

EMPIRICKÁ SOCIOLOGIE FILMU V ČESKOSLOVENSKU DO ROKU 1989¹⁾

Tomáš Čížek

Cílem následujícího textu bude zmapovat českou a slovenskou sociologii filmu a poskytnout co možná nejúplnější přehled empirických sociologických výzkumů vzniklých v českých zemích a na Slovensku do roku 1989. Tento směr výzkumu je dnes již poněkud pozapomenutý, byť se rozsahem jednalo ve své době o významnou část domácí sociální vědy (i když tak nemusel být chápán soudobou vědeckou komunitou).²⁾

Záměrem není pojednat o sociologicky relevantních, či spíše společensky angažovaných aspektech filmové tvorby, ale ukázat, jak se česká a posléze slovenská sociologie zajímala o film jako předmět svého bádání. Hlavním nástrojem sociologie je empirický výzkum, a to ve formě kvantitativní, což zahrnuje hlavně standardizovaná dotazníková šetření vyhodnocovaná především statisticky, ale také ve formě kvalitativní prováděné formou rozhovorů, pozorování a jiných méně standardizovaných výzkumných postupů. Čtenáři *Illuminace* se již měli možnost setkat s texty o sociologickém výzkumu filmů a filmového obecenstva. Emanuel Pecka na toto téma napsal v devadesátých letech sérii krátkých článků.³⁾ Dušan Janák a Olga Buchtíková publikovali nedávno článek o výzkumu filmového diváctví v jednom z prvních velkých empirických šetření české sociologie, jehož autorem byl Inocenc Arnošt Bláha, jeden z hlavních institucionálních zakladatelů české sociologie.⁴⁾ Lucie Česálková se věnovala výzkumu pardubické kinokavárny vzniklé v době nastupující normalizace a při této příležitosti představila i starší výzkum kinoka-

- 1) Článek byl připraven v rámci projektu COMPDAT – Zdroje dat, výzkum standardů, kvality dat a metody harmonizace dat pro mezinárodní sociální komparativní výzkum a integraci do sítě CESSDA, financovaném MŠMT v programu INGO (reg. č. LA09010).
- 2) Platí to i v ostatních odvětvích oborové sociologie. Jistě existovalo více výzkumných projektů na poli sociologie kultury (například hudby). Podrobné zmapování historie české sociologie a jejích empirických výzkumů však doposud nikdo neudělal, a tak tato oblast bádání zatím čeká na své zhodnocení. V dohledné době bude těchto poznatků jistě více díky probíhajícímu projektu „Dějiny a současnost české sociologie“, který je pod vedením Zdeňka R. Nešpora realizován v Sociologickém ústavu AV ČR, nebo díky projektu „Česká sociologie, orální historie 1945–1968“, dobíhajícímu na Institutu sociologických studií Fakulty sociálních věd UK pod vedením Anny Kopecké. Viz <<http://ceskasociologie.unas.cz>>, [cit. 7. 1. 2011].
- 3) Emanuel P e c k a, Starší česká sociologie a otázky filmu. *Illuminace* 2, 1990, č. 1, s. 30–42; též, Česká sociologie a otázky filmu pod druhé světové válce. *Illuminace* 2, 1990, č. 2, s. 39–54.
- 4) Dušan J a n á k – Olga B u c h t í k o v á, Sociologie města a filmu. Inocenc Arnošt Bláha a jeho role ve výzkumu Brna po druhé světové válce. *Illuminace* 20, 2008, č. 1, s. 161–177.

váren provedený Jaroslavem Bulíčkem.⁵⁾ Zde se nebudeme zabývat výzkumy tak podrobně jako výše zmínění autoři, půjde nám naopak o co možná nejúplnější přehled. Text je strukturován do několika částí. V první se zaměříme na nejstarší výzkumy, ve druhé na výzkumy ze šedesátých let a nakonec na výzkumy v období normalizace.

Začátky české sociologie filmu

Prvním velkým dotazníkovým šetřením v české sociologii filmu byl již zmíněný výzkum I. A. Bláhy, představitele takzvané brněnské sociologické školy.⁶⁾ Ten nebyl zaměřen přímo na sociologii filmu, ale obecněji na výzkum obyvatel města Brna. Otázky spojené s návštěvou filmů a jejich vnímáním byly jednou součástí zkoumané problematiky.⁷⁾ Filmu bylo v dotazníku věnováno deset otázek, které zahrnovaly četnost návštěv kina, důvod chození do kina, typ filmů, na které respondent chodí, a otevřené otázky zaměřené na zdůvodnění oblíbenosti či neoblíbenosti určitých typů filmu. Poslední otázky se týkaly návštěvy týdeníků a krátkých filmů před hlavním programem. Do roku 1948 se problematikou kina a filmu zabývali ve svých pracích také Miloslav Disman a Jiří Kolaja. Disman organizoval v letech 1933–1941 šetření týkající se dětské recepce literatury, divadla, rozhlasu a filmu. Jak nicméně poznamenávají Janák a Buchtíková, autor nepodává o svém výzkumu v článku ve *Věstníku pedagogickém* příliš podrobné informace a omezuje se pouze na obecné zhodnocení několika výzkumů, které nejsou čtenáři dobře přiblíženy. Jiří Kolaja pak ve své disertační práci, publikované pod názvem *K problematice filmu*,⁸⁾ zmiňuje velmi malé šetření (výzkumu se účastnily děti ze čtyř školních tříd na dvou školách), ve kterém zkoumal reakce dětí na informace zprostředkované četbou a filmem. Podle autora se vizuální informace oproti informaci zprostředkované četbou ukázala jako důležitější v delším časovém trvání od vzniku podnětu.⁹⁾ Kolajova práce je vůbec první prací věnovanou pouze fenoménu filmu v kontextu české sociologie, nelze ji však považovat za práci empirickou, ale spíše za práci teoretickou. Vlastní výzkum autor v textu používá právě jen ve zmíněném případě. Kolajovi v textu šlo také o rozbor filmových znaků a struktury filmu a z velké části se tak jedná o dílo ne přímo sociologické, byť společenský kontext vzniku filmového díla a jeho recepce je v práci důležitým tématem.

5) Lucie Č e s á l k o v á, Kino na vícero použití. *Iluminace* 20, 2008, č. 1, s. 127–145.

6) Kromě brněnské existovala také „pražská sociologická škola“. Pro podrobné informace o institucionální podobě české sociologie viz Zdeněk R. Nešpor: *Institucionální zázemí české sociologie před nástupem marxismu*. Praha: Sociologický ústav AV ČR 2007.

7) Olga B u c h t í k o v á, Dotazníky sociologického výzkumu města Brna (1947). *Iluminace* 20, 2008, č. 1, s. 179–194.

8) Jiří K o l a j a, *K problematice filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948.

9) Zmíněný výzkum prováděl autor spolu s dalšími spolupracovníky na konci roku 1946 v Brně na školách v Králově poli a Husovicích. Studentům dvou tříd oktávy a dvou tříd tercie v Husovicích byla v jedné třídě z ročníku promítána groteska PEPEK NÁMOŘNÍK TOREADOREM, v druhé jim byl obsah grotesky vyprávěn slovně. Poté museli studenti reprodukovat obrazový i převyprávěný obsah. Na škole v Králově poli studenti reprodukovali obsah až po třech dnech od promítání/vyprávění grotesky. V případě, kdy žáci reprodukovali obsah ihned po reprodukci grotesky, se ukázalo slovní převyprávění jako přesnější pro zachycení jejího obsahu. Při popisu obsahu po třech dnech od reprodukce si žáci pamatovali více z děje v případě, že byl prezentován vizuálně.

Kolaja je současně autorem první české studie, která analyzovala ze sociologické perspektivy obsah filmů.¹⁰⁾ Jednalo se o výzkum švédských filmů z let 1930–1947, v němž autor kvantitativně popsal 534 filmů vzniklých od začátku zvukového filmu až do autorovy současnosti. Kolaja sledoval a v tabulkách popisoval následující charakteristiky: dramatický čas (doba, ve které se film odehrává), dramatické místo (místo děje filmu), sociální stratifikace (zastoupení společenských vrstev a jejich charakteristika reprezentovaná mimo jiné četností ztvárněných povolání), sociální mobilita a sociální distance (popis dynamiky přesunu mezi společenskými vrstvami ve filmu a vztahů mezi nimi), instituce manželství a erotická funkce, instituce majetku, porušování sociálních norem apod. Sledoval vliv 2. světové války na tematiku švédských filmů a zajímal se také o celkový stav kinematografie ve Švédsku a její institucionální ukotvení. Autorův popis byl přísně kvantitativní a nesnažil se o fundovanější kontextualizaci a interpretaci získaných dat.¹¹⁾ Dále lze zmínit předválečný výzkum pražských předměstí Čenka Zatloukala,¹²⁾ který ve svém přehledu uvádí Emanuel Pecka.¹³⁾ Tento výzkum se věnoval i problematice filmu, byť jen okrajově. Autoři v rámci terénního šetření zkoumali vliv jednotlivých uměleckých forem na jejich recipienty a došli k závěru, že výtvarné umění má vliv nejmenší, zatímco film největší.

Poslední zmínku o období, kdy se konstitovala česká empirická sociologie, si zaslouží stať Přemysla Maydla a Jiřího Odehnala vzniklá v roce 1950 na půdě oddělení pro výzkum diváka Československého státního filmu.¹⁴⁾ Ta však není výsledkem empirického výzkumu, nýbrž jeho metodologickým a programovým manifestem. Text je ideologicky poplatný době svého vzniku, základní metodologická východiska jsou ale pro výzkum filmu a filmového diváka bez problému použitelná. Podle autorů lze rozlišit tři hlavní oblasti zkoumání. Jsou jimi analýza obecnstva, analýza obsahu filmu a analýza účinku filmu. Pro každou takto definovanou oblast pak autoři poskytují výčet možných jevů, které lze zkoumat, a také konstrukci empirických ukazatelů, jimiž je lze zkoumat. Celá stať uvedená předpovědí, že teprve v socialistických zemích bude umožněn nerušený rozvoj filmové sociologie, však zůstala na dlouhou dobu jediným příspěvkem k empirické sociologii filmu. Realizace empirických výzkumů musela ještě dalších deset let počkat, než byla sociologie znovu zařazena mezi legitimní vědecké obory.

10) Jiří K o l a j a, *Osmnáct let švédského filmu*. Praha: s. n. 1948.

11) Příkladem budiž výčet milostných vztahů a manželství ve filmu: „Uvedená čísla 516 milostných relací a 152 manželství neznamenaají ovšem nutně, že v každém filmu je primární věcí láska. Zkoumáme-li totiž filmy po té stránce, co je hlavní myšlenkou filmu, připadá na milostné potíže celkem 270 filmů. Toto číslo není ovšem přesné, neboť mnohdy je erotická záležitost významově i dramaticky stejně vyvážená, jako např. záležitost hospodářská. Přesto však 270 filmů znamená, že polovina filmů se zabývá hlavně jen milostnými vztahy. Že toto číslo přibližně odpovídá skutečnosti, vysvětluje z toho, že máme ve švédských filmech celkem 186 milostných trojúhelníků...“ Tamtéž, s. 24.

12) Čeněk Z a t l o u k a l, *Periferie velkoměsta*. *Sociologická revue* 10, 1939, č. 2–4.

13) Emanuel P e c k a, *Starší česká sociologie a otázky filmu*. *Iluminace* 2, 1990, č. 1, s. 36.

14) Přemysl M a y d l – Jiří O d e h n a l, *Perspektivy sociologického výzkumu ve filmu*. In: Petr S z c z e - p a n i k – Jaroslav A n d ě l (eds.), *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 365–376.

Karel Morava a výzkum filmového diváka

Na začátku roku 1961 vyšla publikace *Filmový divák* Karla Moravy.¹⁵⁾ Jedná se o zprávu z velkého sociologického šetření filmových diváků, rozdělenou do šesti základních kapitol. V první jsou představena použitá metodologická východiska, v druhé se čtenář seznámí se základní charakteristikou filmových diváků, ve třetí kapitole s četností aktivit souvisejících s návštěvou kina, jako je počet návštěv, s kým lidé do kina chodili a jaké jiné druhy zábavy vyhledávali. Ve čtvrté kapitole se Morava zaměřuje na záliby a vkus filmového diváka, žánry a druhy navštěvovaných filmů. V posledních dvou kapitolách se soustřeďuje na zájem diváků o filmový tisk a vztah filmu a televize.¹⁶⁾

Výzkum probíhal na souboru 3 006 domácností sestaveném Státním statistickým úřadem pro potřeby statistiky rodinných účtů. Projekt byl připraven v oddělení výzkumu filmového diváka v Ústřední půjčovně filmů a vlastní dotazování prováděli zaměstnanci Statistického úřadu na členech domácností, jimž bylo v době výzkumu více než čtrnáct let. Formálně šlo o uzavřený dotazník obsahující šestnáct otázek. Kromě tohoto statistického souboru byl ve výzkumu dále použit reprezentativní soubor pražských diváků, přičemž cílem bylo zjistit jejich názory na filmy. Morava výsledky zkoumání porovnal také s tehdejšími zahraničními studii, uvádí výzkum realizovaný v Polsku¹⁷⁾ a francouzský výzkum sociologa Jacquese Duranda.¹⁸⁾ V závěru publikace jsou uvedeny tabulky se statistickými údaji o návštěvnosti a počtu představení filmů, na něž byl výzkum zaměřen. Vlastní šetření bylo z dnešního pohledu velmi rozsáhlé a vzorek činil téměř 7 000 respondentů, čímž bylo dosaženo statisticky zřejmě skutečně reprezentativního vzorku.

Tabulka č. 1. Zastoupení respondentů v Moravově výzkumu.

	ČSSR	české kraje	Slovensko
Muži	3 247	2 225	1 022
Ženy	3 519	2 398	1 121
Celkem	6 766	4 623	2 143

Tento projekt proto představoval kvalitní a metodologicky dobře zvládnutou studii, což je vzhledem k tomu, že se jednalo po letech o první skutečně sociologický výzkum, překvapivé.¹⁹⁾

15) Karel M o r a v a, *Filmový divák*. Praha: Ústřední půjčovna filmů 1961

16) Otázky dotazníku, pokládané formou jednoduchých tázacích vět, se týkaly pohlaví respondenta, jeho věku, zaměstnání, pravidelnosti návštěv kina a jejich frekvence, volby programu kina, preferenci černobílého a barevného filmu a filmu širokoúhlého a normálního, dabingu, s kým respondent do kina chodí, čte-li filmová periodika, typ filmů, které navštěvuje, vlastnictví televizoru, případně jeho sledování v jiné domácnosti a jeho vliv na návštěvu kina, a posledním tématem bylo hodnocení vybraných filmů.

17) Kazimierz Ż y g u l s k i, *Kwartalnik filmowy*, 1960, č. 1. K polskému výzkumu ale Morava vznáší metodologické výhrady týkající se zejména velikosti vzorku, který nedovoluje generalizaci na celou populaci.

18) Jacques D u r a n d, *Le cinéma et son public*. Paris: Editions Sirey 1958.

19) I v době zákazu sociologie od padesátých do šedesátých let se dělaly výzkumy obyvatelstva, které lze označit jako sociologické, ovšem tyto zatím nejsou badatelsky zpracovány. Viz Jiří M u s i l, Poznámky

Autor se ve výzkumu věnoval i zajímavé otázce vkusu filmového diváka, konkrétně formou otevřeného dotazníku,²⁰⁾ ve kterém respondenti odpovídali na otázku, jak pochopili smysl filmu Františka Vlášila HOLUBICE. Dotázány byly různé sociální skupiny obyvatelstva (dělníci, úředníci, ženy v domácnosti, studující a nezařazení respondenti) z Chrástu u Plzně a z Prahy. Celkem se jednalo o 100 respondentů v hlavním městě a 110 v Chrástu. Dotazník obsahoval pět otázek zaměřených na pochopení filmu a na hodnocení formální a myšlenkové stránky díla. Zde autor došel k zajímavému zjištění, že recepce a pochopení filmu bylo v obou místech prakticky stejně procentuálně rozloženo. Kromě tohoto malého šetření byla ve studii zkoumána míra obliby 13 filmů uváděných v distribuci, a to na již zmíněném vzorku pražských diváků. Vedle celkové obliby filmů autor zkoumal i další charakteristiky (žánr, formát, barva, dabing apod.).

Výsledky průzkumu byly vydány ještě ve zkrácené formě v publikaci *Výsledky celostátního průzkumu filmových diváků*,²¹⁾ která vyšla hned po ukončení projektu v roce 1960 a obsahuje pouze některé výstupy, složitější analýzy pak nabízí až zmíněný Moravův text z roku 1961.

Výzkum filmového hrdiny a obrazu člověka v české kinematografii²²⁾

Všechny další uvedené výzkumy vznikaly na půdě Filmového, později Československého filmového ústavu, který byl založen v roce 1963 (respektive jeho slovenské pobočky Slovenského filmového ústavu). Oddělení, ve kterém se prováděla sociologická činnost, nesla v průběhu let různé názvy a také byla různě personálně obsazena. V šedesátých letech se jednalo o badatelský kabinet, v letech normalizace pak o odbor filmové teorie a výzkumu.

Rozsáhlý výzkum, tentokrát zaměřený na sociologické zkoumání vlastních filmů, byl realizován do roku 1966 a zakončen publikací výzkumné zprávy *Filmový hrdina v mladém*

o české sociologii za komunistického režimu. *Sociologický časopis* 13, 2004, č. 5, s. 573–595. Autor podává následující informaci: „V letech 1950–1965 u nás sociologie jako vysokoškolský obor nepochybně neexistovala, avšak již od poloviny padesátých let, kdy se začala projevovat potřeba konkrétních sociálních informací, vznikaly analýzy některých sociálních otázek. Tyto analýzy měly často slušnou sociálně-ekonomickou nebo explicitně sociologickou povahu, a lze proto konstatovat, že i v tomto pro obor nejhorším období přežívala alespoň empiricky orientovaná sociologie či sociografie skryté v několika zdravotnických, urbanistických a technických výzkumných ústavech a také ve statistickém úřadu. Zároveň je zapotřebí zdůraznit, že těchto analýz nebylo mnoho a že se týkaly jen určitých oblastí, nebyly zaměřeny na celek společnosti a nemohly mít vliv na její základní ideologický rámec.“ s. 587

20) Otevřený dotazník je typ dotazníku, ve kterém respondent nemá na výběr z předem daných odpovědí, a jedná se tak částečně o kvalitativní přístup, protože odpověď formuluje sám respondent. Odpovědi lze potom kvantifikovat nebo je uvádět výčtem. Přesné znění otázek Morava ovšem neuvádí.

21) *Výsledky celostátního průzkumu filmových diváků*. Praha: Ústřední půjčovna filmů 1960.

22) Tato část článku vychází mimo jiné z diplomové práce: Anna K o p e c k á, *Úděl umělce v neklidné době. Společenská kritika v umění – případ české nové vlny*. Praha: Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy 2009. Kapitola vyšla i zkráceně ve formě v článku: Anna K o p e c k á, *Filmový hrdina jako barometr doby. Výzkum filmového hrdiny československé nové vlny*. *Socioweb*, 2010, č. 9. Dostupné online: <<http://www.socioweb.cz/index.php?disp=teorie&shw=449&lst=105>>, [cit. 29. 10. 2010].

vně československého filmu.²³⁾ Článek o tomto výzkumu vyšel i o rok později v *Sociologickém časopise*.²⁴⁾ Tento projekt vycházel z empirického šetření filmů debutujících režisérů československé nové vlny. Badatelé využili obsáhlý mezinárodní dotazník pro výzkum filmového hrdiny a pokládali film za jednu z forem společenského vědomí.²⁵⁾ Analýza by tak mohla vysvětlovat kulturní změnu ve společnosti. Výzkum se zaměřoval pouze na postavu hrdiny (nebo hrdinů) a jeho životních úspěchů či neúspěchů. Podrobně bylo zkoumáno přes 20 charakteristik hrdiny: pohlaví, rasa, národnost, věk, dobové umístění filmu, sociální původ, zaměstnání, rodinný stav a příbuzenství, integrace nebo konflikty v sociální skupině, vztah hrdiny k penězům, moci, svobodě, zákonu, spravedlnosti, lásce, konfliktům, jež musí překonat, ke štěstí, mimořádným okolnostem, dále konečný osud hrdiny, jeho typ a jeho psychologická charakteristika. Byla sledována dynamika výskytu v těchto kategoriích. Dotazník se poté využil pro analýzu následujících filmů:

Režisér	Film
Antonín Máša	BLOUDĚNÍ
Miloš Forman	ČERNÝ PETR
Jan Němec	DÉMANTY NOCI
Ivan Passer	INTIMNÍ OSVĚTLENÍ
Evald Schorm	KAŽDÝ DEN ODVAHU
Jaromil Jireš	KŘÍK
Věra Chytilová	O NĚČEM JINÉM
Pavel Juráček	POSTAVA K PODPÍRÁNÍ
Hynek Bočan	NIKDO SE NEBUDE SMÁT
Štefan Uher	SLNKO V SIETI

Autoři analyzovali filmy i z filmově technického hlediska, z hlediska prostředí, děje, žánru, témat a podrobných charakteristik hlavních postav.

Dotazník byl dále využit v projektu shrnutého v interní publikaci *Obraz člověka v české kinematografii 1922–1963*.²⁶⁾ Stejný kolektiv autorů zde rozšířil svůj výzkumný záběr o filmy vzniklé v širším časovém období, konkrétně v letech 1922, 1932, 1942, 1952 a 1963. Jako východisko pro vlastní výzkum autoři použili zmíněný dotazník, ale v upra-

23) Marie Benešová – Ivo Pondělíček – Zdeněk Štábla – Ivan Svíták, *Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu*. Praha: Filmový ústav 1966.

24) M. Benešová – I. Pondělíček – I. Svíták – Z. Štábla, *Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu* (Příspěvek pro VI. světový sociologický kongres v Evianu v září 1966). *Sociologický časopis* 3, 1967, č. 5, s. 562–574.

25) A s nimi celá mezinárodní sociologická obec. Předloha dotazníku byla schválena na moskevské konferenci UNESCO, která se věnovala sociologickým aspektům mírové spolupráce. Dotazník byl následně dokončen v roce 1962 na Institutu komunikačního výzkumu University of Illinois. Bohužel žádný z dostupných zdrojů neuvádí přesné znění dotazníku, případně jeho kopii nebo opis.

26) M. Benešová – Z. Štábla – I. Svíták, *Obraz člověka v české kinematografii 1922–1963*. Praha: Filmový ústav 1969.

vené podobě. Původní dotazník byl podle nich metodicky příliš jednoduchý, protože zkoumal pouze vztah hrdiny ke společenským jevům a hodnotám. Tuto metodu nazývají autoři jako relační. Přidáním časové roviny (kinetické) se mělo podařit popsat proměnu jevů v čase, a docílit tak přesnější empirické analýzy.²⁷⁾ Celá práce si podle autorů, a zejména garanta Ivana Svitáka, kladla za cíl zkoumat film jako moderní mýtus, jenž vytváří podstatnou část masové kultury a má vztah k prožívání volného času, nudy, komunikace, mezilidských vztahů a prefabrikaci myšlenkových stereotypů.

Sociologické hledisko ovšem nebylo jediným východiskem, důraz byl kladen i na hledisko filmověteoretické a historické. Svitákovi šlo o zkoumání vývoje filmu, proměny filmové řeči, formálních struktur a vývoj uměleckého směřování filmové produkce. Hledisko sociologické a filmologické považoval za hlavní především z toho důvodu, aby se podařilo uchovat jednotný charakter celé práce. Cíle projektu pak autoři shrnuli do tří hlavních oblastí zájmu. První z nich tvořil vztah společenských determinant a filmu, pojetí hrdiny ve filmu a vliv společnosti na strukturu díla. Druhou oblastí byla analýza ideologického působení filmu, tedy jak film působí na společenské vědomí diváků, a naopak, jak je ideologie, ve které je film produkován, závislá na společenském zřízení a jaké má film ideologické funkce. Třetí oblastí pak byla analýza proměny estetických struktur v čase, tedy hledisko převážně nesociologické.

Každý zkoumaný rok je v práci charakterizován čtyřmi tematickými kapitolami. V první nazvané „Vyjádření matematických výsledků vzorku“ šlo o zprávu o statistických četnostech a korelacích vycházejících z dotazníkové analýzy, která se soustředila na postavu hlavního hrdiny filmu. Tato zpráva obsahuje informaci o všech kódovaných filmech z určitého roku. Nabízí obecnou charakterizaci filmů a představuje výsledky analýzy v následujících tematických celcích: hlavní téma, vedlejší téma, tematické motivy, hodnoty a vztahy, vedlejší a epizodní postavy, obecná charakteristika hrdiny, hodnotová orientace hrdiny, postavení hrdiny, skupinové vztahy hrdiny, interpersonální vztahy hrdiny a společenské hodnoty a hrdina (platí pro část za rok 1922, v dalších oddílech není tento sled dodržen). Zpráva je převážně slovní interpretací (tabulky jsou využity jen okrajově) nalezených statistických údajů. Většinou zahrnuje pouze četnosti jednotlivých charakteristik hrdiny v daných tematických celcích. V druhé části analýzy za každý sledovaný rok nazvané „Dějinná základna“ je podán převážně historický výklad příslušné doby se zaměřením na kulturní a samozřejmě filmovou produkci. V třetí části nazvané „Obraz člověka“ se autoři věnují jednotlivým hrdinům ve zkoumaných filmech a zasazují své poznatky do širšího společenského kontextu. Popisují i filmové reprezentace společenských skupin. V poslední části analýzy, nazvané „Ideologická výslednice“, se pak autoři pokoušejí o celkovou charakterizaci doby, z níž zkoumané filmy pocházejí, a hlavně o popis jejího účinku na filmovou produkci a film jako zboží.

Pokud měla být práce srovnávací analýzou vývoje obrazu člověka v české kinematografii, nepodařilo se tomuto cíli dostát, protože na závěr autoři komparaci jednotlivých sledovaných ročníků neprovedli. V úhrnu se však jedná o jedinečný pokus, který již nebyl v této šíři zopakován. Samotná kvantitativní analýza filmů je pouze volně spojena s částmi zaměřenými na širší okolnosti vzniku analyzovaných filmů a celkovou dějinnou situací. Tyto části jsou ale nejsilnější stránkou textu a zasloužily by si podrobnější badatelské zhodnocení spíše z hlediska filmového teoretika než sociologa. Popis zkoumaných

jevů není v každém roce identický, což představuje největší problém celého výzkumu, a vlastně ani výběr let (1922, 1932, 1942, 1952, 1963) nemusí být dostatečně reprezentativní pro celé zkoumané období.

Výzkum filmového hlediště

Další výzkum se opět týkal filmového diváka a jeho výstupní zpráva byla publikována pod názvem *Proměny filmového hlediště*.²⁸⁾ Výzkum přímo navazoval na předchozí Moravovo šetření a Karel Morava byl spolu s Ivem Pondělíčkem jedním z hlavních řešitelů celého projektu. Sami autoři svůj projekt považovali pouze za „počátek v komplexním a dynamickém pochopení českého filmového obecnstva“.²⁹⁾ Formu šetření lze podle dnešního metodologického názvosloví označit za „výzkum pomocí smíšených metod“ (mixed methods research), tedy nejedná se pouze o studii založenou na kvantitativním dotazníkovém šetření, ale o kombinaci výzkumných metod.³⁰⁾ V tomto případě jsou dotazníky doplněny o interview na předem určená témata, kterého se zúčastnili experti, mezi něž byli zařazeni režiséři, dramaturgové, kritici a novináři, distribuční pracovníci, vedoucí kina a produkční pracovníci. Dále byly pořízeny rozhovory s lidmi, kteří do kina nechodí. Zástupci těchto sociálních skupin byli vybráni na základě struktury odpovědí v mikrocenzu a vzorek tvořilo šedesát respondentů (40 mužů a 20 žen).

Dotazníkové šetření pak bylo prováděno na dvou hlavních skupinách respondentů. První tvořili takzvaní „vyspělí (nároční) filmoví diváci“. V takto definované skupině byli dotazováni návštěvníci podzimní části Filmového festivalu pracujících v roce 1966 a členové filmových klubů v roce 1967. Celkem se výzkumu účastnilo 1759 respondentů. Dotazníky nebyly sbírány přímo, ale zasílány respondenty zpět poštou, což způsobilo poměrně malou návratnost, která je ovšem pro tento typ sběru dat obvyklá.³¹⁾ Nejedná se tedy rozhodně o reprezentativní šetření, přesto je výzkum díky velkému počtu dotazovaných respondentů rozhodně informačně zajímavý.

Druhou velkou dotázanou skupinu tvořili diváci standardních kin. V náhodně vybraných kinech se distribuovaly dotazníky, jejichž návratnost představovala zhruba 50 procent. Sumáře výsledků z dotazníkového šetření byly doplněny kapitolami nazvanými „psychoestetická expertíza“ s podrobnými interpretacemi odpovědí na vybrané otázky a naleze-

27) „Abychom se vyvarovali jakého ‚fakticistního kretenismu‘, jenž bývá údělem pracných a zdlouhavých výzkumů sdělovacích prostředků sociologickými metodami, použili jsme od začátku možnosti pracovat nejen s uvedeným relačním modelem dotazníku, ale jít od relačního modelu dál k náročnější a produktivnější metodě, ke kinetickému pohledu, jenž umožňuje zkoumat vztahy v čase, registrovat jejich proměny a zjišťovat posuny ve zkoumané struktuře jevu v průběhu času.“ Tamtéž, s. 6.

28) I. P o n d ě l í č e k – K a r e l M o r a v a, *Proměny filmového hlediště v ČSR (1966–1968)*. Praha: Český filmový ústav 1969.

29) Tamtéž s. 5

30) Kvantitativní dotazníkový výzkum a kvalitativní výzkum, spočívající především v hloubkových rozhovorech, v sociologii po dlouhou dobu existovaly vedle sebe prakticky nezávisle jako odlišná metodologická paradigma. Dnes v sociální vědě sílí tendence k rovnocennému propojování obou přístupů.

31) U návštěvníků filmového festivalu to bylo 20 až 25 procent z distribuovaných dotazníků, u obeslaných členů filmových klubů to bylo méně než polovina vybraného souboru.

ných vztahů. Tyto expertizy se týkaly pojmů „náročný filmový divák“, „vztah k filmu“ a „vztah ke kinu“ (zde byly zkoumány zejména ekonomické souvislosti).

Poslední kapitola studie *Proměny filmového hlediště* se týká psychologie filmového diváka. Některé aspekty daného výzkumu se sice mohou jevit jako problematičtější, zejména výběr vzorku respondentů a z toho vyplývající interpretace statistických souvislostí, přesto se jedná o významný pokus o hlubší analýzu filmového obecnstva.

Sociální situace v kině

Posledním z přednormalizačních projektů je výzkum Jaromíra Bulíčka „Sociální situace v kině“, ³²⁾ který používá metody standardizovaného pozorování. Podle autora měl splnit čtyři základní cíle: vytvořit model chování filmového publika v různých lokalitách a s různou úrovní kinosálů; přispět k poznání funkce kina; stanovit optimální podmínky pro eufunkční ³³⁾ chování diváků; vymezit definici filmového publika. ³⁴⁾

Bulíček prováděl svá pozorování ve velkém počtu kin, celkem se jednalo o 267 pozorování ze 127 kin. Jak jsem napsal výše, pozorování bylo standardizované, což znamená, že výzkumník zaznamenával své poznatky do předem připravených kategorií. Například kulturnost prostředí kina byla sledována v kategorii progresivní, kdy bylo kino vybaveno všemi součástmi potřebnými (dle autora) k příjemnému filmovému zážitku. Nekulturní prostředí bylo kódováno v případě, že kino nemělo všechny potřebné součásti (velké foyer, šatnu, bufet), nebo jeho technické vybavení a čistota prostředí nedosahovala dostatečné úrovně. Měřítkem zde byl samozřejmě subjektivní dojem výzkumníka.

Autor bral svá pozorování velmi vážně a pečlivě je ve výzkumné zprávě popsal. Jako příklad uvádím doslovnou citaci z popisu pozorovaného využívání šatny dětmi a mládeží:

Děti si odkládají kabáty do šatny jen tehdy, jsou-li v doprovodu starších; mladí Cikáni nevyužívají šatny nikdy (nebylo pozorováno); mládeži slouží šatna celkově méně, zejména mládež ve stáří 15 až 20 let ji pomíjí; mladé páry používají šatny asi v polovině případů, a to jen v nejmodernějších kinech; při podvečerní návštěvě se využívá šatny víc než v odpoledních představeních, v sobotu a v neděli více než ve všední den. ³⁵⁾

Jedná se tedy o velmi podrobné popisy pozorovaných skutečností. Kromě jednotlivých zařízení kina bylo sledováno i dění před, během a po představení: chování diváků z hlediska etikety a jejich vzhled.

32) Jaromír B u l í č e k, *Sociální situace v kině. Kultura chování filmového diváka*. Praha: Český filmový ústav 1970.

33) Eufunkce je jedním z pojmů funkcionální analýzy amerického sociologa R. K. Mertona, jedná se o funkci chování, která má pozitivní dopad na udržení sociálního systému, opakem je dysfunkce.

34) J. B u l í č e k, *Sociální situace v kině. Kultura chování filmového diváka*, s. 2.

35) Tamtéž, s. 11.

Na základě popisů pak Bulíček určil čtyři vypořádané funkce kina.³⁶⁾ Jedná se o funkce filmové, společenské, eroticko-kompenzační (kryptosexuální) a tělesně rekreační. Tyto, podle autora abstraktní funkce kina, pak mohou sloužit ke stanovení optimálních podmínek pro již zmíněné eufunkční chování diváků. Zejména se jedná o úpravy prostoru kina, ale také zdatnost personálu (např. práce promítače). Bulíček uvádí, že během celého výzkumu nenašel jediné kino, ve kterém byly všechny podmínky optimální.

Dalším autorovým výzkumem bylo šetření kinokaváren. Ideový význam výzkumu byl čtenářům *Illuminace* podrobněji přiblížen v článku Lucie Česákové.³⁷⁾ Bulíček³⁸⁾ v tomto výzkumu spolupracoval s pracovníkem oddělení filmového diváka Ústřední půjčovny filmů Pavlem Turkem a použil při něm více metod. První součástí výzkumu byl řízený rozhovor s provozovatelem zkoumaného kina, druhou standardizované nezúčastněné pozorování hlediště při představení³⁹⁾ a poslední metodou bylo dotazníkové šetření mezi diváky. Krátký dotazník zahrnoval údaje o pohlaví, věku, vzdělání a bydlišti respondenta. Dále byla zjišťována četnost návštěv kina a tři otázky vztahující se přímo k problematice kinokaváren. První z nich zjišťovala, zda respondent dává přednost kinokavárně před normálním kinem, druhá, proč případně dává respondent přednost kinokavárně, a třetí, zda divákovi něco vadí na konkrétní kinokavárně.⁴⁰⁾ Celkem bylo takto zkoumáno osm kinokaváren ve městech Brno, Česká Lípa, Hronov, Karlovy Vary, Karviná, Mariánské Lázně, Náchod a Ostrov. Výzkum měl být podnětem pro zvýšení počtu kinokaváren v tehdejší Československu, jako zařízení, která by mohla zvrátit klesající trend návštěvnosti kin v dané době.

Výzkumy diváka v období normalizace

Na výzkumy uskutečněné v šedesátých letech nikdo přímo nenavázal, zejména z důvodu normalizačních čistek a personální diskontinuity ve všech společenskovedních oborech, tedy i v sociologickém výzkumu filmu.⁴¹⁾ V osmdesátých letech se ale objevují závěrečné zprávy z výzkumu filmového diváka. Jedná se o rozsáhlý projekt prováděný Československým filmovým ústavem a Slovenským filmovým ústavem, nazvaný „Současná kultura filmového diváka ČSR“,⁴²⁾ respektive „Súčasná kultúra filmového diváka na Slovensku“.⁴³⁾

36) Tamtéž, s. 103.

37) Lucie Česáková, c.d.

38) J. Bulíček, Kinokavárny. Zpráva o průzkumu kinokaváren v ČSR. In: *Filmologický sborník VIII. Film jako fenomén masové kultury*. ČFÚ, 1971, s. 119–166.

39) Standardizované pozorování je metoda, při které si výzkumník zaznamenává pozorované chování do předem připravených kategorií, nezúčastněnost znamená osobní neangažovanost výzkumníka ve zkoumané situaci.

40) Dotazník byl ještě doplněn o možnost napsat návrhy na zlepšení provozu kinokavárny.

41) Viz rozhovor s Ivem Pondělíčkem v tomto čísle časopisu.

42) J. Bulíček – Radko Hájek, *Současná kultura filmového diváka ČSR – Teze závěrečné zprávy*. Praha: ČSFÚ 1978; J. Bulíček – R. Hájek, *Současná kultura filmového diváka ČSR – Závěrečná zpráva z výzkumu*. ČSFÚ: Praha 1981.

43) Ladislav Volko – Josef Machrák, *Súčasná kultúra filmového diváka na Slovensku*. Bratislava: SFÚ 1980.

Cílem projektu bylo vysvětlit klesající návštěvnost v československých kinech, a tím způsobenou klesající ekonomickou rentabilitu kin. Výzkum chtěl zodpovědět následující otázky: kterých vlastností kina si diváci váží, kdo má potřebu do kina chodit, co od kina diváci čekají a jak se tato očekávání daří naplnit. V širším ohledu šlo o zodpovězení otázky, jaká je funkce kin a také jejich budoucnost.

Formou řešení byl sociologický dotazník s padesáti otázkami, které zahrnovaly vztah respondentů k filmu, potřeby respondentů, návštěvy kinosálů, sledování filmů v televizi, bariéry pro návštěvu kina a další okruhy otázek.

Český výzkum byl složen z několika dílčích šetření. První část tvořilo dotazníkové šetření, prováděné řízeným rozhovorem. Takto bylo sebráno přes 1700 dotazníků. Druhou částí bylo šetření na dospívající mládeži ve věku mezi 12 a 15 lety sbírané na školách modifikovaným dotazníkem z předchozí části výzkumu. Třetí část šetření představovala krátká anketa s pěti otázkami mezi 145 členy filmových klubů. Čtvrtou část tvořilo pozorování 662 filmových představení. Posledním šetřením byla kvalitativní filmová autobiografie, kterou na základě dané osnovy vyplnilo 942 respondentů ve věku od 15 do 18 let. Tato část výzkumu však bohužel nebyla zpracována. Výsledky byly prezentovány převážně formou tabulek a slovního popisu číselných zjištění v částech věnovaných dvěma hlavním okruhům: „filmový divák a kino“ a „filmový divák a film“.

Slovenská verze výzkumu byla sbírána na vzorku 2200 respondentů, kteří pocházeli ze šesti slovenských sídel, pečlivě vybraných tak, aby bylo dosaženo co největší reprezentativity výběrového souboru. Ideální reprezentativity se ale autorům podle vlastních slov nepodařilo dosáhnout, což se týkalo zejména ekonomického postavení respondentů. Výzkumníci formulovali celkem 12 hypotéz o výběrovém souboru, na jejichž základě se strukturovala i celá analýza. Každý zkoumaný jev je v úvodech jednotlivých kapitol shrnut a doplněn obsáhlým souborem tabulek ilustrujícím popsání jevy v číselné formě.

Dále byla zkoumána kultura (úroveň) filmového diváka podle typu a náročnosti filmů, které respondent navštěvoval. Tato úroveň byla také analyzována v závislosti na tom, jestli byl respondent členem nějakého filmového klubu, či ne, což je postup přímo navazující na výše uvedený projekt „Proměny filmového hlediště“. V závěru práce jsou uvedeny volné připomínky některých respondentů k problematice filmu a kina. Obecně lze říci, že tento výzkumný projekt podrobně popsal praxi navštěvování kin v tehdejší Československu. Jedná se však o souhrn kvantitativních poznatků bez hlubší analýzy studovaných jevů, o níž se pokoušeli výzkumníci v šedesátých letech. Dílo je přesto cenné jako zdroj sociologických informací.

Druhým a posledním výzkumem, který se v osmdesátých letech zabýval filmovým divákem, byla studie, na které spolupracovali výzkumníci Československého filmového ústavu a také Ústavu pro studium kultury, nazvaná „Podíl filmu a televize na šíření kulturních hodnot“. ⁴⁴⁾ Byly zde využity poznatky ze zmíněného výzkumu „Současná kultura filmového diváka ČSR“, ale hlavně rozsáhlá studie *Sociologická analýza filmů*, ⁴⁵⁾ která je podrobněji popsána dále v textu. Výzkum diváka, který byl proveden na dvou reprezen-

44) Miroslava Č e s n e k o v á – R. H á j e k, *Podíl filmu na šíření uměleckých a kulturních hodnot*. Ústav pro výzkum kultury.

45) M. Č e s n e k o v á a kol., *Sociologická analýza filmu*. Praha: ČSFÚ 1984–1985.

tativních vzorcích respondentů na území České socialistické republiky a na území hlavního města Prahy, měl postihnout preference a hodnotové orientace diváků podle žebříčku tří nejoblíbenějších filmů, výsledky oblíbenosti pak byly kombinovány s níže popsanou analýzou filmů.

Výzkumy filmů v období normalizace

Vedle výzkumů filmového diváka byly v obou filmových ústavech bývalého Československa zkoumány také filmy samotné. V českých zemích lze zmínit velmi stručnou analýzu Milana Hanuše⁴⁶⁾ zabývající se socializací mladého člověka v českém filmu. Autor analyzuje 18 filmů spíše pohledem tehdejší filmové vědy než ze sociologického hlediska. Jedná se o díla z let 1979 až 1983. V práci se objevuje i analýza vývoje socializační tematiky v českých filmech v historii. Filmy z roku 1973 a pak z let 1979 až 1985⁴⁷⁾ byly na stejném pracovišti analyzovány v ročních cyklech a to formou přehledu, v němž byla celá roční produkce popsána. Základ představoval upravený dotazník využitý při výzkumu hrdiny ve filmu v šedesátých letech. Sociologický pohled zde významně doplňovalo čistě filmologické hledisko. Velká část těchto prací pak byla věnována spíše kvalitativní interpretaci studovaných filmů.

Podstatně větším dílem je několikasvazková závěrečná zpráva nazvaná *Sociologická analýza filmu*, také z let 1984 až 1985. Autoři v tomto rozsáhlém výzkumu obsahu filmů analyzovali celkem 467 děl uvedených premiérově v letech 1980 a 1981. Každý film byl analyzován pomocí 64 znaků,⁴⁸⁾ které následně vstupovaly do statistické analýzy doplněné údaji o návštěvnosti jednotlivých filmů v kinech a o jejich uvedení v televizi. Výsledky byly shrnuty ve třech hlavních studiích. První se věnovala popisu filmů, druhá korelační analýze obsahových a formálních charakteristik filmu a ve třetí byly tyto obsahové a formální charakteristiky analyzovány vzhledem k návštěvnosti v kinech a také uvedení v televizi. Výsledkem celého výzkumu pak byla poměrně obsáhlá soustava popisů a jednotlivých zjištění. Autoři neuvádějí, o které filmy se v analýze konkrétně jedná,

46) Milan H a n u š, *Obraz socializace mladého člověka v současném českém filmu*. Praha: ČSFÚ 1984.

47) M. B e n e š o v á – Zdeněk Š t á b l a, *Analýza 10 čs. filmů z r. 1973*. Praha: ČSFÚ 1976; M. B e n e š o v á – M. H a n u š – Jiří H o u d e k, *Analýza českých hraných filmů z produkce roku 1980*. Praha: ČSFÚ 1981; M. B e n e š o v á – M. H a n u š – J. H o u d e k, *Analýza českých hraných filmů z produkce roku 1981*. Praha: ČSFÚ 1982; M. B e n e š o v á – M. H a n u š – J. H o u d e k, *Analýza českých hraných filmů z produkce roku 1982*. Praha: ČSFÚ 1982; M. B e n e š o v á – M. H a n u š, *Analýza českých hraných filmů z produkce roku 1983*. Praha: ČSFÚ 1984; M. B e n e š o v á – M. H a n u š, *Analýza českých hraných filmů z produkce roku 1984*. Praha: ČSFÚ 1985; M. H a n u š – Jan J a r o š, *Analýza českých hraných filmů z produkce roku 1985*. Praha: ČSFÚ 1986.

48) Znaky zahrnovaly následující charakteristiky filmu: původ námětu, doba děje, ekologická situovanost (místo, kde se film odehrává), socio-profesní charakteristika prostředí děje, socioprofesní charakteristika první hlavní postavy, téma, žánr a žánrová kategorie, závěr filmu, atraktivnost hereckého obsazení, země produkce, míra dramatičnosti, míra idealizace, míra výpravnosti, míra konfliktnosti, míra ideové angažovanosti, míra psychologičnosti, míra dobrodružnosti, míra milostného prvku, míra nahoty, míra intelektuální náročnosti, míra komičnosti, míra vzrušivosti negativních emocí, míra erotičnosti, míra spektakulárnosti, množství postav, míra fantastičnosti, neobvyklost formy, hudební složka, míra výtvarnosti, míra dojímavosti. Charakteristiky míry byly kódovány do škály: dominující, výrazná, mírná a nulová.

a všechny jsou prezentovány v jednom balíku. Smysl celé analýzy je proto diskutabilní a její dnešní využití prakticky nemožné. Tento výzkum je typickým příkladem přehnaného užití pouze kvantitativních ukazatelů, které ve výsledku poskytují abstraktní a pro dnešního badatele těžko použitelné informace. Přesto se autoři pokusili o kritické zhodnocení získaných informací a v závěru práce dovozují, že nabídka filmů s ideově angažovanou orientací a nabídka filmů ze socialistických zemí není filmovými diváky preferována. Skloubení formy a správného ideového poselství je pak podle nich sice řešitelné, nicméně velmi obtížné.

Kromě analýzy filmů byly zkoumány i názory diváků na některé filmy. Jedná se o film *LÁSKA Z PASÁŽE* režiséra Jaroslava Soukupa, který byl zkoumán v roce 1985,⁴⁹⁾ dále o film Vladimíra Drhy *MEZEK* v roce 1986⁵⁰⁾ a poslední takovouto studii z roku 1987 je výzkum názorů na film Jaromíra Borka *VÝJIMEČNÁ SITUACE*.⁵¹⁾

Výzkum filmů probíhal i dříve ve slovenské části republiky, ale zde pouze ve formě dotazníkového šetření divácké recepce konkrétních filmů. Jednalo se vždy o dotazování po skončení projekce daného filmu. Tyto výzkumy dělal především Oliver Bakoš⁵²⁾ a Ján Komiňár.⁵³⁾ Seznam slovenských studií, které jsou k dispozici, ukazuje následující tabulka.

Autor výzkumu	Název analyzovaného filmu	Rok výzkumu
Oliver Bakoš	LÁSKA NELÁSKAVÁ	1969
Oliver Bakoš	REKVIEM ZA RYTIEROV	1970
Oliver Bakoš	HĹADAČI SVETLA	1971
Ján Komiňár	ZLOČIN SLEČNY BACILPÝŠKY	1971
Ján Komiňár	KEBY SOM MAL PUŠKU	1972

Všechny tyto výzkumy, s prakticky totožnou strukturou, zachycovaly názory diváků na film, dojmy z filmu, názory na herecké postavy spolu s jejich podrobnými socio-demografickými charakteristikami. Lze říci, že by je i dnes mohli využít jak sociologové, tak filmoví historici, protože struktura otázek (v počtu kolem 20) zahrnovala celé spektrum názorů na film a divácký dojem z něho a počet respondentů byl velký (vždy několik set dotázaných). Jedná se nicméně o velmi omezené množství filmů.⁵⁴⁾

49) Helena V o s t r a d o v s k á – M. Č e s n e k o v á – R. H á j e k, *Výzkum názorů diváků na film režiséra Jaroslava Soukupa Lásky z pasáže*. Praha: ČFÚ 1985.

50) H. V o s t r a d o v s k á – M. K n o f l í č k o v á – R. H á j e k *Výzkum názorů diváků na film režiséra Vladimíra Drhy Mezek*. Praha: ČFÚ 1986.

51) H. V o s t r a d o v s k á – Leoš P o h l – Longin S p u r n ý, *Výzkum názorů diváků na film režiséra Jaromíra Borka Výjimečná situace*. Praha: ČFÚ 1987.

52) Oliver B a k o š, *Láska neláskavá*. Bratislava: SFÚ 1968; O. B a k o š, *Rekviem za rytierov*. Bratislava: SFÚ 1970; O. B a k o š, *Hľadači svetla*. Bratislava: SFÚ 1971.

53) Ján K o m i ň á r, *Zločin slečny Bacilpýšky*. Bratislava: SFÚ 1971; J. K o m i ň á r, *Keby som mal pušku*. Bratislava: SFÚ 1972.

54) Respondenti byli tázáni na následující oblasti: hodnocení filmu vzhledem k ostatním filmům obecně a vůči filmům domácím, zážitek ze zhlédnutí filmu, subjektivní vjem hlavní otázky filmu, čím film zaujal a čím se divákům zalíbil a naopak nelíbil, hodnocení hlavního hrdiny z hlediska respondentova ideálního typu muže a ženy, míra porozumění filmu, míra hodnověrnosti filmu, hodnocení závěru filmu, četnost

Tento přehledový článek je prvním pokusem shromáždit dostupné informace o empirických výzkumech na poli domácí sociologie filmu. Čtenář zde nenalezne informace o výzkumech, které probíhaly od roku 1989 do současnosti. Je tomu tak hlavně proto, že velké empirické výzkumy zaměřené primárně na film a filmového diváka se dnes na půdě akademické sociologie nerealizují. Pakliže se otázky týkající se návštěvy filmů a filmového vkusu objevují, jsou obvykle součástí obecněji zaměřených sociologických šetření. Výzkumy, které programově zkoumají filmového diváka, existují ve formě marketingových studií,⁵⁵⁾ tyto však nejsou vzhledem ke své komerční povaze dostupné jako primární sociologická data pro běžné výzkumníky.

Mgr. Tomáš Čížek (1980)

Vystudoval sociologii na FSV UK v Praze. V současné době studuje doktorský program na téže fakultě. Pracuje v Sociologickém ústavu AV ČR v. v. i. Od roku 2009 spolupracuje s týmem hodnotových výzkumů Centra pro sociální a ekonomické strategie FSV UK. Věnuje se problematice sociologie města, archivace sociologických výzkumů a historie sociologie, zejména v českých zemích.

(Adresa: tomas.cizek@soc.cas.cz)

Citované filmy a seriály:

Bloudění (Antonín Máša, 1965), *Černý Petr* (Miloš Forman, 1963), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Hladači světla* (Miroslav Horňák, 1971), *Holubice* (František Vlášil, 1960), *Intimní osvětlení* (Ivan Passer, 1965), *Keby som mal pušku* (Štefan Uher, 1971), *Křik* (Jaromil Jireš, 1963), *Každý den odvalu* (Evald Schorm, 1964), *Láska neláskavá* (Dimitrij Plichta, 1969), *Láska z pasáže* (Jaroslav Soukup, 1984), *Mezek* (Vladimír Drha, 1985), *Nikdo se nebude smát* (Hynek Bočan, 1965), *O něčem jiném* (Věra Chytilová, 1963), *Pepek námořník toreadorem* (Bulldozing the Bull; Dave Fleischer, 1938), *Rekviem za rytierov* (Jozef Zachar, 1970), *Slnko v sieti* (Štefan Uher, 1962), *Výjimečná situace* (Jaromír Borek, 1985), *Zločin slečny Bacilpýšky* (Jozef Režucha, 1970).

návštěvy kina, určení času návštěvy kina a otázky na ovlivnění respondenta ohledně návštěvy kina rozhovory s přáteli a sledováním filmové kritiky v médiích. Otázky byly pokládány obojím způsobem, tedy jako uzavřené, s konečnou volbou odpovědi, a otevřené, kdy odpověď nebyla předem nabídnuta. Otázky byly ve všech výzkumech obdobné, s výjimkou filmu ZLOČIN SLEČNY BACILPÝŠKY, který byl zaměřen na dětského diváka a u nějž byly otázky formulovány odlišně.

55) Viz např. Cinexpress. Dostupné online: <<http://cinexpress.cz/vyzkum/>>, [cit. 29. 10. 2010].

SUMMARY

**EMPIRICAL SOCIOLOGY OF CINEMA
IN CZECHOSLOVAKIA THROUGH 1989**

Tomáš Čížek

This article focuses on research into the empirical sociology of cinema carried out in Czechoslovakia through 1989. Firstly, it briefly mentions early research attempts that ended as the communist regime took over political power in the country. It then moves on to large research projects of the 1960s carried out at the Czech Film Institute and continued in a certain way in the late 1970s and in the era of so-called normalization. No large empirical research projects have been performed since 1989, with the exception of commercial research carried out in the form of marketing surveys by commercial subjects; however, these are not available to the general public.

Translated by Jan Hanzlík