

Rozhovor

BIG PICTURES: FILMOVÉ HITY A JEJICH DIVÁCI

Rozhovor s Peterem Krämerem

Pavel Skopal

Peter Krämer (1961) se narodil v Německu, studoval na Kolínské univerzitě a na University of East Anglia, kde od roku 1998 působí na School of Film and Television Studies. Předtím vyučoval také na Keele University (American Studies) a Staffordshire University (Media Studies). Věnuje se výzkumu v oblasti dějin americké kinematografie se zaměřením na změny sociálního, kulturního a průmyslového kontextu, v němž je americká mainstreamová produkce vytvářena a sledována. Je autorem řady textů o rané kinematografii, hvězdách a filmovém herectví, americké grotesce, vztahu mezi filmem a jinými médii, vztahu hollywoodské a evropské (zejména německé) kinematografie, klasickém a současném hollywoodském filmu, produkci společnosti Disney ad.

V roce 2005 vydal knihu *The New Hollywood. From Bonnie and Clyde to Star Wars* (London : Wallflower 2005) – metodologii a výsledkům výzkumu, na kterém je založena, věnujeme podstatnou část přítomného rozhovoru. V přímé návaznosti na ni připravuje Peter Krämer k vydání knihu *The Big Picture: Hollywood Cinema from Star Wars to Titanic* (BFI). Jako spolueditor sestavil sborníky *Screen Acting* (London – New York : Routledge 1999, společně s Alanem Lovellem) a *The Silent Cinema Reader* (London – New York : Routledge 2004, společně s Lee Grievesonem).¹⁾

1) Peter Krämer je mj. autorem textů: *America Rules? Hollywood's Interaction with German Audiences, Filmmakers and Companies Since the 1970s*. In: Richard Maltby – Ruth Vasey (eds.), *Hollywood as Global Cinema*. Exeter : University of Exeter Press (v tisku); *Big Pictures: Studying Contemporary Hollywood Cinema Through Its Greatest Hits*. In: Jacqueline Furbey – Karen Randlell (eds.), *Screen Methods: Comparative Readings in Film Studies*. London : Wallflower Press 2005; „Far across the distance...“: *Historical Films, Film History and Titanic* (1997). In: Tim Bergfelder – Sarah Street (eds.), *The Titanic in Myth and Memory: Representations in Visual and Literary Culture*. London : I.B. Tauris 2004; *Patriotismus, historisches Trauma und harmlose Unterhaltung: Drei Deutsche in Hollywood*. In: Malte Hagener – Johann N. Schmidt – Michael Wedel (eds.), *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*. Berlin : Bertz 2004; „A woman in a male dominated world“: Jodie Foster, Stardom and 90s Hollywood. In: Thomas Austin – Martin Barker (eds.), *Contemporary Hollywood Stardom*. London : Arnold 2003; „Want to take a ride?“: *Reflections on the Blockbuster Experience in Contact* (1997). In: Julian Stringer (ed.), *Movie Blockbusters*. London : Routledge 2003; *Derailing the Honeymoon Express: Comicality and Narrative Closure in Buster Keaton's The Blacksmith*. In: Frank Krutnik (ed.), *Hollywood Comedians: The Film Reader*. London : Routledge 2003; *The Lure of the Big Picture: Film, Television and Hollywood*. In: John Hill – Martin McLoone (eds.),

Rozhovor byl veden v návaznosti na cyklus přednášek, které Peter Krämer prezentoval pod souhrnným názvem „The Big Picture: Hollywood Cinema from *Star Wars* to *Titanic* (and Beyond)“ v Brně na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v dubnu 2006.

* * *

Petere, katedra, na které působíš – School of Film and Television Studies na University of East Anglia (UEA) – patří ve Velké Británii k nejlepším. Mohl bys charakterizovat situaci britských kateder film studies a vysvětlit, jakým způsobem jsou katedry hodnoceny? Které z nich považuješ za nejvýznamnější?

V průběhu posledních dvaceti let jsou katedry v celé Británii hodnoceny dvěma způsoby. První hodnotí kvalitu výuky – to se dělá tak, že je pozván na univerzitu pozorovatel, který sleduje průběh výuky a způsob, jakým katedra kontroluje její kvalitu. Jde tedy o prověření kvality výuky a nápravu chyb, pokud jsou nějaké zjištěny. Tyto podrobné kontroly byly před několika lety zrušeny a při poslední z nich dostal tzv. „sektor *film studies*“ na UEA 23 nebo 24 bodů, což byl velmi dobrý výsledek. Od té doby jsou hodnoceny univerzity jako celek – tato kontrola už je mnohem méně podrobná a naše univerzita dostala nejlepší hodnocení, což je „uspokojivé“ (žádné vyšší hodnocení není udělováno). Takže pokud jde o výuku, stojíme si velmi dobře.

Druhým způsobem hodnocení je tzv. „research assessment exercise“ – každé dva až čtyři roky všechny katedry ze všech oborů musí předložit komisi výkaz, který hodnotí práci lidí v dané oblasti. Desítky kateder *film studies* předkládají výkaz panelu *media communication and cultural studies* a ten hodnotí kvalitu práce, kterou sami badatelé považují za svou nejlepší. Každý předloží čtyři své nejlepší publikace za období přibližně pěti let. Panel hodnotí také to, jestli katedra má svoji výzkumnou strategii, zda sleduje určitá témata ve výzkumných projektech a je-li schopna získat vnější finanční zdroje, tj. přesvědčit instituce o tom, že si zaslouží jejich podporu. Dále se bere v úvahu i to, jestli má katedra celkový plán, a to nejen z hlediska výzkumu, ale také například pokud jde o Ph.D. studenty – zda dokončují v předpokládaném termínu studium a zda se jim daří získat práci, publikovat knihy apod. V předchozím kole byly *film studies* hodnoceny dvěma panely – *Media Communication* a *Cinematics and Drama* – a jen dvě katedry dostaly v obou těchto panelech nejvyšší hodnocení, to znamená, že jejich výzkumná práce byla hodnocena jako práce udávající směr na mezinárodním poli. Těmito katedrami byly

Big Picture, Small Screen. The Relations Between Film and Television. Luton : Luton University Press 2003; *Hollywood in Germany/Germany in Hollywood.* In: Tim Bergfelder – Erica Carter – Deniz Göktürk (eds.), *The German Cinema Book.* London : BFI 2002; *A Powerful Cinema-going Force? Hollywood and Female Audiences since the 1960s.* In: Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies.* London : BFI 1999; *Women First: Titanic, Action-Adventure Films and Hollywood's Female Audience.* In: Kevin Sandler – Gaylyn Studlar (eds.), *Titanic: Anatomy of a Blockbuster.* New Brunswick : Rutgers University Press 1999; *Would You Take Your Child to See This Film? The Cultural and Social Work of the Family-Adventure Movie.* In: Steve Neale – Murray Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema.* London – New York : Routledge 1998.

Department of Drama: Theatre, Film, Television v Bristolu a Film and Television Studies na UEA. Při pohledu na tyto parametry si stojíme velmi dobře, ale důležité je i to, že UEA jako celek si vede mimořádně dobře z hlediska míry spokojenosti studentů. UEA se dostalo mezi pět univerzit s nejlepším hodnocením v celé Británii a v oblasti filmu a médií byla naše katedra mezi nejlepšími třemi. To je další ukazatel toho, že nejen dobře učíme a provádíme kvalitní výzkum, ale že také studenti skutečně chápou a oceňují, co děláme. A když *London Times* zkusily spojit všechna tato kritéria dohromady s cílem rozhodnout, jaké jsou nejlepší katedry v jednotlivých oblastech, UEA se umístilo na prvním místě.

Pokud se podíváme na hlavní konkurenty, na další katedry, pak my sami vidíme jako katedru, která je nám nejbližší, Film and Television Studies ve Warwicku, protože řada našich nejlepších studentů na postgraduální úrovni přišla z Warwicku a naopak, řada výborných postgraduátů ve Warwicku přišla z UEA. Jsou zde i další srovnatelné katedry, třeba na univerzitách v Southamptonu, v Canterbury nebo v Readingu.

Jaké projekty realizujete na vaší katedře? Jakým způsobem propojujete výzkum jednotlivých členů katedry a jak jej využíváte ve výuce?

V posledních letech se řada výzkumných projektů propojila do několika tematicky souvisejících bloků. Tradičně se na naší katedře pracovalo na výzkumu britské národní kinematografie a několika jejích základních postav, jako jsou Alfred Hitchcock, Michael Powell a Emeric Pressburger nebo také Ismail Merchant a James Ivory. To je dlouhá tradice, které se věnovali například Charles Barr nebo Andrew Higson a ve které pokračuje i řada mladých kolegů. Jiné velké téma představuje současný americký film a televize, a i když přímo nekoordinujeme samotné projekty, vyměňujeme si řadu podnětů. Vedeme výzkumné semináře, na kterých se prezentují výsledky výzkumu, a dochází tak k vzájemnému předávání zkušeností. Máme ale jeden specifický společný výzkumný projekt, šlo o organizování konference o post-feminismu, postfeministických médiích a kultuře. Projekt řídily Diane Negra, Yvonne Taskerová a Justine Ashbyová a výsledkem byla konference a tematický blok v časopise *Cinema Journal*, publikován bude také sborník s konferenčními příspěvky.²⁾ Do některých z těchto aktivit jsou zapojeni i Ph.D. studenti, kteří pomáhají při přípravě knihy a vystupují s příspěvky na konferencích. Další okruh, i když v poslední době ne tak významný, se týká raného a němého filmu, což je oblast, v níž patřila UEA na konci 70. let v Británii k průkopníkům, a to díky Charlesi Barrovi a Thomasi Elsaesserovi. Toto téma momentálně ustoupilo na naší katedře do pozadí, ale může se kdykoli zase dostat do centra zájmu. Jedna z mých nedávných knih, kterou jsem edičně připravoval společně s bývalým studentem UEA Lee Grievesonem, byl *The Silent Cinema Reader*.³⁾ Byla zamýšlena jako shrnutí naší práce a výuky z posledních let. Jedná se o jakousi čítanku, která má pomoci při výuce. To jsou tedy některá spojení mezi výukou a výzkumem.

2) *Cinema Journal* 44, 2004, č. 2, In Focus: Postfeminism and Contemporary Media Studies; sborník *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*.

3) Peter Krämer – Lee Grieveson (eds.), *The Silent Cinema Reader*. London : Routledge 2004.

Ve své nové knize⁴⁾ využíváš hollywoodské hity pro analýzu změn, ke kterým došlo v období mezi koncem éry tzv. roadshows⁵⁾ a nástupem „nového Hollywoodu“ na jedné straně a tzv. novým novým Hollywoodem na straně druhé. Mohl bys podrobněji vysvětlit svoji výzkumnou metodu, její výhody a úskalí?

Tato kniha vychází ze zájmu o to, jaké filmy z té obrovské nabídky a široké možnosti volby, kterou filmová produkce poskytuje každoročně americkému publiku, přitáhnou největší počet diváků. To je otázka, která mě zajímala vždycky, ale Joseph Garnicarz rozvinul metodologii pro takový výzkum – sleduje, jaké filmy získaly v průběhu několika let nejvíce diváků a podle jakého trendu se měnily filmy, které patřily k desítce nejúspěšnějších titulů v jednotlivých letech. Zajímal se o úspěch domácí, tj. německé produkce ve srovnání s Hollywoodem a našel zcela zjevné vzorce určitých proměn – ústřední otázkou pak pro něj bylo, jak lze tyto změny vysvětlit. Použil dva základní explanační rámce – prvním byla změna struktury průmyslu a druhým změna postojů publika. To jsou v zásadě dvě oblasti, v nichž pátral po vysvětlení.

Já jsem se pokusil přenést tuto metodologii do Spojených států. Samozřejmě jsem se nezabýval srovnáním americké produkce a dovážených filmů, protože zahraniční filmy nehrály žádnou zásadnější roli v tržbách z kin, a to přinejmenším od roku 1910 nebo 1912. Takže mi šlo o to, podívat se na největší hity v jednotlivých letech, ale uvědomil jsem si, že pro Spojené státy je mnohem vhodnější zabývat se filmy, které vydělaly nejvíce peněz v nějakém větším časovém úseku, protože řada filmů byla uváděna déle než po dobu jednoho roku. Například *roadshows* byly uváděny třeba pět nebo šest let. Takže místo toho, abych se zabýval největšími hity jednotlivých let, jsem se snažil zjistit, jaké filmy byly nejúspěšnější v určitém období. To bylo vzhledem k několika stovkám filmů uváděným každoročně americkými filmovými studií do značné míry i pragmatické rozhodnutí – jak je možné, vzhledem k tak obrovské produkci, získat nějakou ucelenou představu o americké kinematografii? Moje odpověď, postavená na využití Garnicarzovy metodologie, říká: podívejme se na filmy, které vydělaly opravdu výrazně více peněz a prodalo se na ně mnohem více lístků než na všechny ostatní.

Soustředil jsem se na čtrnáct filmů z období let 1949 až 1966 a stejný počet filmů z období let 1967 až 1976 s cílem porovnat je. Je možné uvést dobré důvody pro to, abychom začátek prvního z těchto období umístili do roku 1949: vysokorozpočtové filmy se stávaly totiž velmi důležité pro filmový průmysl, což do té doby neplatilo. V roce 1948 bylo přijato soudní rozhodnutí týkající se studia Paramount („Paramount Decree“), nařizující hollywoodským studiím rozdělení dříve vertikálně integrovaných hollywoodských studií

4) *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. London : Wallflower 2005.

5) Specifický způsob uvádění vysokorozpočtových filmů, které byly před uvolněním do běžné distribuce promítány jako dvojprogram v luxusních kinech v centrech velkých měst, s rezervovanými sedadly, s přehrou a přestávkami v projekci. Tato strategie uvedení filmu jako speciální události se uplatňovala již ve 20. a 30. letech (např. pro první trichromní technicolorový film BECKY SHARP z roku 1935 nebo první dlouhometrážní kreslený film SNĚHURKA A SEDM TRPASLÍKŮ v roce 1937. Pro tato představení byla často speciálně komponována hudba, byla doprovázena živými vystoupeními na jevišti nebo se uváděly filmy v kolorované verzi). V 50. a 60. letech, tedy v období označovaném někdy jako „roadshow era“, se tímto způsobem uváděly tehdy populární výpravné epické filmy či muzikály.

a oddělení distribuce od produkce. Toto rozhodnutí Nejvyššího soudu vstoupilo v platnost v roce 1949, takže je tu více důvodů pro to, aby tento rok byl brán jako počátek jednoho období – stejně tak jsou dobré důvody pro to, aby rok 1967 byl chápán jako další bod obratu. A v roce 1977 byly uvedeny STAR WARS, které podnítily zase zcela nový model.

Jestliže otázka byla, které filmy bych měl studovat, pokud chci získat představu o vývoji americké kinematografie, odpovědí může být: začněme s výzkumem těch neúspěšnějších filmů, a nesledujme přitom pouze údaje za jednotlivé roky, ale podívejme se na to, které filmy v průběhu celého období vydělaly nejvíce peněz a prodaly tedy nejvíce lístků. Dále jsem chtěl zjistit, zda tyto filmy, kromě vysoké návštěvnosti v kinech, nevyvolaly nějakou další rezonanci napříč kulturou a zjistil jsem, že prakticky všechny největší hity z období 1949 až 1976 byly spojeny s velkými kulturními produkty v jiných médiích – vycházely z nějakého literárního bestselleru nebo z úspěšné divadelní hry uváděné na Broadwayi či byly spojeny s úspěšnými soundtrackovými alby. Snažil jsem se zjistit, jaký vliv tyto filmy měly a pátral jsem po nějakém vztahu vzájemné podpory, jakou lze sledovat například u filmu *Kmotr*. Ten vychází z knižního bestselleru – takže úspěšná kniha pomohla filmu a ten zase podpořil prodej knihy. Výsledkem je, že za celé období let 1895 až 1975 je nejprodávanejší knihou ve Spojených státech právě *Kmotr*. Zjistil jsem tedy velmi těsný vztah mezi filmy s nejvyššími tržbami a jinými médii – tyto filmy jsou totiž velmi často založeny na jiném mediálním produktu a navíc spojeny i se současně uváděným soundtrackem. Tento typ filmů je tedy velmi důležitý pro americkou kulturu – nejen pro filmy samotné, ale pro spojení se všemi těmi dalšími mediálními produkty.

Položil jsem si také otázku, zda kritici měli tyto úspěšné filmy v oblibě a chválili je. Kupodivu v tomto období do roku 1976 byly nejvýdělečnější filmy tytéž, které získávaly uznání kritiky – ne sice vždy elitních kritiků, ale každopádně mainstreamových novinových a časopiseckých recenzentů; a také uznání profesionálů, například organizace sdružující filmové režiséry či členů Akademie filmového umění a věd (Academy of Motion Picture Arts and Sciences). Takže v období do roku 1976 byly filmy s nejvyššími tržbami a filmy oceňované kritikou často tytéž, což platí jak pro jednotlivé roky, tak když se podíváme na žebříčky nejlepších filmů všech dob sestavované filmovými kritiky. Měl jsem tedy velmi dobré východisko pro zdůvodnění důležitosti vybraných snímků. Tyto informace jsem dal do souvislosti se statistikami návštěvnosti a statistikami filmového průmyslu, ukazujícími celkovou návštěvnost a zisky z kin, a vyšlo najevo, že jednotlivé filmy z mého korpusu přinášely deset až patnáct procent příjmů filmového průmyslu v daném roce a že v mnoha případech šlo – a to přinejmenším v období do roku 1967 – o filmy, které viděli téměř všichni diváci, kteří se vypravili do kina (což se změnilo v období let 1967 až 1976).

To přesvědčivě dokládalo, že právě tyto filmy stojí za pozornost, a dalším krokem bylo srovnání takto vybraných snímků z období před rokem 1967 a po něm. Našel jsem zde zřetelně odlišné trendy a položil si otázku, jak lze tento posun vysvětlit. S přihlédnutím k výzkumu prováděnému *Garncazem* v Německu jsem se zabýval tím, zda filmový průmysl prošel výraznými změnami, a zjistil jsem, že došlo k zásadní restrukturalizaci korporátní struktury od poloviny padesátých do konce šedesátých let v souvislosti s pohlcením

řady starých studií do průmyslových konglomerátů, což narušilo mnoho tradic, kterých se filmový průmysl do té doby držel. Docházelo také ke stárnutí předchozí generace, a to do té míry, že řada šéfů studií, exekutivců i režisérů odcházela do důchodu, umírala nebo slábl jejich vliv. To vytvořilo prostor pro novou generaci filmařů. To ještě není ona generace absolventů filmových škol – ta sice taky ukončovala studia na konci šedesátých let, ale generace, o které hovořím, vytvořila velké hity období 1967 až 1976, s výjimkou filmů jako ČELISTI, AMERICAN GRAFFITI nebo KMOTR. Všechny ostatní trháky byly natočeny lidmi, kteří se narodili ve dvacátých a třicátých letech a zkušenosti nezískali na filmové škole, ale na divadle a v živé televizi.⁶⁾ Tito lidé přijali určitý postoj k funkci, kterou má pro americkou společnost plnit ten typ vyprávění, který si osvojili v divadle nebo televizi. Sami sebe přitom vnímali jako lidi s intenzivním zájmem o současnou americkou realitu a snažili se dosáhnout určitého liberálního zásahu do této reality. Právě tato nová generace dostala příležitost natáčet vysokorozpočtové filmy.

Na druhou stranu jsem se zajímal také o rostoucí zaměření filmového průmyslu na nové publikum, na tzv. *baby-boomers*, tj. generaci narozenou mezi lety 1946 a 1964 a postupně dorůstající do věku aktivních návštěvníků kin. Liberalizace hodnot tohoto mladého publika byla stále zjevnější a rozdělovala americkou společnost generačně – přičemž ta generace, která chodila aktivně do kina, vyznávala převážně liberální hodnoty. Ty přibližně odpovídaly liberální hodnotové orientaci filmařů, kteří na konci šedesátých let dostali příležitost vstoupit do Hollywoodu – například Arthur Penn, Mike Nichols – a vytvořit hity, které toto období do značné míry definují.

Je možné se také ptát, proč se některé typy filmů přestanou produkovat, a to i v situaci, kdy je po nich velká poptávka – například ony staromódní *roadshow* filmy, které zmizely na počátku sedmdesátých let, přestože byly i nadále velmi žádané. Vysvětlení je velmi složité, ale základem je identifikovat největší hity, ujistit se, že tyto hity mají skutečně silnou rezonanci v americké společnosti, že jsou ekonomicky důležité pro filmový průmysl a kulturně důležité pro kritiky a pro publikum, a že působí také skrze přidružené produkty napříč celou americkou kulturou. Poté můžeme srovnat hity dvou období a sledovat změny, ke kterým došlo, vzít v úvahu i proměnu průmyslové struktury, generační obměnu uvnitř filmového průmyslu, demografické charakteristiky publika a změny postojů především mladých diváků. S přihlédnutím ke všem těmto faktorům můžeme vysvětlit, proč došlo ke změnám na konci šedesátých let.

Mohl bys přesněji popsat, jaká data jsi použil pro svůj výzkum a jakým způsobem jsi s nimi pracoval?

Jedním z informačních zdrojů, se kterým jsem pracoval a který může být současně velmi problematický, jsou žebříčky tržeb z kin – zde bylo nutné vysvětlit, co ten který žebříček může znamenat. V tomto ohledu se totiž objevuje řada komplikací, ale v zásadě můžeme říci, že specializované časopisy uváděly přibližně až do konce sedmdesátých let

6) Díky neexistenci efektivní technologie pro záznam televizního vysílání se v první fázi veškeré pořady – včetně dramatických – vysílaly živě. Tato praxe přetrvávala ve Spojených státech přibližně do konce 50. let.

údaje o půjčovném, tj. částku, kterou dostane distributor od provozovatele kina; poté se začaly často využívat data o tržbách z kin, čili o částce získané prodejem lístků. Tyto časopisy shromažďují informace už po desetiletí a při různých příležitostech zveřejňují aktualizované seznamy tržby jednotlivých filmů. Dále jsem používal informace poskytované serverem „Box Office Mojo“,⁷⁾ kde se snaží vypočítat pro každý film tržby za celou dobu od jeho uvedení do kin a sestavit žebříčky s ohledem na inflaci. Tuto komplikovanou početní operaci provádí – zřejmě nezávisle na sobě – Box Office Mojo a *Variety*, přičemž dochází k přibližně stejným výsledkům. Musím být velmi opatrný v tom, co tato data skutečně říkají, ale na druhou stranu jim důvěřuji, jsou totiž shromažďovaná pečlivě. To, že jsou data přepočítávána podle inflačních vlivů, je pro mě velmi důležité – získám tak totiž představu o počtu prodaných lístků, a to je ten údaj, který mě zajímá, ne samotná částka získaná na tržbách.

Pro ostatní odvětví zábavního průmyslu dodávají údaje o prodeji různé organizace nebo specializované časopisy, a navíc jsou shromážděny do jedné knihy, která se jmenuje *People Entertainment Almanac*. Obsahuje roční žebříčky nejprodávanejších singlů, alb, knih fikčních i nonfikčních žánrů. I zde jsou jistá omezení – například časopis *Publishers Weekly*, jehož informace jsou do této publikace přejaty, shromažďuje pouze data o prodeji edic s pevnou vazbou, ne paperbacků. *People Entertainment Almanac* uvádí také žebříčky nejprodávanejších hudebních nahrávek všech dob, sestavené na základě údajů z časopisu *Billboard*. Jsou dostupné i další zdroje, například jeden z nich se snaží vypočítávat celkový prodej knih všech edic, tedy včetně paperbacků, pro období let 1895 až 1975. Tyto údaje shromažďují specializované časopisy a organizace a já nemám důvod se domnívat – alespoň dokud nezískám doklady o opaku –, že jsou nějak zásadně zkreslené. Podobné je to například s údaji o délce uvádění představení na Broadwayi, což je důležitá informace pro zvážení významu konkrétních představení, ze kterých vycházela řada hitů v období do roku 1967, např. *WEST SIDE STORY*. Dále je zde mimořádně užitečná kniha *Film Facts* (či v jiné verzi *Reel Facts*) od Cobbeta Steinberga,⁸⁾ která shromažďuje nejen seznam držitelů Oscarů či žebříčky tržeb, ale také informace o všemožných dotazníkových výzkumech publika, zejména z padesátých, šedesátých a sedmdesátých let – tím jsem ušetřen nutnosti tato data sám sbírat. Každý z těchto reprodukováných výzkumů skrývá nějaké problémy, ale když budeme sledovat místa, kde se protínají, nalezneme určité společné tendence potvrzující jejich spolehlivost.

Můžete samozřejmě využít také americké archivy a knihovny, například Margaret Herrick Library při Academy of Motion Picture Arts and Sciences nebo výzkumná centra veřejných knihoven, a procházet složky, které zde vytvářejí, nebo hledat výsledky různých dotazníkových výzkumů či divácké statistiky. Jde tedy o širokou škálu dat, které jsou často shromážděny v nějaké publikaci a může je snadno každý využít. Jiné jsou dosažitelné obtížněji, vyžadují návštěvu archivu, ale stále je tu řada informací, které lze velmi jednoduše využít pro takový typ výzkumu.

7) Online: www.boxofficemojo.com/

8) *Film Facts*. New York : Facts on File 1980; *Reel Facts: The Movie Book of Records*. New York : Vintage Books 1978.

Bylo by možné stejnou metodologií, jakou jsi použil pro výzkum hollywoodského filmu, aplikovat na jinou národní filmovou produkci?

Jak už jsem se zmínil, adaptoval jsem do značné míry přístup, který využíval Joseph Garncarz pro identifikaci určitých trendů v německé kinematografii, což ukazuje, že je aplikovatelný i jinde – já sám vybízím studenty z různých částí světa, kteří u nás studují na magisterském nebo doktorandském stupni, aby uvažovali o tom, které filmy jsou nejúspěšnější v jejich zemi. Až do sedmdesátých let ve většině zemí se silnou filmovou produkcí nebyly americké filmy v žádném případě dominantní z hlediska tržeb z kin – to se týkalo také Německa, kde dominance amerického filmu v žebříčku deseti filmů s nejvyššími tržbami začala v sedmdesátých letech a plně se ustavila až v letech osmdesátých. A podobná byla situace například ve Francii, Itálii nebo Japonsku. V osmdesátých letech už zcela dominuje v žebříčcích řady zemí hollywoodský film, nicméně ve všech těchto zemích, včetně Německa, bylo stále možné, aby se film z domácí produkce dostal mezi desítku filmů s nejvyššími tržbami. V posledních letech se i Čína otevřela dovozu americké produkce, která si zde vede velmi dobře, ale s výjimkou TITANICU jsou obvykle dva či tři nejnavštěvovanější filmy z domácí produkce. V Japonsku se v žebříčku filmů s nejvyššími tržbami vůbec objevují hollywoodské i japonské filmy – tyto údaje sice nejsou plně spolehlivé, protože žebříček nebere v úvahu inflaci, ale i tak naznačují, jaké filmy byly v posledních dvou desetiletích nejnavštěvovanější. Tři Miyazakiho animované filmy zaujímají přední místa těchto žebříčků společně s největšími hollywoodskými hity.

Máme zde tedy situaci, v níž můžeme určit, jak důležitý je ve světě Hollywood z hlediska produkce hitů, a pokud povedeme výzkum zpět do minulosti, můžeme zjistit, kdy tento proces začal. Jestliže je tedy hollywoodská produkce nyní dominantní v Německu či Japonsku, můžeme se ptát, kdy tato nadvláda začala, a klást si stejnou otázku jako Joseph Garncarz – proč k tomu došlo právě v tomto okamžiku? Dále se můžeme zabývat tím, jaké konkrétní hollywoodské filmy jsou úspěšné v určité zemi, jestli se jedná o tytéž filmy na různých národních trzích. Například TITANIC byl mimořádně úspěšný ve většině zemí, u nichž máme dostupné informace, snímek A.I. – UMĚLÁ INTELIGENCE si naproti tomu vedl výborně v Japonsku, ale ne ve Spojených státech či jinde. POSLEDNÍ SAMURAJ byl poměrně úspěšný v Severní Americe, ale zcela mimořádný úspěch zaznamenal v Japonsku – možná díky tomu, že se odehrává částečně v Japonsku a využívá japonské herce a téma.

Můžeme tedy zkoumat příčiny toho, proč se mění divácky úspěšné filmy nejen s časem, ale i proč se liší v různých zemích, a to i v současnosti, kdy je řada zkušeností sdílená skrze sledování stejných hollywoodských filmů. A čím dál se vracíme v čase, tím je patrnější – přinejmenším pokud jde o země s nejsilnější filmovou produkcí –, že v případě filmů s nejvyššími tržbami byly tyto země poměrně uzavřené: v řadě těchto filmových kultur byla dominantní místní produkce. Pak se nabízí otázka, kterým americkým filmům se podařilo dosáhnout úspěchu – objevovalo se těch několik málo amerických filmů, úspěšných v Německu v šedesátých letech, také v žebříčcích nejnavštěvovanějších filmů v Japonsku, Francii či Itálii? Pokud ne, proč? – pokud ano, jak to můžeme vysvětlit?

Řekl bych, že i v případě zemí s menší filmovou produkcí by bylo zajímavé sledovat, kolik z těch několika filmů, které produkují, se umísťuje na předních místech žebříčku návštěvnosti, a jestli jejich podíl na tržbách je zásadně vyšší, než by odpovídalo jejich podílu na uváděných filmech. Takže první otázka by se mohla týkat toho, zda menší počet spíše nízkorozpočtových filmů v zemích, jako je Česká republika, Nizozemí nebo Belgie, může konkurovat importovaným vysokorozpočtovým hollywoodským filmům (v některých obdobích by tím hlavním konkurentem mohl být německý nebo francouzský filmový průmysl). Je tedy možné, aby malý průmysl s nízkým počtem spíše levnějších filmů byl konkurenceschopný díky tomu, že lokální publikum preferuje lokální produkty, a to zřejmě díky jejich kulturní blízkosti? A pokud je místní trh zcela ovládnut importem, o jaký import se jedná? Které dovezené filmy jsou obzvlášť úspěšné? Mohl bych se například ptát, jestli se jedná o filmy, ke kterým mají obyvatelé dané země zvláštní vztah – například proto, že rakouské snímky se odvolávají na tradici a dějiny Čechům důvěrně známé díky společné historii v rámci Rakousko-Uherska; nebo proto, že filmy českého režiséra, který odešel do Hollywoodu, mohou být vnímány na určité rovině jako náležející k české kultuře, což by jim dávalo větší šanci na úspěch. Je nutné provést výzkum, který by ukázal s dostatečnou mírou přesvědčivosti, které filmy byly nejnavštěvovanější v daném roce nebo období – potom můžeme zjistit, je-li mezi těmito filmy určitý společný prvek a zda docházelo k nějakým signifikantním posunům. A pokud bychom měli dostatek lidí pro provádění výzkumu, bylo by možné komparativně sledovat výsledky v různých zemích. Základním východiskem je srovnání výsledků jednoho roku či období s jiným, přičemž zásadní je nevytrhávat jeden rok z kontextu, ale vždy sledovat vývoj a proces historické změny.

Ovšem když hledáš změny mezi různými obdobími a snažíš se je popsat, pak musíš mít nutně už předem jistou koncepci a představu o obdobích, která budeš srovnávat.

Ano, to je komplikovaná a velmi důležitá otázka – nesmí se samozřejmě jednat o sebe-naplňující se proroctví. Je to dialektický proces – měl jsem určitou představu o tom, že se v šedesátých letech odehrála určitá změna. V takovém případě je potřeba hodně číst, například soudobé recenze a časopisy z šedesátých let. Zjistil jsem, že v prosinci 1967 ohlásil magazín *Time* začátek „hollywoodské renesance“ a na obálku dal obrázek z filmu *BONNIE A CLYDE*. Čili přinejmenším lidé z tohoto časopisu si mysleli, že dochází k nějaké zásadní proměně, což potvrzovalo určité předběžné vědění, které jsem měl. Pak jsem si položil otázku, jaké filmy patřily k nejnavštěvovanějším v letech 1967 a 1968, ve srovnání s filmy z let 1965 a 1966. Pokud by zde byla patrná nějaká radikální změna, potvrzovalo by to, že jde opravdu o jakýsi bod obratu. Ale máš naprostou pravdu v tom, že bychom mezní body neměli stanovovat předem – například periodizace po dekadách nedává podle mého názoru žádný smysl. Ale ani bychom neměli určit předem, že například v roce 1967 došlo k nějakému obratu. Shromažďuji sice data na podporu takového tvrzení a postupuji v souladu s určitým „podezřením“, sklonem či předsudkem, ale musím jej neustále konfrontovat s různými typy dat. Ty mohou představovat například texty z doby, do které situuji určitý přelom – a pokud potvrdí moji domněnku, pak se můžeme podívat na žebříčky tržeb z období před a po tomto

předpokládaném okamžiku změny, a ty mohou potvrdit naše podezření. Ale důležité je, že není možné vše podchytit dopředu a poté pouze dosadit data – vždy musíte reagovat citlivě na získávaná fakta.

Používáš jako výzkumný materiál největší kinohity v daném období – mělo by význam dělat naopak výzkum největších propadáků? Mohlo by nám to prozradit něco nového o produkčních strategiích, recepci či kulturních vlivech – například skrze to, že publikum odmítlo určitý typ filmu či vyprávění?

Studium propadáků by se potýkalo s určitými problémy. Největším z nich pravděpodobně je, že ačkoli se velmi liší kritéria pro určení, co je propadák, tak se téměř všichni shodnou na tom, že do této kategorie patří naprostá většina produkce. Někdo by mohl namítnout, že se můžeme soustředit na filmy s mimořádně vysokým rozpočtem, v tom případě se ovšem střetneme s problémem, jak získat věrohodné informace o rozpočtu. Máme sice knihu Joela Finlera *The Hollywood Story*,⁹⁾ kterou jsem také využíval a věřím, že Finler prošel řadu interních archivů a shromáždil některé údaje o rozpočtech; na druhou stranu je ale i seznam *hitů* v tomto ohledu velmi neúplný. Mnoho vysokorozpočtových filmů už je dnes naprosto zapomenutých, přesto si ještě přinejmenším příslušníci mé generace pamatují filmy jako ISHTAR. Současná mladá generace už možná neví, jaká to byla finanční katastrofa. Pak máme třeba NEBESKOU BRÁNU nebo vysokorozpočtové filmy z konce šedesátých let jako STAR! – a bylo tu od padesátých let mnohem více obdobných kasovních neúspěchů. Takže dělat takovýto výzkum by bylo velmi obtížné a museli bychom mít velmi dobré důvody pro výběr určité skupiny propadáků, které se liší od ostatních. A přitom je mnohem těžší určit, které filmy patří mezi velké propadáky, než které patří mezi opravdové hity, protože údaje o rozpočtu jsou buď nedostupné, nebo nedostatečné. Další důvod, proč by zaměření na propadáky bylo obtížné, je to, že odmítavou reakci diváků lze očekávat u většiny filmů – když si vezmeme deset mimořádně nákladných projektů, můžeme předpokládat, že pět z nich si povede špatně, tři dopadnou celkem dobře, jeden bude hit a jeden superhit. Myslím, že ani studium tak mimořádného případu, jako byla NEBESKÁ BRÁNA, nám toho příliš neřekne o americké společnosti v okamžiku, kdy byl film uveden.

Pokud jde o filmový průmysl, je zřejmě možné najít skupiny propadáků, které opravdu měly významné důsledky. V knize *The New Hollywood. From Bonnie and Clyde to Star Wars* jsem se věnoval příkladu vysokorozpočtových muzikálů a epických filmů z konce šedesátých let. Třebaže o ně měli diváci zájem, příliš velký počet těchto snímků v distribuci způsobil, že se publikum rozptýlilo – nechodili na ně do kina častěji než dřív, stačilo jim vidět tak dva za rok. Takže jednotlivé filmy byly v důsledku mnohem méně úspěšné než předtím například ZA ZVUKŮ HUDBY nebo DOKTOR ŽIVAGO. Nešlo tedy o to, že by lidé nechtěli takové filmy – jenže nerostl počet jejich diváků, takže zájem nestačil pro tak velký počet titulů. V důsledku tedy všechny tyto filmy byly ztrátové. To byla velmi vážná situace pro filmový průmysl, který zareagoval tím, že na začátku sedmdesátých let prakticky přestal s jejich produkcí. Přestože tu zjevně byla po takovýchto filmech

9) Joel W. Finler, *The Hollywood Story*. London : Wallflower Press 2003.

i nadále poptávka, filmový průmysl reagoval přehnaně a odmítl je. Ale domnívám se, že k takto silnému vlivu na produkční strategii dochází zřídka, navzdory úvahám, které se objevují často v odborném i laickém tisku a které tvrdí, že po krachu určitého filmu nebude tento typ snímků dál produkován. Nemyslím si, že takto hollywoodský průmysl funguje – ovšem na konci šedesátých let, kdy každý z řekněme dvaceti filmů měl velkou ztrátu dosahující pět až patnácti milionů dolarů, což byla tehdy spousta peněz, se mohlo opravdu v produkčních strategiích něco změnit. Ale většinou Hollywood produkuje obrovské množství filmů a očekává, že většina z nich si nepovede nijak zvlášť dobře, takže nemyslím, že by Hollywood věnoval tolik pozornosti jednotlivým propadákům.

Některé významné změny ve filmovém průmyslu uvádíš do vztahu k širším změnám ve společnosti – například demografickým změnám nebo k liberalizaci společnosti. Jaký je podle tvého názoru kauzální vztah mezi filmovou produkcí, širšími společenskými změnami a diváckými návyky?

Popravdě řečeno si nemyslím, že v šedesátých letech byla návštěva kina dostatečně důležitá, aby mohla skutečně zásadně ovlivnit způsob života – jediné, co mohli filmaři změnit, jsou návyky návštěvy kina. Takže konec uplatňování produkčního kódu v roce 1966 a nástup ratingového systému v roce 1968 změnily především divácké návyky – mnoho lidí přestalo do kin chodit, protože je odrazoval ten typ filmů, který se stal mainstreamem. Ratingový systém umožňoval zobrazování nahoty, různých druhů sexuálních praktik, extrémních forem násilí apod. Filmaři tedy převážně neovlivňují americkou populaci či kulturu, ale divácké návyky. Někteří přestali chodit do kina, jiné publikum ale chodilo naopak mnohem častěji, například mladí liberální a vzdělaní lidé žijící ve větších městech – ti teď měli možnost vidět filmy, které je zajímaly například pro způsob života, který zobrazovaly. Ale kromě těchto vlivů nevidím návštěvu kina jako dostatečně významnou kulturní praxi v životě většiny lidí. Až na výjimky, jako jsou filmoví kritici, badatelé nebo fanoušci, není návštěva kina dostatečně častá aktivita, aby mohla konkurovat jiným typům zkušenosti. Možná že zde trochu podceňuji roli filmu, v šedesátých letech to mohlo být jiné. Každopádně ale mám za to, že filmaři a filmový průmysl přijímají rozhodnutí, která sice ovlivňují publikum, ale ne v jeho pohledu na život, svět či politiku, ale v jeho chápání kinematografie. Například pětáctýřicetiletá matka se může ptát sama sebe, v situaci, kdy k nejnavštěvovanějším filmům patří VYMÍTAČ ĎÁBLA, POSLEDNÍ TANGO V PAŘÍŽI nebo pornografické produkce jako HLUBOKÉ HRDLO, jestli je kino stále ještě místem, které chce navštěvovat.

Opačný vliv je mnohem silnější. Může se jednat o širší kulturní zkušenost, která nachází svůj výraz například v tom, jak mladí lidé nahlíží na svět, a která souvisí třeba s politickými změnami nebo s nepopulární válkou, proti které protestují. Některé obecnější kulturní změny mohou ovlivnit postoje potenciálních filmových publik, která si budou vybírat jiné typy filmů nebo změni celkový náhled na film. A i když Hollywood nereaguje vždy okamžitě na to, co publikum vyžaduje, musí probíhat určitý proces přizpůsobování, jinak by se filmový průmysl stal úzce specializovaným trhem (*niche market*). Pokud se změnila zkušenost publika a jeho náhled na svět do té míry, že preferuje určitý typ filmů před jiným, a také se podle těchto preferencí chová při rozhodování o návštěvě kina,

pak na takovou situaci filmový průmysl dříve či později zareaguje a dojde k jistému sbližování. Ale ona hnací síla představuje velmi komplikovaný společenský proces, který ovlivňuje chování lidí, a jediný vliv, který podle mého názoru mají filmaři, je vliv na představu o kinematografii, ale ne na představu o světě. Mohou zde být určité výjimky, ale kauzalita směřuje víceméně od velmi složitých společenských procesů k tomu, jak se nakonec filmaři či exekutivci filmových studií musí těmto procesům přizpůsobit.

V čem se výsledky tvého výzkumu nejvýrazněji liší od předešlých prací, které se zabývaly stejným obdobím hollywoodského filmu?

Začal bych rozdílem ne od konkrétních výzkumů, ale od předběžných koncepcí – řada lidí si myslí, že blockbuster je velmi nákladný film, který je často mimořádně úspěšný v kinech a je komerčně propojený s dalšími kulturními produkty, což má být fenomén, který se silně projevuje až od sedmdesátých let 20. století. Já jsem vycházel mj. z práce Sheldona Halla – a také Steve Neale se věnoval tomuto tématu¹⁰⁾ –, ze které je jasně patrné, že tomu tak není. Mimořádně nákladné filmy, kterým se dostávalo speciálního uvádění jako takzvaným *roadshows* a které dosahovaly příjmů představujících zásadní podíl na celkových tržbách filmového průmyslu v daném období, jsou fenoménem objevujícím se již v padesátých letech. A již tehdy se používal i samotný pojem *blockbuster*. Dalším zjištěním je, že sdružená propagace (*tie-in*) spojující extrémně úspěšné filmy s jinými produkty – ať už se jedná o produkty nově vytvořené, či znovuuvedené po úspěchu filmu, nebo o produkty, na nichž je film založený – je v padesátých, šedesátých a sedmdesátých letech dokonce ještě silnější než v následujícím období. Hlavní rozdíl ovšem spočívá v tom, že od roku 1977 je většina úspěšných filmů založena na původních scénářích, což platilo až donedávna. Mohlo se sice jednat o sekvely předchozích hitů, ale nebyly založeny na mimořádně úspěšných produktech z jiných médií. Přitom do roku 1977 jsou téměř všechny velmi úspěšné filmy založeny na již úspěšných show z Broadwaye, knižních bestsellerech apod. Od tohoto roku – a to přinejmenším do roku 1996, protože v posledních letech dochází zřejmě ke změně – je většina hitů založena na původních scénářích. Ať už jde o sekvely, či nikoli, nejsou to filmy založené na produktech vzniklých původně pro jiné médium.

Myslím, že to je velmi důležitý jev. Alespoň pokud jde o velké hity, byl Hollywood až do roku 1977 silně derivativní – čerpal své příběhy, hudbu a řadu dalších svých atrakcí z jiných médií. Když si vezmeme největší hity období let 1967 až 1976, platí to pro většinu blockbusterových filmů, např. *KMOTRA*, *VYMÍTAČE DÁBLA* ad. – dokonce film *AMERICAN GRAFFITI* je založen na již existující a mimořádně populární hudbě. Od roku 1977 je Hollywood – alespoň pokud jde o blockbustery – v menší míře odvozený od konkrétních produktů jiných médií a spíše vypráví příběhy, které mohou být sice v širokém smyslu odvozeny ze západní tradice vyprávění, ale ne z nějakého konkrétního zdroje. Tyto filmy

10) Srov. Sheldon Hall, Tall Revenue Features: The Genealogy of the Modern Blockbuster. In: Steve Neale (ed.), *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI 2002, s. 11–26; a Steve Neale, Hollywood Blockbusters: Historical Dimensions. In: Julian Stringer (ed.), *Movie Blockbusters*. London – New York: Routledge 2003, s. 47–50.

spíše samy vytvářejí více produktů v jiných médiích než dříve. Zatímco snímky jako KMOTR, VYMÍTAČ DÁBLA nebo LOVE STORY jsou založeny na knižních bestsellerech, některé díly STAR WARS nebo E. T. byly zpracovány do literární podoby pro děti a tyto knihy se dostaly mezi nejprodávanější bestsellery. Třeba v případě STAR WARS nešlo jen o literární zpracování (*novelisation*) jednotlivých filmů, ale objevily se i další příběhy, které nevycházely přímo z filmů, ale ze stejného světa a filmový příběh spíše rozšiřovaly, než aby ho „překládaly“ pro jiné médium – a takovýchto knih vznikly řádově stovky. Až do roku 1976 platí, že hollywoodské kinohity přicházejí přímo z jiného média, ale od následujícího roku tyto filmy spíš samy produkují množství často velmi úspěšných produktů. Netvrdím, že badatelé zabývající se touto oblastí si tohoto fenoménu vůbec nevšimli, ale výsledky mého výzkumu mohou objasnit některé předpoklady – a také narušit některé předsudky, které řada z nás chová k hollywoodské produkci a blockbustrovým filmům. Tradičně se má za to, že jsou velmi neoriginální a že současný Hollywood od STAR WARS dále je silně nepůvodní. Netvrdím, že jsou tyto filmy zcela originální – chci ovšem ukázat, že pokud použijeme určitá kritéria, můžeme vymezit jistou úroveň „blockbusterovosti“ či derivativnosti a to, co zjistíme, nebude pravděpodobně totéž, co jsme očekávali.

V některých textech využíváš alegorické čtení – nebo přesněji řečeno, tvrdíš, že hollywoodské filmy nabízejí divákovi možnost, aby je četl alegorickým způsobem. Můžeš uvést některé důležité příklady a uvést tuto strategii do historické perspektivy? Kdy se objevila? A jaký je její cíl?

Alegorickým čtením mám na mysli to, že v mnoha filmech sleduje divák nejen příběh postav ve filmu, ale také příběh publika a jeho zkušeností, které jsou alegoricky reprezentované skrze postavy. Můj oblíbený příklad je E. T., kdy se publikum schází ke sledování filmu stejným způsobem, jako se v samotném filmu postupně dává dohromady skupina lidí – nejprve je to jen Elliott, poté jeho sourozenci, matka, vědci ad. – kolem postavy E. T. Filmové postavy si do tohoto setkání přinášejí určité problémy, především se jedná o Elliotta – ten ztratil otce, který utekl do Mexika se Sally, což byla zřejmě jeho sekretářka, a nechal Elliottovu matku samotnou se třemi dětmi. Elliott se cítí odcizený od svých sourozenců i své matky a dokonce celého světa, a v této situaci se setkává s E. T. Podobně i ostatní postavy mají v okamžiku setkání s postavou mimozemšťana své problémy, postupně se ale sourozenci spojí a nakonec se k nim přidá i matka, když vidí, jak moc pro ně E. T. znamená. Připojí se i jeden z vědců a kamarádi staršího Elliottova bratra a všichni sdílí osudy E. T. Podle mého názoru se jedná o alegorii toho, co film nabízí svému publiku, sestávajícímu ze zástupců širokého spektra společnosti – je tvořeno malými dětmi, teenagery, dospělými lidmi, rodiči, a všichni se shromáždili ke sledování filmu. Filmové postavy se mění díky setkání s E. T., což je alegorie předpokládaného vlivu na publikum, které obdobně prochází skrze setkání s *filmem* E. T. určitou proměnou, ta ovšem není individuální, ale kolektivní. Na konci filmu totiž diváci sdílí určitou zkušenost. Jsou tedy spojeni podobným způsobem, jako skupina lidí ve filmu je spojena svým setkáním s postavou E. T. Tento film zhlédla polovina americké populace a všichni jsou spojeni společnou zkušeností. Můžeme tak brát velmi vážně slova předního

amerického kritika Andrew Sarris o tom, že E. T. je něco jako univerzální náboženství. Samotný film takové čtení podporuje mj. tím, že nabízí i další alegorické čtení, které bylo dost překvapivé i pro Spielberga – a to je alegorie Ježíše. Příchod z nebes, přistřeh, ve kterém se schovává, činění zázraků, smrt, vzkříšení a nanebevzetí – je tu celá řada věcí, kterými tento film, i když ne nutně vědomě, takovéto alegorické čtení podporuje. Spielberg si ovšem později uvědomil, co on a scenáristka Melissa Mathisonová s postavou provedli a jak výrazné tyto křesťanské motivy jsou.

Tímto způsobem tedy filmy nevypráví pouze příběhy postav, ale v určité rovině přinejmenším naznačují příběh o tom, co se přihodí publiku skrze zkušenost filmu. Nemyslím, že se jedná nutně o něco nového, dobří vypravěči to explicitně či implicitně dělali vždy – a v případě orálního vyprávění je to s velkou pravděpodobností explicitní, když vypravěč shromažďuje posluchače kolem sebe, oslovuje je a postupně uvádí do příběhu a na konci může i komentovat a vysvětlovat, jaký význam má onen příběh pro naše životy. V jiné tradici může tedy být tento vztah k publiku vyjádřen i explicitně. Scenáristický hollywoodský guru Christopher Vogler, jehož kniha *The Writers Journey*¹¹⁾ je pokusem adaptovat práci Josepha Campbella o mýtech na hollywoodskou scénáristickou práci, naznačuje, že mytické či jakékoli populární vyprávění má základní strukturu spočívající v tom, že začíná ve všedním životě, v němž se objeví určité problémy; ty jsou poté rozehrány ve zvláštním světě plném magie, nebezpečí, vzrušení, neobvyklých událostí. A proces, kterým v tomto světě hrdina prochází, by měl vyřešit onen problém, který se objevil v každodenním světě. Na konci se hrdina vrací do všedního světa, ne vždy jako bohatý a mocný, ale jako někdo, kdo prošel osobním zráním a často také reintegrací do společnosti, ze které vyšel. Pokud je toto struktura, kterou by podle Voglera hollywoodský scenárista měl naplňovat a kterou podle něj populární vyprávění vždy sledovalo, pak do ní můžeme velmi snadno umístit publikum. Diváci se nachází ve všedním světě a skrze akt vyprávění jsou přeneseni do světa jiného, na konci se pak musí vrátit zpět. To je ten nejzjevnější smysl, v němž je každý populární příběh, který sleduje tuto formu, alegorií přenesení publika z každodennosti do nějakého zvláštního světa a zpět s nadějí, že se jeho členové stanou nejen individuálně lepšími lidmi, ale také že vytvoří soudržnější společenství. Nemyslím si, že je to něco nového, ale všiml jsem si, že se tato strategie stala mimořádně zjevnou v mnoha filmech vzniklých po roce 1977. A často je také v těchto filmech patrné využívání rodiny jako referenčního bodu, což se dříve nedělo v takové míře. Rodina je v nich často konstruovaná jako nekompletní a disfunkční – ale také jako transformovatelná pomocí sdílené filmové zkušenosti a integrovatelná do širšího kontextu zapojením většího okruhu lidí do zkušenosti, kterou ta rodina sdílí.

V některých svých textech kritizuješ Hollywood za to, že produkuje příliš málo filmů určených pro ženské publikum, a to navzdory velkému komerčnímu úspěchu titulů jako DUCH, PRETTY WOMAN nebo TITANIC. Proč tomu tak je? A jestliže Hollywood neprodukuje filmy zaměřené explicitně na ženy, jakým jiným způsobem je oslovuje?

11) Christopher Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*. CA: Michael Wiese Film Productions 1992.

Hollywood produkuje velké množství filmů, mezi jejichž diváky jsou i ženy, otázkou ale je, jestli mezi nimi jsou snímky zaměřené *primárně* na ženské publikum, kterým se dostává stejného rozpočtu, marketingové podpory a širokého uvedení jako filmům zaměřeným více – či primárně – na muže, nebo filmům, které nazývám *family-adventure movies*.¹²⁾ A to je velmi obtížné určit – v některých svých textech jsem zvolil jako příklad produkci konkrétních let, abych ukázal, že běžný akční film má vyšší rozpočet a širší uvedení s lepším načasováním než průměrná romantická komedie či weepie. Takže si myslím, že přinejmenším od poloviny osmdesátých let lze tento trend jasně sledovat. V první polovině osmdesátých let to kupodivu nebyla tak úplně pravda díky několika významným výjimkám jako například film *VZPOMÍNKY NA AFRIKU* nebo do jisté míry také *PURPUROVÁ BARVA*. Ovšem problém spočívá v tom, že nemůžeme použít jednotlivé filmy, ale je nutné sledovat celkové trendy – a jedním takovým trendem je, že Hollywood upustil od vysoko-rozpočtových muzikálů a epických filmů uváděných formou *roadshows*, které byly velmi úzce spojeny s ženským publikem, a přitom ve stejnou dobu produkoval – a úspěšně prodával – řadu sexuálně velmi explicitních a extrémně násilných snímků. Ty považovaly především ženy za značně problematické, což dokládají dobové výzkumy publika. Myslím, že je to celková tendence a že ženský vkus hraje menší roli v tom, jaký typ filmů Hollywood produkuje, než předpokládané preference mužského publika. Přitom to nelze vysvětlit pouze tím, že v Hollywoodu vládou převážně muži, protože ti realizovali nejnákladnější filmy i před rokem 1970 – a většina, nebo alespoň podstatná část této produkce oslovovala i ženské publikum, vezměme si třeba filmy *MY FAIR LADY*, *KLEOPATRA*, *ZA ZVUKŮ HUDBY*, *DOKTOR ŽIVAGO* ad. Takže to nemůže být věrohodné vysvětlení.

Hollywood nebere přibližně od roku 1970 ohled na ženské preference, a to do té míry, že to ovlivňuje celkovou produkci – i když je zde samozřejmě řada výjimek. Filmy také obsahují mnohem častěji věci, které odrazují spíše ženy než muže. Odpověď na otázku, proč tomu tak je, je velmi obtížné. Domnívám se, že to souvisí se sebehodnocením těch, kteří koncem šedesátých let začali produkovat velké hity – ona „televizní generace“ vnímala sebe sama především jako umělce a komentátory stavu společnosti. Pro ně nebylo hlavní funkcí kinematografie potěšit velké množství diváků bez toho, aby kohokoli urazili – byli naopak ochotni vyvolávat pohoršení v zájmu svého vidění pravdy o americké společnosti jako násilné, posedlé sexem a kontroverzní, a zároveň byli ochotni dělat filmy, které neoslovují co nejširší publikum. Alespoň velká část z nich – a po určitou dobu – viděla sebe sama jako umělce a hlasatele pravdy. Mohli klást důraz na určitá témata spojená se sexem a násilím, protože se týkala právě jich jako mužů, převážně jako mužů střední třídy a určitého věku. Oproti tomu muži, kteří produkovali hity

12) Krämer takto označuje typ filmové produkce, který dominoval v žebříčcích hollywoodských filmů s nejvyššími tržbami od druhé poloviny 70. let. Definuje tyto snímky v několika rovinách: směřují na diváky různých věkových skupin, především ale na rodiče s dětmi, a spojují spektakularitu akce s emoční rovínou rodinných vztahů; nabízejí dvě různé pozice, ze kterých lze přistoupit k filmové zkušenosti – dětské potěšení a absorpce pro děti a sebevědomí a nostalgii pro dospělé; skrze působení na rodiny na plátně v kulturní rovině působí na rodiny v publiku v sociální rovině. Srov. zejména text *Would You Take Your Child to See This Film? The Cultural and Social Work of the Family-Adventure Movie*. In: Steve Neale – Murray Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*. London – New York : Routledge 1998.

do poloviny šedesátých let, byli lidé, kteří nevnímali nutně sebe sama jako komentátory společnosti nebo umělce, ale spíše jako ty, kdo slouží nejen svým zaměstnavatelům, ale také co nejširšímu publiku. A měli určitou představu, že podstatnou část tohoto největšího možného publika představují ženy, protože ty mohou s sebou přivést své děti či partnery.

Takže se domnívám, že jistou roli mohly hrát představy o sobě samých na straně filmařů, přičemž filmařem myslím nejen režiséry, ale i producenty, šéfy filmových studií, scenáristy atd. Tyto představy mohly ovlivnit rozdíl mezi úspěšnými filmy před a po roce 1967. Zajímavý argument přináší Peter Biskind v knize *Easy Riders, Raging Bulls*,¹³⁾ i když nemluví vždy o stejných lidech jako já. Z těch, kterými se zabývá Biskind, totiž jen pro Williama Friedkina platí, že pracoval nejprve pro televizi a narodil se ve třicátých letech 20. století; Coppola se narodil v roce 1939, ale nezačínal v televizním průmyslu. Ovšem i o této skupině lidí, kterou popisuje Biskindova kniha, lze říci, že to byly machistické a sexistické postavy, od kterých bychom neočekávali, že budou dělat filmy směřující k ženskému publiku. Jistě by se našly výjimky, ale pohled na tuto subkulturu nabízí obraz velmi staromódní, agresivní, sexualizované, dominantní, silně konkurenční a v mnoha ohledech destruktivní kultury. I když to nejsou titíž lidé, kterými se zabývám já, mohla by zde fungovat podobná dynamika. A jakmile k tomuto posunu došlo a největší hity natáčeli lidé, kteří se zabývají především otázkami týkajícími se primárně mužů, a ne masového publika, pak mohlo dojít k signifikantnímu posunu v celé filmové kultuře. Zajímavé je, že například Spielberg jde zjevně proti tomuto trendu (v případě George Lucase je to už složitější). Je zjevné, že Spielbergova tvorba od ČELISTÍ – přičemž problematický je v tomto ohledu ještě film BLÍZKÁ SETKÁNÍ TŘETÍHO DRUHU, oslavující muže, který opouští svoji rodinu – se snaží oslovit co nejširší možné publikum. A v tom případě musí tomu, co si lidé přejí vidět, věnovat mnohem větší pozornost než režiséři snažící se vyjádřit sebe sama či své pojetí pravdy. Samozřejmě zde přeháním, karikuji, nicméně je evidentní, že Spielberg zvolil zcela odlišný přístup, spočívající v první řadě ve snaze uspokojit co největší množství diváků – a to také znamená, že podstatnou část takového publika představují ženy. A kromě toho Spielberg – počínaje BLÍZKÝMI SETKÁNÍMI TŘETÍHO DRUHU – využívá k dosažení tohoto cíle sentimentalitu, jeho filmy jsou úzce spjaty s emocemi, se smutkem, touhou, pocitem ztráty, které jsou nejen v případě filmu, ale i v americké či dokonce celé západní kultuře více asociovány s ženami. Extrémním příkladem je samozřejmě PURPUROVÁ BARVA, dalším může být E. T. V jednom eseji jsem se pokusil v poněkud provokativním tónu formulovat tezi, že E. T. feminizuje své publikum, dohání je – včetně mužské části – k slzám.

Jsou zde tedy určité trendy, jež souvisejí se subkulturou, kterou představuje samotný Hollywood – ten není žádným arbitrárním průsečíkem nebo zástupcem americké kultury. Hollywood – čímž myslím určité místo, filmová studia či oblasti Los Angeles, kde tito lidé z filmového průmyslu žijí – vytvářejí jistou subkulturu. Ta byla až do druhé poloviny šedesátých let silně ovlivněna étosem, který vedl režiséry ke snaze uspokojit požadavky ženského publika. Pak ovšem došlo ke generační změně a změně optiky, které

13) Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. New York : Simon & Schuster 1999.

přinesla do Hollywoodu koncem šedesátých let úspěšná „televizní generace“. Tento posun ještě zvýraznila generace filmových škol (*film school generation*), jejíž představitelé se narodili ve čtyřicátých letech. Výsledkem bylo ustavení určité normy spočívající v tom, že filmy jsou produkovány sice ne výlučně, ale primárně pro muže a o mužích. A Spielberg je jeden z mála klíčových filmařů, kteří jdou proti tomuto proudu – což je podle mě jedna z příčin jeho úspěchu.

Především od konce osmdesátých let se projevuje další tendence Hollywoodu, a tou je „testosteronová“ produkce, tj. akční filmy, které nemusejí ani nutně obsazovat atraktivní herce jako ikony pro ženské publikum. Řada akčních filmů zašla až příliš daleko v nezájmu o to, jestli přilákají ženské publikum. Ovšem v eseji o Sandře Bullockové¹⁴⁾ jsem se snažil ukázat, že právě její kariéra je také dokladem tendence, která se projevuje od poloviny osmdesátých let do let devadesátých a která spočívá v produkci akčních filmů se silnou ženskou postavou. S akčními filmy, které jsou založeny na silné ženské hrdince, se setkáme u Camerona od VETŘELCŮ až po TITANIC – ten je, mimo jiné, také akčním filmem s velmi aktivní ženskou postavou. Takže myslím, že i při všeobecné marginalizaci zájmů, zvyků, preferencí žen, ke které dochází v Hollywoodu přibližně od roku 1970, jsou zde i odlišné tendence, například rodinné filmy nebo akční filmy oslovující ženy skrze specifické strategie – především díky pojetí ženských postav. A pak jsou zde lidé jako Spielberg, který je tak silně zaměřen na sentimentalitu, dojetí, vyvolávání emocí a slz, že mu můžeme připisat největší podíl na feminizaci publika – což neznamena pouze to, že každý člen publika reaguje způsobem asociovaným spíše s ženami než s muži, ale také to, že ženy jsou zřejmě více povzbuzovány k tomu, aby na takový film zašly do kina. Když produkují filmy lidé jako Spielberg, zvyšuje se pravděpodobnost, že do kina budou častěji chodit i ženy. Důležitou otázkou samozřejmě je, jestli úspěch TITANICU, který byl do značné míry založen na ohlasu u ženského publika, mohl způsobit zásadní změnu ve fungování hollywoodského průmyslu – což se zřejmě nestalo. Přitom to vypadalo, že by mohlo jít o podobný zlom, jako když od roku 1967 začala televizní generace produkovat filmy zaměřené na současná témata a zároveň filmy oslovující spíše muže; nebo jako v roce 1977, kdy STAR WARS začaly útok *family-adventure films* na Hollywood. Domníval jsem se, že TITANIC by mohl být opět projevem obdobné proměny filmové kultury, ale nyní bych řekl, že k tomu nedošlo.

Ted' jsi zároveň odpověděl na moji poslední otázku, která směřovala k tomu, jestli můžeš alespoň provizorně pojmenovat některé další změny nebo trendy, které se rýsují v hollywoodské produkci posledních let. Chtěl bys to ještě dále rozvést nebo komentovat?

Snad bych k tomu dodal dvě nebo tři poznámky. Nepopisoval jsem podrobně, k čemu – a proč – došlo v roce 1977. O tom bude má následující kniha, a ta se bude muset také vypořádat s otázkou, jestli došlo v roce 1997 k další výrazné změně, která by nemusela být nutně způsobená TITANICEM. Úspěch Cameronova filmu bychom mohli chápat spíše

14) The Rise and Fall of Sandra Bullock: Notes on Starmaking and Female Stardom in Contemporary Hollywood. In: Andy Willis (ed.), *Film Stars: Hollywood and Beyond*. Manchester: Manchester University Press 2004, s. 89–112.

jako výsledek určitého vývoje, přičemž spojení obou – tj. konkrétního úspěchu TITANICU a tendence, stojící v jeho pozadí – by pak mohlo vyvolat změnu pohledu publika i filmového průmyslu na zkušenost návštěvy kina. Při pohledu na data dostupná od roku 1997 mám dojem, že se u skutečných hitů projevuje větší důraz na milostný vztah. Na podporu takového tvrzení je možné zmínit například film SHREK, což je milostný příběh, nebo SPIDER-MAN, kde jedna z prvních vět filmu říká, že „jako všechny dobré příběhy, i tento je o chlapci a dívce“. Filmy vznikající v období mezi roky 1977 a 1996 nebyly o chlapci a dívce – byly například o chlapci a mimozemšťanovi či o chlapci a jeho otci, ale ne primárně o chlapci a dívce. Vezměme si STAR WARS – KLONY ÚTOČÍ: Jedi nesmí pociťovat nenávisť, hněv, ani lásku – zlomový okamžik v tomto filmu představuje nejen smrt jeho matky, ale také to, že navzdory zákazu miluje Padmé Amidalu. Takže se zdá, že alespoň potenciálně dochází v mnoha hitech k návratu k silnějšímu zájmu o milostný příběh.

Jiný trend vycházející z TITANICU, o kterém psal jeden z mých doktorandů, Jim Russell, je návrat historické epiky. Ne fantastické epiky, jakou představují např. STAR WARS – ta byla poměrně důležitá i po roce 1977. Mluvím o *historické* epice, která zasazuje fikční příběhy na pozadí skutečných dějin. Ta zažívá určitý návrat, který započal již před TITANICEM, ale po něm výrazně posílil. A další trend představuje návrat k evropské, zejména britské tematice a zdrojovým materiálům či prostředí, nejzjevněji samozřejmě v případě filmů o Harry Potterovi, ale také u PÁNA PRSTENŮ. Častěji je adaptována dětská literatura, nejen HARRY POTTER či PÁN PRSTENŮ (pokud o něm můžeme uvažovat jako o dětské literatuře), ale také například GRINCH či LETOPISY NARNIE: LEV, ČARODĚJNICE A SKŘÍŇ. NARNIE se sice nestala tak obrovským hitem, jak se očekávalo, a ani KARLÍKOVA TOVÁRNA NA ČOKOLÁDU nepatří tak úplně do stejné třídy jako superhity, o kterých jsme zde mluvili, ale nejsou daleko za nimi. Zdá se, že by se mohlo jednat o určitý trend, kdy je stále víc hitů založeno na již známé, obrovsky populární předloze pocházející z jiného média (typicky na dětské knize), podobně jako tomu bylo před rokem 1977. Tyto tři tendence je možné dále sledovat, přičemž dvě z nich jsou úzce spojeny s TITANICEM.

Citované filmy:

A.I. Umělá inteligence (Artificial Intelligence: AI; Steven Spielberg, 2001), *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Becky Sharp* (Rouben Mamoulian, 1935), *Blízká setkání třetího druhu* (Close Encounters of the Third Kind; Steven Spielberg, 1977), *Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1967), *Čelisti* (Jaws; Steven Spielberg, 1975), *Doktor Živago* (Doctor Zhivago; David Lean, 1965), *Duch* (Ghost; Jerry Zucker, 1990), *E.T. – Mimozemšťan* (E.T. the Extra-Terrestrial; Steven Spielberg, 1982), *Grinch* (How the Grinch Stole Christmas; Ron Howard, 2000), *Hluboké hrdlo* (Deep Throat; Gerard Damiano, 1972), *Ishtar* (Elaine May, 1987), *Karlíkova továrna na čokoládu* (Charlie and the Chocolate Factory; Tim Burton, 2005), *Kleopatra* (Cleopatra; Joseph L. Mankiewicz, 1967), *Kmotr* (The Godfather; Francis Ford Coppola, 1972), *Letopisy Narnie: Lev, čarodějnice a skříň* (The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe; Andrew Adamson, 2005), *Love Story* (Arthur Hiller; 1970), *My Fair Lady* (George Cukor, 1964), *Nebeská brána* (Heaven's Gate; Michael Cimino, 1980), *Pán prstenů: Dvě věže* (The Lord of the Rings: The Two Towers; Peter Jackson, 2002), *Pán prstenů: Návrat krále* (The Lord of the Rings: The Return of the King; Peter Jackson, 2003), *Pán prstenů: Společenstvo prstenu* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; Peter Jackson,

2001), *Poslední samuraj* (The Last Samurai; Edward Zwick, 2003), *Poslední tango v Paříži* (Last Tango in Paris; Bernardo Bertolucci, 1972), *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), *Purpurová barva* (The Color Purple; Steven Spielberg, 1985), *Shrek* (Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001), *Sněhurka a sedm trpaslíků* (Snow White and the Seven Dwarfs; David Hand, 1937), *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), *Star!* (Robert Wise, 1968), *Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba*, aka *Hvězdné války: Epizoda I – Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace; George Lucas, 1999), *Star Wars: Epizoda II – Klony útočí* (Star Wars: Episode II – Attack of the Clones; George Lucas, 2002), *Star Wars: Epizoda III – Pomsta Sithů* (Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith; George Lucas, 2005), *Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Star Wars: Epizoda V – Impérium vrací úder* (Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back; Irvin Kershner, 1980), *Star Wars: Epizoda VI – Návrat Jediho* (Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi; Richard Marquand, 1983), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Vetřelci* (Aliens; James Cameron, 1986), *Vymítač ďábla* (The Exorcist; William Friedkin, 1973), *Vzpomínky na Afriku* (Out of Africa; Sydney Pollack, 1985), *West Side Story* (Jerome Robbins, Robert Wise, 1961), *Za zvuků hudby* (The Sound of Music; Robert Wise, 1965).