široce koncipovaný výzkum přinesl i poznatky o Praze. V letech 1937 a 1938 se konal terénní sociologický výzkum v pražských předměstích (Hodkovičky, Košíře, Dejvice, Záběhlice – Zahradní město). Vedle otázek hygienických, mortality, natality, profesionální struktury, bytové otázky aj. zahrnovalo toto šetření i otázky vlivu „jednotlivých složek obecné kultury“.²³⁾ Zatímco nejméně ze všech uměleckých vlivů působilo výtvarné umění, film získával všeobecnou oblibu. Podle výzkumné zprávy byl film předmětem zvýšeného zájmu proto, že „dává sugestivností svých příběhů

21) *Tamtéž*, s. 45.

22) *Tamtéž*.

23) C. Zatloukal, *Periferie velkoměsta*. „Sociologická revue“ 10, 1939, č. 2–4, s. 181.

zapomenouti na všední, denní život a podněcuje romantické sklony. Mladé lidi, kteří jsou méně kritičtí, podněcuje k nápodobě.“²⁴⁾

Film v těchto pražských předměstích získával stejnou oblibu jako opera. Proto byly populární především filmy, v nichž tvůrci zařazovali snadno zapamatovatelné melodie. Jejich kvalita však zdaleka nemusela dosahovat úrovně tvorby J. Offenbacha či J. Strausse. Autor výzkumné zprávy k tomu uzavírá: „Z filmů a zpěvoher šíří se obliba časových popěvků a písní, většinou naivně sentimentálních a ve velkém produkovaných.“²⁵⁾

K sociologické problematice filmu se v tomto období vyjadřovali i někteří kritici, kteří nebyli „firemními“ sociology. Byl to především Otto Rádl, který se pokusil charakterizovat film jako „sociologický pramen“.²⁶⁾ Ve své studii o filmu ve dvacátém století napsal: „Pohlédneme-li však na to, co se naštědalo ve filmu za doby jeho trvání, poznáme, že zachytil i něco více než pouhé změny zemského povrchu. Film je také svědectvím způsobu života ve své době.“²⁷⁾ Rádl pak uvádí příklady konkrétních projevů způsobu života před první světovou válkou, zachycených filmovou technikou: móda, projevy militarismu a imperialismu, způsob života nejchudších vrstev, kontrastující s přepychem obchodních a bankovních center velkoměst atd. Dochází pak k závěru, že „všechno to, co tu film zachytil pro budoucnost, je registrací vědecky neobyčejně důležitého materiálu sociologického a poskytne analytikovi lidské společnosti a jejích problémů možnost nahlédnout i tam, co by mu bylo bývalo v jiném věku zůstalo zatajeno.“²⁸⁾

Vedle O. Rádla to byl A. M. Brousil, který pro své úvahy zvolil kategorii „národnosti“, která pro českou sociologii byla jednou z nejpodstatnějších. Brousil se zde vyrovnával s problematikou politického, komerčního i uměleckého zneužívání této kategorie ve vztahu k filmu. Zároveň ale formuloval sociologicky úkol filmu při konstituování specifické sociální skupiny – vytvářet „z davu obecnost“.²⁹⁾ A. M. Brousil v těchto svých úvahách na konci 30. let uvedl: „V nedávných i nynějších časech kupčil s postulátem národního filmu u nás kdekdo, kdo chtěl těžit ze zjitřených národních citů ve chvíli, kdy rozum byl v úzkých a ztrácel bdělou soudnost. Politikaření, které není politikou, osobovalo si právo rozumět a hodnotit tento problém. K tomu i do filmu vnikli spekulanti nejen mezi živel průmyslový, ale i umělecký, odhodláni těžit ze zmatku a připraveni pronásledovat vše, co nesloužilo jejich představám o národním filmu, o němž se domnívali, že

24) *Tamtéž*.

25) *Tamtéž*, s. 182.

26) O. R á d l, *Film ve XX. století*. In: *Dvacáté století*. Díl VIII. Praha 1934, s. 29.

27) *Tamtéž*.

28) *Tamtéž*, s. 30.

29) A. M. B r o u s i l, *Film a národnost*. Praha 1946, s. 11.

musí hovět tak zvanou lidovostí vkusu davu, jímž se tito spekulanti nechávali ochotně vést. To byl obchod, to nebyla kultura. Tito filmaři utekli od povinnosti vést a určovat vkus. Dav, jak známo, postrádá formy a stylu. U něho rozhodují pudy. Jestliže umění vůbec a filmové zvláště má nějaký sociální a etický smysl, pak je to povinnost dát mu formu a styl a stvořit tak z davu obecnstvo.³⁰⁾

Oba příspěvky, jak Rádlův, tak i Brousilův, zasahují do referenčního rámce kategorie v sociologii zcela základní, do kategorie způsobu života. Ta tvoří významnou část sociologické analýzy v dílech českých sociologů, kteří si vytkli za cíl vypracovat systém sociologie. Byli to především Emanuel Chalupný a Inocenc Arnošt Bláha. Oba se ve svých systematických výstupech zabývali způsobem života a volným časem obyvatelstva. V této souvislosti se pak zmiňují i o filmu, který charakterizují z mnoha hledisek, ale jeho rozhodující funkci spatřují převážně ve funkci zábavní.

Chalupný pracoval na svém systematickém díle „Sociologie“ od roku 1916 až do své smrti v roce 1958. Vytvořil tak rozsahem dosud u nás nepřekonané kompendium o sociologii v pěti dílech o dvanácti svazcích. Filmu věnoval pozornost především ve svazcích věnovaných statistice. Při analýze věku a pohlaví zjišťoval na základě anketních šetření „zvláštní zájem žen o film“.³¹⁾ Důvody: zájem o fiktivní děj, o toalety filmových hvězd. Systematické zařazení filmu jako „zmechanizované zábavy“ obsahuje až IV. díl jeho Sociologie, na kterém pracoval v době těsně před vypuknutím druhé světové války. Chalupný svou úvahu zde založil na posouzení vztahu technických vynálezů a zábavy. Zjišťuje, že tyto vynálezy značně uspokojují praktické potřeby moderního člověka, ale že „jednostranné použití moderní techniky ohrožuje společnost a speciálně i zábavu svou mechanizací“.³²⁾

Chalupný je kritickým myslitelem a i když v celém svém rozsáhlém díle usiluje o konsensus a harmonii všech složek civilizace, o každém činiteli, výtvoru či o každé činnosti uvažuje jako kritik existujících či možných deviací. Zábavu chápe především jako aktivní, činnou účast člověka. Jednostranná mechanizace zábavy však vede k pasivitě. „Nejtypičtějším příkladem této mechanizace,“ uvedl Chalupný, „jest nesmírné rozšíření biografů a jejich zhoubný účinek.“³³⁾ Nejen pasivita představuje v procesu zábavy tuto zhoubnost, ale Chalupný ji spatřuje také v tom, že „zmechanizované uvolnění, přicházející zvenčí ... škodí nervům i duchu“.³⁴⁾ Důvodem

30) *Tamtéž*.

31) E. Chalupný, *Sociologie III*. Sv. 2. Praha 1937, s. 62.

32) E. Chalupný, *Sociologie IV*. Sv. 3. Praha 1941, s. 283.

33) *Tamtéž*, s. 284.

34) *Tamtéž*.

ke kritickému postoji mu byla i úroveň umělecká. „Většině filmů,“ napsal o tvorbě konce 30. let Chalupný, „jsou pouhé řemeslné výrobky nejnižší úrovně; jejich děj i charakteristika jsou tak šablonovité a naivní – při vší vypočítavosti na senzační účinek – jako nejnižší útvar beletristický, totiž romány ženských ilustrovaných časopisů. [...] Vкус nynější generace je biografy zbanalizován na stupeň příšerný; nejnebezpečněji otravována jest jimi mládež jako vrstva nejvnímavější. I četné trestné činy mladistvých osob již byly podníceny dojmy z biografů.“³⁵⁾

Chalupný se podrobněji nevyslovil k otázkám perspektiv a uměleckých možností kinematografie. Odpovídal na řadu podobných, konkrétních společenských jevů a procesů celkovou koncepcí své sociologie. V ní zdůrazňoval konsensus různých složek života a vědy. Byl přesvědčen, že v jejich spolupráci a rovnováze je záruka pokroku společnosti. Rovnováha – to byl ovšem jen prohlašovaný ideál, svou vlastní činností Chalupný vyvolával celou řadu sporů a kritických diskusí. Za hlavní hodnotu považoval pravdu. Pravda pro Chalupného není něčím záhadným, tajně vnitřním, co lze nazírat jen kontemplativně. Pravdu můžeme poznávat smyslově, pozorováním, srovnáváním, protože pravda se jeví. Toto jeho pojetí pravdy, vycházející z pozitivismu, bylo nesporně jednou z významných opor bystrých postřehů a myšlenek o sociální skutečnosti, vycházel z něho i při pozorování filmové problematiky. Zároveň rámec této metodologie a rovněž v neposlední řadě i doba a vlivy Chalupného socializace, vytvořily hranice, za něž již nemohl pokročit. Proto i jeho hodnocení filmu jako zmechanizované zábavy vyznívá spíše pesimisticky a zamítavě.

Zatímco E. Chalupný ve svém sociologickém systému vycházel z jednotlivých empirických fakt sociální praxe a usiloval dospět ke kategoriální, vysoce abstraktní výstavbě svého oboru, Bláha koncipoval svůj systém sociologie jako vysokoškolskou učebnici. Proto usiloval, často deduktivně, o definování pojmů v samém začátku výkladu a snažil se didakticky uspořádat strukturu sociologické problematiky. Bláha také mohl pracovat již s rozsáhlejší literaturou, protože na své Sociologii pracoval v průběhu druhé světové války.

Bláhovo zařazení filmu mezi „zřízení kulturu rozmnožující a propagující“ vyznívá na rozdíl od Chalupného criticismu poněkud optimističtěji. Nicméně hlavní poslání filmu spatřuje v jeho funkci zábavní. Film tvoří podle Bláhy součást podskupiny nazvané „Zřízení zábavní“ s odůvodněním, že „dominantní funkce filmu jest přece jen funkce zábavní, i když má film vedle této funkce i funkce jiné“.³⁶⁾

³⁵⁾ *Tamtéž.*

³⁶⁾ I. A. Bláha, *Sociologie*. Praha 1968, s. 364.

V Bláhově výkladu o filmu najdeme informace o sporu, zda je film uměleckým nebo průmyslovým výtvozem. I když je zde patrná sympatie s názorem J. Mukačovského, že film k tomu, aby se stal uměním, teprve směřuje, sám vyjádřil přesvědčení, že již existují mnohé důvody pro to, aby byl film jako umění respektován. Konstatoval, že film je do značné míry závislý na přijímání nové techniky, ale že přes tuto „závislost na mechanických prostředcích však nesporně představuje výtvor, v němž se mocně uplatňuje tvůrčí estetický impuls. Syntetizovat různé prvky pantomimické, zvukové a barevné v estetický účín dovede jen zralý umělec. Nadto přínos filmu k umění spočívá v něčem, co nedovede žádný jiný z lidských výrazových prostředků. Podstata filmového umění jest v plynulosti a v nespoutaném pohybu materiálu.“³⁷⁾

Pokud jde o vlastní sociologickou charakteristiku filmu, Bláha zde systematizoval několik významných určení, z nichž může sociologie vycházet dodnes: film je výrazem své doby a prostředí, mezi nimi existuje zpětná vazba, je prostředkem „kompenzace za všednost a únavnost života“, zachycuje problematiku sociální struktury a národní povahy a má vedle uvedených funkcí funkci výchovnou, „sociálně utvářivou“. V souvislosti s ní nastoluje Bláha otázku vztahu filmu a dorůstající generace. Jeho řešení prozrazuje nejen erudovaného sociologa, ale i uvážlivého a kultivovaného pedagoga. Z dobových statistik zjistil, že z hraných filmů pouze 14 % je vhodných pro mládež. Připouštěl, že za takové situace je potřebná „svědomitá kontrola“ toho, jaké filmy děti navštěvují, ale přikláněl se spíše k řešení, které má dosud prvky aktuální platnosti: „Lepší ovšem než kontrola je výchova dětí i dospělých ke správnému racionálnímu, estetickému i etickému oceňování filmů. Funkce filmu právě proto, že podporuje rozlet dětské fantazie, je blahodárná. Film jistě působí na dítě. Ale v jakém smyslu, v jakém směru působí? Tu se naskýtá řada konkrétních otázek.“³⁸⁾

Bláha svým sociologickým systémem završil nejen své vlastní dílo, ale zároveň shrnul výsledky sociologického poznání jedné kapitoly dějin české sociologie. Platí to plně i o vztahu této starší české sociologie k otázkám filmu.

37) *Tamtéž*, s. 365.

38) *Tamtéž*, s. 368.

RESÜMEE

Ältere tschechische Soziologie und Fragen des Films

Unter älterer tschechischer Soziologie verstehen wir den Teil der Geschichte der tschechischen Soziologie, der im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts seinen Anfang nimmt, sich in der Periode zwischen den beiden Weltkriegen entfaltet und „residual die Kriegsjahre bis 1948 überlebt“. In diesem breit gesteckten Zeitabschnitt waren die tschechischen Soziologen vor allem positivistisch ausgerichtet. Diese Orientierung ermöglichte allmählich eine größere Konzentrierung der Forschung auf die einzelnen Tätigkeitsbereiche und Ergebnisse der Sozialpraxis. Was den Film anbelangt – und zwar in der ersten Entwicklungsphase der tschechischen Soziologie zur Jahrhundertwende – ist nahezu kein Interesse in dieser Richtung zu verzeichnen. Erst Anfang der zwanziger Jahre wird der Film als markant kollektives Massenphänomen entdeckt. Bedřich Václavek analysierte diese markante soziologische Eigenschaft des Films 1924 in dem bezeichnenderweise benannten Artikel „Zur Soziologie des Films“, der in der Brünner Avantgardezeitschrift „Pásmo“ veröffentlicht wurde. Václavek erblickte diese soziologische Funktion des Films vor allem in der Fähigkeit, die breiten Volksmassen (oder – schichten) für die Schaffung „einer neuen Gesellschaft“, „einer neuen Soziabilität“ und „einer neuen Einheit der Welt“ zu gewinnen.

1930 erhielt die tschechische soziologische Gemeinschaft ein wissenschaftliches Periodikum – die „Soziologische Revue“, die von I. A. Bláha, J. L. Fischer und E. Chalupný geleitet wurde. Hier erschien auch 1938 der Artikel von W. Haase „Zur Soziologie und Technik des Films“. Der Autor wandte sich einer zentralen Frage zu – der Unerläßlichkeit der Entstehung der Filmkunst als eines Bedarfs der sich neu entwickelnden Beziehungen zwischen den Menschen an der Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert. Gleichzeitig stellte er auch Erwägungen über die Voraussetzungen der Entstehung des Films an, die er, ebenso wie Václavek, in den älteren Formen der Massenunterhaltung (Panoptikum, Varieté, Jahrmarktattraktionen) suchte. Zudem entdeckte er auch Zusammenhänge zwischen der Krise der Filmkunst und -technik und den allgemeinen Krisenerscheinungen in der Gesellschaft. In den dreißiger Jahren vertiefte sich das Interesse der tschechischen Soziologen an der Basisforschung. So erfolgten zum Beispiel in den Jahren 1937 und 1938 Untersuchungen in den Prager Vororten. Diese breit angelegte Forschung stellte u. a. den hohen Beliebtheitsgrad des Films in diesen Lokalisationen fest. Auch einige Filmtheoretiker und Filmkritiker wandten sich in dieser Zeit der soziologischen Problematik zu. Otto Rádl betrachtete den Film als bedeutende „soziologische Quelle“ und Zeugnis „für die Art und Weise des Lebens

in seiner Zeit“. A. M. Brousil stellte Betrachtungen über den Film aus der Sicht der relevanten soziologischen Kategorie der „Nationalität“ an. Den Komplex der soziologischen Arbeiten bilden jedoch die soziologischen Systeme. In der tschechischen Soziologie war das umfangreiche System „Sociologie“ von Emanuel Chalupný sowie das Hochschullchrbuch, das Inocenc Arnošt Bláha vorbereitet hatte. Im Zusammenhang mit den Fragen zu Art und Weise des Lebens und der Freizeit der Bevölkerung gingen sie auch auf Rolle und Funktion des Films ein. Als dominante Funktion der Filmkunst betrachteten beide Soziologen „die Unterhaltungsfunktion“. Im Herangehen an die Wertung des Films unterschieden sich beide Soziologen: Chalupný betrachtet die Kunstgattung Film kritisch, als Unterhaltung, die den Menschen der Notwendigen Aktivität beraubt, die durch „eine mechanisierte Entspannung, die von Außen kommt, Nerven und Geist schädigt“; Bláha betrachtet den Film als eine der Institutionen, die „die Kultur vervielfältigen und propagieren“, neben den Unterhaltungsfunktionen entdeckt er Kompensations-, Erziehungs- und „soziale Konstitutionsfunktionen“, die dem Film einen unersetzbaren Platz im Leben der modernen Gesellschaft sichern.