

Články k tématu

**NA CESTU KOLEM SVĚTA,
NEBO NA VÝLET DO KRČE?**

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

Pavel Skopal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7) Barbara K l i n g e r o v á, Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In: Petr S z c z e p a n i k (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové, 2004, s. 94. Klingerová nabízí model „totální historie“ jako komplexního výzkumu recepce, který bude zohledňovat co nejširší škálu kontextů, a to pokud možno v synchronní i diachronní perspektivě.

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

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

10) AHZ, sign. 972-4.

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

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

I. Projekt cesty kolem světa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

II. Síť mediálních výstupů jako základ popularity

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41) *Kino* 7, 1952, č. 12.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

60) Dopis z 12. dubna 1949, tamtéž.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV. Filmový text: edukační rámování napětí a spektaklu

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

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

76) AHZ, sign. 972-4.

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

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

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

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

V. Filmy – propagace a uvádění

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

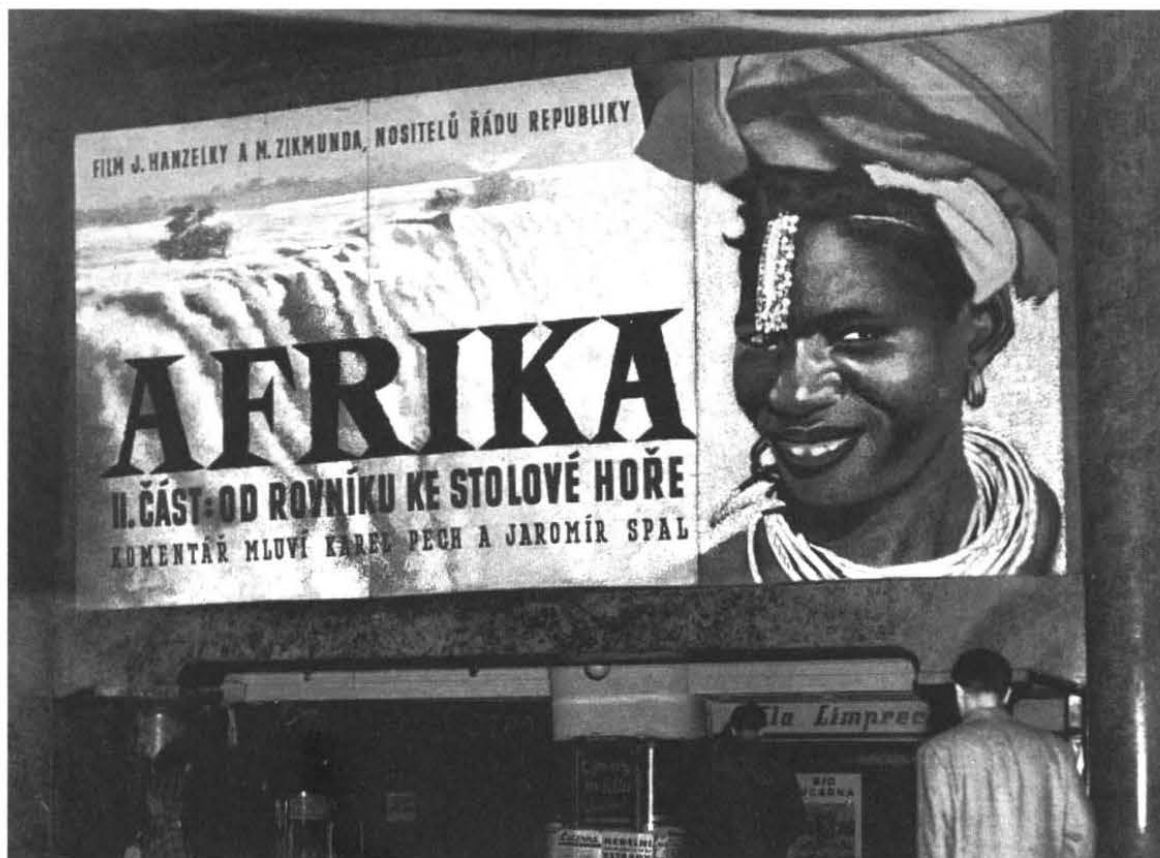
85) Informace pro Správu kinofikace naznačují, že omezení přístupnosti bylo pečlivě dodržované. Vedoucí kina Moskva v Praze si stěžoval na „hodně vysvětlování i několik nepříjemností, hlavně v sobotu a neděli, když jsme jim nechťeli děti vpustit do kina“ a do kina Stalingrad v Jablonci nad Nisou dokonce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

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

87) AHZ, sign. 1837-6.

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

89) Tamtéž.



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

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

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

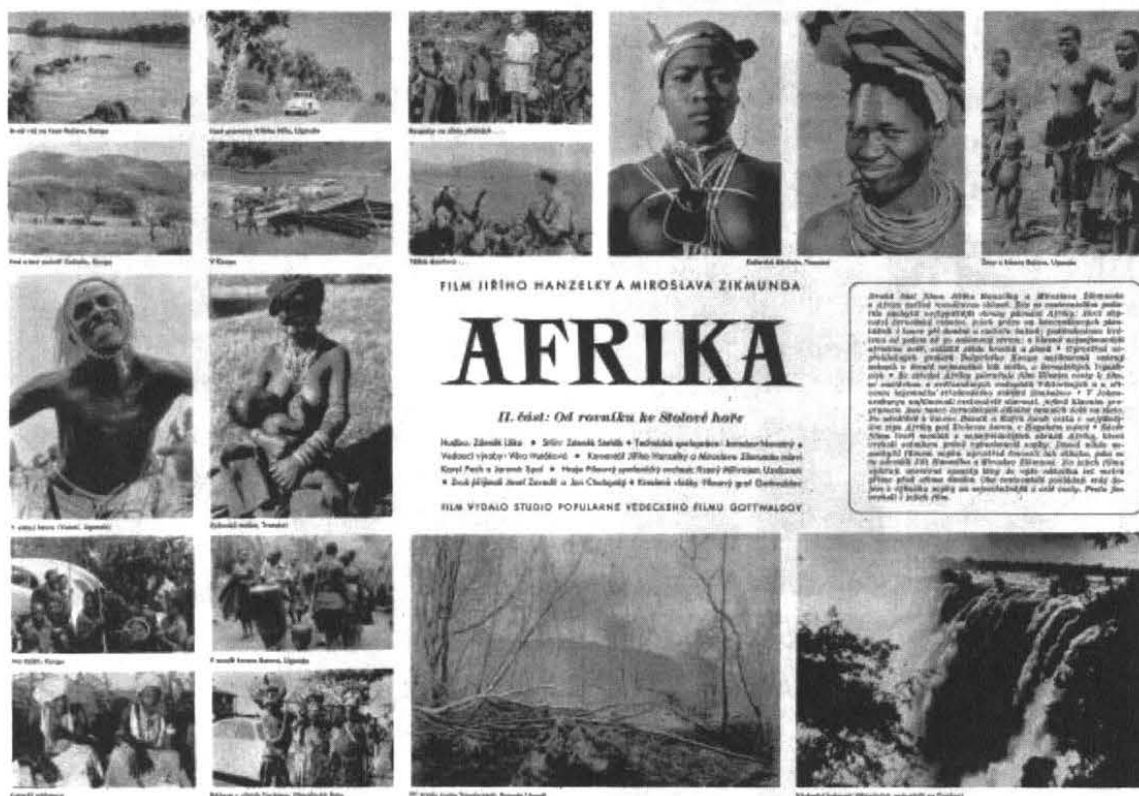
91) Filmy s Frankem Buckem i jeho kniha mohly být části publika známé ze 30. let, kdy se u nás uvádělo *PŘIVEZTE JE ŽIVÁ* (premiéra 23. 12. 1932) a *LOV A LÉČKA* (premiéra 30. 4. 1937) a vyšli *Dravci malajských džunglí* (Praha: Václav Petr 1934).

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

VI. Diskurs filmové kritiky a preferované významy

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

108) V. Vrabec, c. d.

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

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

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

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

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

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

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

111) Anon., Znovu s Hanzelkou a Zikmundem.

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

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



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

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

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

115) AHZ, sign. 1837.

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

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

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

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

116) Týdeník č. 15, 1953.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

129) AHZ, sign. 972-4.

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

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

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

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

130) Tom G u n n i n g, Estetika úžasu. Raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr S z c z e p a n i k (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové, 2004, s. 156.

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

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

VIII. Závěr

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

V současné době se věnuje zejména problémům filmové recepce.

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

Citované filmy:

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

SUMMARY

TRAVELLING ROUND THE WORLD,
OR AN EXCURSION TO KRČ?

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

Pavel Skopal

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

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

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

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

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

Translated by Karolina Hughes