

*Editorial***FILM JE JINDE
/ MIMO PROSTOR KINA**

Záměrem metafor v první části názvu přítomného tematického bloku bylo upozornit na stále ne zcela dostatečně popsany, a přitom stále aktuálnější jev přesouvání filmu mimo běžné distribuční platformy, a to především mimo prostor kina. Problematika, pro niž si filmová teorie vypůjčuje kunsthistorický termín „relokace“, souvisí s obecnějším trendem přemísťování umění do nových míst, na nové scény činnosti, kde nachází nové uplatnění i významy. Jak připomíná Francesco Casetti, relokace není fenomén zcela nový – estetické objekty vždy migrovaly, přemísťovaly se například ze sakrálních prostor do světských, z veřejných do soukromých a podobně.¹⁾ Relokace tak vždy nutně znamenala také vytýčování nových hranic uměleckosti, rekontextualizaci a resémantizaci (uměleckého) artefaktu. Vztažení konceptu relokace na film a kinematografii umožňuje opětovně prozkoumat naše stávající povědomí o standardizovaných praktikách předvádění a jejich alternativách, stejně jako o praktikách a modech diváctví, respektive jiného typu uživatelského vztahu k filmu a pohyblivým obrazům obecně.

Nomadická povaha umění, o níž hovoří Francesco Casetti,²⁾ dovoluje i filmu okupovat různé prostorové platformy, vstupovat z kina do galerie, na web, do obývacího i do kupé mezinárodního vlaku. Předpokladem takového přesunu je však příslušně flexibilní technologie stejně jako uspokojivě vyřešené autorsko-právní otázky. V historickém náhledu tedy lze studovat migraci filmu do ne-kinových prostor nejen s ohledem na již zmiňovaný vývoj rituálů uvádění a uživatelských praktik, ale i s ohledem na technologický vývoj či vývoj legislativních rámců. Naše současná zkušenost s pohyblivými obrazy není zpravidla svébytnou soustředěnou zkušeností, ale doplňkovou součástí běžných denních aktivit od čtení novin a žehlení přes jízdu prostředky hromadné dopravy až po korzování v obchodním domě nebo čekání u kadeřníka. S ohledem na tento rozptýlený status není obtížné nacházet dílčí paralely s ranými formami uvádění filmu, byť tehdy ne tak zásadně rozšířeného do veřejného městského prostoru.

Ani rané filmové projekce totiž nebyly samostatnými událostmi – film byl pouze jednou z mnoha atrakcí, jedním z čísel včleněných do vaudevilového programu a stál tak po boku jiných zábav typu tanečních a zpívaných výstupů, groteskních scének, písniček doprovázených obrazy a podobně. Dříve, než se z filmu stala klíčová podívaná míst urče-

1) Francesco C a s e t t i, Elsewhere. The relocation of art. In: Consuelo Císcar C a s a b á n – Vincenzo T r i o n e (eds.), *Valencia09/ Confines*. Valencia: INVAM 2009, s. 348–351.

2) Tamtéž.

ných specificky pro promítání, se film vyskytoval v širokém spektru prostředí uvádění od venkovních trhů, výstav, šestákových muzeí kuriozit či restauračních sálů.³⁾ I tehdy ovšem místo a kontext promítání silně ovlivňovaly diváckou recepci a v návaznosti na to i význam filmů, které byly uváděny.

Ani v době rozmachu stálých kin a přeměny náplně filmového představení v program, jehož dominantním prvkem je celovečerní hraný film,⁴⁾ se nicméně film z jiných prostředí uvádění zcela nevytratil. O projekce mimo prostor běžných kin měly i později zájem především nekinematografické instituce, do jejichž činnosti byl nadále vkomponován jako jeden z více druhů programu, pro nějž byl doplňkem či rozšířením běžných aktivit. I proto se jejich pozornost soustředila na krátkometrážní produkci, nejčastěji tedy non-fikční filmy. Svá vlastní představení, zejména přednášky doprovázené filmem, takto pořádaly různé spolky od přírodovědců přes lékaře a turisty až například k myslivcům, a to zpravidla ve společenských sálech kulturních domů, případně v přednáškových místnostech vysokých škol.⁵⁾

Právě instituce školy pak spolu s dalšími respektovanými institucemi – muzeem a například kostelem – tvořila klíčovou platformu nekomerčního uvádění filmu ve veřejné sféře ve dvacátých, třicátých a částečně i čtyřicátých letech 20. století. Školy, muzea a kostely sledovaly podobně jako spolky v projekcích výchovné a vzdělávací záměry. Pro školy se film stal další názornou vyučovací pomůckou, jejíž vstup do školních tříd usnadnil rozvoj úzkoformátové projekce.⁶⁾ Muzeum moderního umění v New Yorku (MoMA) od roku 1935 vedlo slavnou tzv. Filmovou knihovnu (Film Library), pořádalo ve svých prostorech pravidelná představení již tehdy „archivních“ (zejména němých) filmů a zásadně se podílelo na kultivování statusu kinematografie jako instituce s vlastními dějinami a jako uměleckého druhu.⁷⁾ Církev se pak o kinematografii zajímala zejména z pozice morální autority a snažila se zapojit do cenzurních procesů v jednotlivých státech.

- 3) Joseph Garncaz při vymezování raných forem uvádění filmu v Německu uvádí jako další projekční místa sloužící primárně jiným účelům například hotely, tančírny, nemocnice či radnice. Způsoby sálového předvádění (Saalgeschäft či Saalvorstellung) přitom vymezuje vůči představením kočovných biografů. Srov Joseph G a r n c a z, *The Fairground Cinema – A European Institution*. In: Martin L o i p e r - d i n g e r (ed.), *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*. Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld Verlag 2008, s. 79–90. I první představení v českých zemích se ostatně odehrávala právě v restauracích hotelů. Viz Zdeněk Š t á b l a, *The First Cinema Shows in the Czech Lands*. *Film History* 1, 1989, č. 3, s. 203–221. Příp. Týž, *Kinematografické projekce v Čechách a na Moravě*. Praha: Československý filmový ústav 1979. Vývoji raných forem uvádění filmu v českých zemích (s lokálním akcentem na brněnské prostředí) věnoval svou diplomovou práci Jakub K l í m a, *Krčmenný biograf. Raná filmová kultura v Brně v letech 1896–1912*. Brno: Masarykova univerzita, Diplomová práce 2011.
- 4) V americkém prostředí se jednalo o roky 1912 až 1914. Viz Ben S i n g e r, *Feature Films, Variety Programs, and the Crisis of the Small Exhibitor*. In: Charlie K e i l – Shelley S t a m p (eds.), *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 2004, s. 76–102.
- 5) Podrobněji k situaci v českých zemích viz Lucie Č e s á l k o v á, *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. *Studie Národohospodářského ústavu Josefa Hlávky*, 2010, č. 4.
- 6) Český případ vztahu školního filmu a úzkoformátové techniky sleduje např. Jiří H o r n í č e k, *The institutionalization of Classroom Films in Czechoslovakia between the Wars*. *Film History* 19, 2007, č. 4, s. 384–391.
- 7) Haidee W a s s o n, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2005.

Aktivní role pořadatele filmových představení a dramaturga filmového programu se církev ujímala již méně, nicméně zejména v oblastech se silnou náboženskou tradicí (například v Belgii, Itálii apod.) pravidelně promítala výchovné filmy či snímky s biblickými náměty ve farních sálech či jiných ke kostelu náležejících místnostech.⁸⁾

Ve čtyřicátých letech ovlivnily fenomén uvádění filmů mimo prostor kina dva nové klíčové faktory. Jako jedna z technik přenosu signálu se začala uplatňovat televize a současně do „ne-kinové“ (non-theatrical) sféry pronikl i komerční prvek. Specializované reklamní projekce, zaměřené na konkrétní, demograficky vymezené skupiny publika, pořádala například společnost Western Electric v kulturních domech regionálních měst Velké Británie již ve 30. letech⁹⁾ a reklamní potenciál začal být velmi záhy promýšlen i v případě sledování televize. K jednomu z prvních veřejných míst, jež začlenily televizní obrazovku do svého interiéru jako stálý svébytný prvek, patřily s ohledem na četnost živých sportovních přenosů alespoň ve Spojených státech amerických hospody a bary. I s ohledem na to se tak staly klíčovými inzerenty v reklamních přestávkách vysílání piovary.¹⁰⁾

Televize se později ukázala být pro přesun filmu mimo prostor kina zcela zásadním hybatelem. Zatímco však spolkové organizace, školy, muzea a kostely v první polovině 20. století pomáhaly upevňovat společenskou pozici filmu jako kulturní a umělecké formy či výchovného nástroje, televize přinesla nové zevšednění. Dostupnost pohyblivých obrazů různého druhu v soukromém i veřejném prostoru se stávala stále běžnější a s odhalením reklamního potenciálu těchto ploch vzrůstal i zájem o jejich účelné využití. Krátké snímky se tak nově uplatňovaly zejména ve „výchově tužeb“: ať už řediteli reklamních oddělení obchodních domů k navigaci pohybu zákazníka mezi regály zboží, farmaceutickými firmami v čekárnách nemocnic, či nejrůznějšími jinými inzerenty v odletových halách letišť, na nástupišťích metra a dalších prostorách. Obrazovky oslovovaly a oslovují diváka bezplatně, demokratické svou přístupností, manipulující takřka nevyhnutelnou přítomností sdělení, jež si divák-chodec nemůže sám vybrat.

V umělecké sféře se stala postupující všudypřítomnost obrazovek či projekčních ploch ve veřejném prostoru výzvou ke kritice formou vlastní nezávislé tvorby, ale i k synergii. Především od dob nástupu videa se umělci pokoušeli narušit rutinou spoutaný běh každodennosti v medializovaném urbánním prostředí ozvlášťujícími projekty, prozkoumávali nové možnosti média v netypickém prostoru a pobídkou k interaktivnímu zapojení upozorňovali mimo jiné právě i na apatii běžného pohybu v prostoru města. Stejně tak však firmy naopak stále častěji najímají umělce k cíleným zakázkám, jimiž chtějí nikoli kritizovat, ale inovativně upozornit na sebe samy.

Tento tematický blok je věnován problematice statusu filmu a formy divácké zkušenosti v současném (zdánlivě) nepřehledném mediálním prostoru. Texty v něm obsažené se po-

8) Daniel B i l t e r e y s t, The Roman Catholic Church and Film Exhibition in Belgium, 1926–1940. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 27, 2007, č. 2, s. 193–214.

9) Simon B r o w n, Coming Soon to a Hall Near You: Some Notes on 16mm Road-show Distribution in the 1930s. *Journal of British Cinema and Television* 1, 2005, č. 2, s. 299–309.

10) Anna M c C a r t h y, TV, Class, and Social Control in the 1940s Neighborhood Tavern. In: T á ž, *Ambient Television. Visual Culture and Public Space*. Durham – London: Duke University Press 2001, s. 29–62.

koušejí postihnout specifika aktuální situace zvýznamněním otázky, „kde“ se nyní odehrává filmové diváctví a zda se skutečně ještě jedná o diváctví filmové. Malte Hagener tak kromě historického vývoje filmových teorií směrem k tážení po prostoru/ prostředí filmového uvádění a recepcce upozorňuje na to, jak se samotný filmový průmysl přizpůsobuje nové situaci nestabilního statusu média výrobou produktů snadno rozmístitelných do nejrozličnějších distribučních oken. Francesco Casetti se zamýšlí nad vývojem filmové zkušenosti od rané éry kinematografie a nynější situaci rozptýlení filmových obrazů do nesčetného množství soukromých i veřejných, statických i mobilních oken sleduje prizmatem podobností a odlišností diváckých modů v různých historických etapách 20. století. Doplněním ve formě případové studie z domácího kontextu je k oběma teoreticky zaměřeným textům článek Sylvy Polákové, popisující realizace fenoménu videomappingu v českém prostředí. Historický důkaz výše zmiňovaných tendencí přemísťovat filmovou zkušenost účelově do prostředí mimo prostor běžného kina, konkrétně do prostoru „cestování“, pak přináší rubrika Edice, připomínající projekty informačního kina na letišti Ruzyně a projekčních jídelních vozů Československých drah z počátku 50. let 20. století.

Rozpětí tématu filmu expandujícího do nejrozličnějších distribučních oken a prostředí recepcce tímto samozřejmě není ani zdaleka vyčerpáno. Zcela mimo záběr čísla tak zůstaly podrobnější kontextové studie „ne-kinových prostředí“, problematika umisťování a využívání televize v soukromém a ještě více ve veřejném prostoru, „vystavování filmu“ ať už formou dřívějšího polyekranu či novějších videoinstalací, život filmu v rozhraní internetu a s tím spojené uživatelské praktiky, jež nyní zajímavě empiricky zkoumají například italští vědci z Ústavu historie a politických věd římské university LUISS Guido Carli, Emiliana De Blasio a Paolo Peverini.¹¹⁾ Konceptualizace filmu a jeho využívání (možná lépe než sledování) v současném globálním mediálním prostředí by ostatně vydala na další samostatné tematické číslo.

LČ

11) Viz např. Emiliana De Blasio, *Pubblici creativi nella nuova fruizione cinematografica. La ricerca*. In: Emiliana De Blasio – Paolo Peverini, *Open Cinema. Scenari di visione cinematografica negli anni '10*. Roma: Fondazione Ente dello Spettacolo 2010, s. 73–144.