

Brněnská filmová kultura z pohledu „new cinema history“

Lucie Česálková — Pavel Skopal (eds.), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury*. Praha: Národní filmový archiv 2016.

Publikace je souborem studií, které mapují brněnskou filmovou kulturu v chronologickém rámci vymezeném počátky kinematografie a koncem druhé světové války, byť v některých případech dochází k časovým přesahům. Kniha vznikla v rámci projektu Filmové Brno, realizovaném na Ústavu filmu a audiovizuální kultury na FF MU, který se snaží porozumět širším vazbám filmové kultury v socio-kulturním prostředí druhého největšího města meziválečného Československa i protektorátu Čechy a Morava, ale také města s historicky podmíněnými úzkými vazbami na Vídeň a specifickým mísením českého, německého a židovského obyvatelstva. Výsledný sborník se zabývá historickou rovinou filmové kultury — zdůrazňuje širší společenské a ekonomické souvislosti jejího působení, provozování a dopadu na diváky ve vymezeném časovém a prostorovém horizontu. Koncepční východisko přitom nalézá v přístupu „new cinema history“ (nová historie kinematografie), jak je zmíněno v editorském úvodu. Tím se publikace jednoznačně hlásí k moderním principům historického bádání o kinematografii, otázka zní, zda tento progresivní přístup zužitkovává ke skutečně celistvému pohledu na danou problematiku.

První blok je věnován dějinám brněnských kin. Otevírá jej studie „Brněnská kina v souvislostech

distribučních praktik a podmínek uvádění (do roku 1989)“ Jaromíra Blažejovského, Pavla Skopala a Petra Szczepanika. Obsahově představuje obecný přehled se zaměřením na společenský a ekonomický rámec uvádění filmů a distribučních možností, tak jak je umožňovaly konkrétní podmínky soudobého právního a ekonomického prostředí, i na hustotu sítě kin, kterou srovnává v rámci středoevropského prostoru. Vymezuje tak základní půdorys, jenž determinoval provádění filmových produkcí. Svým pojetím se ale liší od ostatních textů, protože je na rozdíl od nich koncipována přehledově, navíc je svým záběrem také široce rozprostřena od počátků distribučních společností v prvních letech 20. století až do roku 1989. Tím zásadně překračuje těžiště výkladu, když se kromě mapování meziválečných a protektorátních poměrů snaží skrze vyličení distribučních poměrů postihnout také celé socialistické období. K němu nemá doprovod v dalších specializovaných studiích, s výjimkou poslední z nich, která se ale orientuje pouze na počátek poválečné doby (viz dále).

Filmové produkce z přelomu 19. a 20. století zkoumají studie Jakuba Klímy a Radomíra D. Kořeše „Hospodskou optikou. Raná filmová kultura (nejen) v Brně“ a „Promítání v brněnských divadlech na přelomu 19. a 20. století a etablová-

ní kinematografie“ Martina Bernátka. Příspěvek Klímy a Kokeše se zabývá prvními snímky kočovných kinematografistů, kteří si pro své projekce vybírali sály hospodských zařízení nebo na volném prostranství stojící stany a boudy. Autoři hovoří o dvou fázích — první s dominancí představení v uzavřených místnostech (1896–1904 s krátkým návratem v letech 1910–1912), druhé s převahou produkcí v příležitostných stavbách na volném prostranství (1904–1912) —, i když připomínají, že se oba typy prolínaly a fungovaly paralelně vedle sebe s různou intenzitou. Hospodská představení byla doplňována hudebními nebo jinými varietními čísly, čímž zapadala do soudobé lidové kultury. Pro jejich návštěvníka byla také výhodou možnost konzumace jídla a pití, což celou produkci dělalo atraktivní zejména pro majitele restauračního zařízení. Projekce v boudách a stanech mohly využívat různá volná prostranství, která vznikla v bezprostředním okolí centra města po zbouření hradeb v druhé polovině 19. století. Ta byla postupně zastavována nebo se měnila v parky.

Druhá studie osvětluje okolnosti, za nichž se zhruba ve stejné době začínají využívat divadelní prostory také ke komponovaným přednáškám, zpravidla doprovázených promítáním skleněných kolorovaných diapozitivů skioptikonem, prezentovaným často členy divadelního souboru. Pod hlavičkou vzdělávací společnosti Uranie získávala tato představení charakteristický tvar, v němž se prolínal vědecký i zábavný obsah. Autor zároveň upozorňuje na další tehdejší společenskou tendenci, kterou je proměna divadelního publika. Změna jeho zájmu se projevila poklesem návštěvnosti, a tedy finančními problémy. Z hlediska vedení divadel byl tento úbytek zdůvodňován odchodem obecnstva ke kinematografickým produkcím, ale jev měl nepochybně daleko složitější příčiny. K jejich objasnění je nutné propojit obecné tendence, reprezentované změnou sociálně-demografické struktury obyvatelstva a vyostřením národnostních vztahů mezi Čechy a Němci, s repertoárovou a prostorovou (nezájmem o lóže)

krizí divadel samotných, ovšem i s vlivem nových zábavních formátů a cenovými poměry (obecně jsou kina levnější než divadla).

Autoři se však ve snaze začlenit počátky kinematografických představení do dobového kulturního kontextu nechávají tímto kontextem až příliš pohltit, takže čteme spíše o hospodském fenoménu nebo problematice divadelního podnikání než o filmu. Nevyužívají přitom možností, které se tu naskýtají, totiž nepokoušejí se hlouběji reflektovat obsahovou náplň těchto produkcí, tedy filmy, jež byly nebo alespoň mohly být kočovnými kinematografisty nabízeny publiku. Jestli se jednalo o několik krátkých filmů zpravodajského nebo v podstatě dokumentačního charakteru, jak autoři naznačují, není divu, že program doplňovaly hudební nebo kejklířské výstupy, protože samotné pohyblivé obrázky po čase zevšechněly a zřejmě nestačily pro náplň představení. Této skutečnosti nakonec odpovídají i přednáškové produkce v divadlech, které bychom dnes označili za „multimediální“, protože spojovaly mluvené slovo, hudbu i vizuální efekty včetně filmu. Nebylo by vhodné dát zjištěná pozorování do souvislosti se změnou nabídky filmové produkce?

Dalšímu bádání nad počátky kinematografických produkcí by nepochybně prospělo, kdyby se autoři těchto dvou studií pokusili o jejich průnik, neboť oba popisované fenomény začaly působit ke konci prvního desetiletí 20. století paralelně. Bylo by tak možné přesněji dokumentovat změnu v chápání filmu veřejností, související právě s kvalitativní změnou nabídky, která se nakonec projevila v potřebě vzniku stálých kin. Také je zde nutné pečlivě sledovat chronologickou linku, protože na celkem malé časové ploše se odehrály zásadní změny. Z tohoto hlediska je například zajímavé, že obě divadla o kinolicensi (bezúspěšně) požádala až těsně před první světovou válkou, v době již pestré filmové produkce.

Blok „Lokální filmový průmysl a provoz kin“ uvozuje studie Michala Večeři „Vztah kinematografického centra a periferie. Závislost brněnského filmového podnikání na Praze a Vídni“. Autor

charakterizuje Brno jako lokální centrum filmového obchodu, které bylo pochopitelně závislé na bohatších regionech — nejprve do vzniku republiky na konci roku 1918 na Vídni, teprve potom se přeorientovalo na Prahu. Jmenuje kinopůjčovny, které ve městě fungovaly, a uvádí jejich vztahy k oběma centrům. Brněnské půjčovny, které nebyly kapitálově silné, založily svou obchodní strategii na územně omezených monopolech a redistribuci. Lloydfilm, který byl z brněnských distribučních společností v meziválečné éře nejsilnější, dokázal ve 30. letech ročně dovážet deset filmů, nemohl se však srovnávat se silnými pražskými hráči. Stejně silnou provázanost s Prahou jako při distribuci lze zaznamenat i v případech produkce. Opět je hlavním důvodem nedostatek kapitálu, který se soustřeďoval ve Vídni nebo v Praze, a také absence technicky dobře vybavených ateliérů (pokus podnikatele Fanty na počátku 30. let skončil nezdarem). Je tedy pozoruhodné, že i přes nákladnost filmové výroby natočily brněnské společnosti v meziválečném období alespoň několik desítek filmů, byť většinou vyrobených v pražských ateliérech.

Jan Trnka se ve studii „V žáru lamp a rachotu strojů. Diskurz a profesní identita kinooperátora, 1930–1946“ věnuje zásadní profesi pro filmová představení předdigitálního věku, totiž kinooperátorovi. Jeho mladší označení „promítač“ bylo zavedeno až v době protektorátu v souvislosti s uplatňováním německých norem. Úkolem kinooperátora bylo zajištění plynulosti filmového představení skrze souhru dvou promítacích přístrojů a dále manipulace s filmovými kopiemi a starost o bezpečnost diváků. Studie sleduje pohyb v této profesi, jejíž vývoj lze dobře pozorovat v pravidelné rubrice týdeníku *Kino* s názvem „Tribuna kinooperátora“, i legislativní a profesní podmínky pro činnost, jež umožnily vychovat řemeslně dovedného odborného pracovníka. Autor také upozorňuje na sociální nestabilitu tohoto povolání, která souvisela s obměnou vlastnické struktury kin ve 20. letech 20. století přechodem na sokolské jednoty a různé spolky. Tzv. pachto-

váním kinolicencí mnozí z kinooperátorů ztratili práci, protože nové smlouvy byly uzavírány bez ohledu na odbornost s cílem ušetřit mzdové prostředky.

V poslední studii tohoto bloku „Sousedská kina. Socio-kulturní rozměr provozu brněnských sokoloven ve 20. a 30. letech 20. století“ se Lucie Česálková zamýšlí nad kiny, která hrála pouze několik dní v týdnu, a pokládá si otázku, jak fungoval tento prostor ve dnech, kdy se tu neprovozovaly kinematografické produkce. Tato kina se v Brně nalézala v okrajových čtvrtích města a ne náhodně je provozovaly dobročinné jednoty a spolky jako Sokol, Orel či Československá obec legionářská. Preference organizací tohoto typu při přidělování licencí před soukromými provozovateli po roce 1921 vycházela z obav vlády nad negativním vlivem veřejného mínění, jež považovalo podnikatele za zlatokopy, kteří se podle obecného mínění obohacují na provozu kin. Paradoxně však výše zmíněné spolky pronajímaly svá kina soukromým osobám, které jedno, ale častěji více z nich spravovaly. Autorka činnost kin spolkového typu představuje na trojici biografů v brněnské čtvrti Židenice, přičemž s pomocí archivního materiálu dokumentuje jejich správu, provoz, hospodaření i společenské souvislosti jejich existence ve zmíněné čtvrti. Po obecném srovnání s dalšími sokolskými kiny v Brně na předměstích ukazuje, že sokolovny obecně naplňovaly funkci otevřenějšího prostoru setkávání, že se stávaly jistými multifunkčními halami, kde se mimo promítání filmů pořádaly další akce — sport v nich přirozeně střídal kulturní, náboženské nebo zábavní aktivity.

Další blok se věnuje programování kin. Je uveden studií Jana Havrana „Brněnská kina a jejich hrací řády. Řízení filmové distribuce ve 30. a 40. letech“. V centru pozornosti autora leží předvádění filmů a jejich distribuce v městě Brně ve vymezených letech, přičemž jako východisko pro pravidla regulování pohybu filmů užívá systém „run-clearance-zone“, vzniklý ve Spojených státech v průběhu 20. let 20. století. Konstatuje ovšem, že

jej lze na brněnské poměry aplikovat v době třicátých let jen přibližně, protože rozdělení kin do zón a z toho vyplývající oběh filmů a jejich nasazení (premiéra — repríza) nebyl hracími řády ještě kodifikován. Přesto ke stratifikaci biografů praktická distribuce špela, jak vyplývá ze sledování poměru premiér a repríz v jednotlivých sálech, což poskytuje orientační představu o zónovém rozdělení brněnských kin. V dalších částech studie se autor věnuje premiérám filmů v Brně na konci třicátých let i za okupace, a to skrze srovnávání pražských a brněnských uvedení, ale naskýtá se otázka, zda by tato problematika neměla být řešena odděleně, a to buď v samostatné studii, nebo spíše společným zamyšlením s autorkou následujícího textu.

Výklad Lucie Česálkové „Nesmrtelné filmy. Protektorátní premiéry, reprízy a temporalita uvádění filmů v brněnských kinech na přelomu 30. a 40. let 20. století“ totiž naráží na podobnou problematiku a při analýze vychází právě z rozdělení kin na zóny a prostupnosti filmů mezi nimi. Rozšíření pohledu představuje národnostní hledisko, výrazně se projevující díky tehdejší politickým a válečným událostem v nuceném promítání německých filmů. Studie se zabývá distribučními cykly filmů a zvláště nuceným poměrem mezi českou filmovou produkcí a produkcí německou, případně produkcemi jiných (satelitních nebo neutrálních) kinematografií, včetně jeho změn po roce 1941, kdy byla zavedena klíčová nařízení regulující pohyb českých filmů v protektorátních kinech. I když se jejich počet trvale snižoval, nezmizely, naopak vykazovaly při premiérových uvedeních delší životnost než filmy německé. Českým publikem byly v reminiscenci na násilné obsazení země pozitivně přijímány, stejně jako jejich reprízování, což platí i pro obnovené premiéry předválečných filmových děl.

Následující blok „Filmová recepce“ je uveden studií Pavla Skopala „Žpívat a tančit s okupanty. Recepce německých filmů v Protektorátu Čechy a Morava“. Text se zaměřuje na změnu postoje publika k dostupné filmové produkci, přičemž

neopomíná otázku, proč některé německé filmy navštěvovali diváci v průběhu protektorátu ve stále rostoucím počtu. K vyřešení této problematiky využívá hojných citací pamětníků, které se podařilo získat v rámci projektu Filmové Brno. Na jejich základě lze vysvětlit stoupající návštěvnost od začátku války několika současně působícími jevy — v kině bylo možné utratit kapesné, protože v obchodech válečného přidělového hospodářství nebylo téměř nic ke koupi, dále hrálo roli omezení volnočasových aktivit jiného druhu, zákaz tanečních zábav a později uzavření divadel. U českých filmů je stoupající návštěvnost pochopitelná, zvyšovala se však také návštěvnost u filmů německých (například u hudebně-tanečních produkcí). Návštěva německých snímků byla českým publikem ospravedlňována také neněmeckou národností filmových hvězd — například oblíbená tanečnice Marika Röck byla Maďarka —, i když v některých případech si původ herce veřejnost zaměnila — populární Heinz Rühmann byl považován za Rakušana, ačkoliv byl německého původu.

Dětskému publiku se věnuje studie Lukáše Skupy „Legrace a dobrodružství — co nejblíží a lacině. Pozice kina ve všedním životě brněnských dětí ve 30. letech“. Jako v celém tomto bloku, i tady hrají významnou roli výpovědi pamětníků. Kino skutečně tvořilo důležitou součást života a volného času dětí, pravidelná návštěva kýženných filmových zážitků však byla často omezována překonáváním různých překážek. V dosahu bydlíště položená kina představovala pro dětské publikum místo častých návštěv, zatímco kina vzdálenější nebo ve „městě“ byla možná jen s rodiči nebo jiným doprovodem. Dětské publikum také navštěvovalo biografy bez znalosti programu a potom si ve škole se současníky vyměňovalo zážitky, co v kinech zhlédlo. Příklad dětských filmových hvězd (Shirley Temple) měl na malé diváky i vliv výchovný, protože ve filmu viděné vzorce chování byly schopné malého diváka formovat.

Recepce návštěv kina v rámci významné sociálně profesní skupiny se zabývá studie Terézie Po-

rubčanské „Plátna mezi komínmi. Význam návštěvy kina v brněnském robotnickém prostředí v druhé polovině 30. roků“. Brno jako průmyslové centrum s tradicí manufakturní a tovární výroby od druhé poloviny 18. století přirozeně vytvářelo okruh dělnictva, jež bylo usídleno většinou na předměstích, zejména na východě a jihu města. Tato tradičně početná sociální vrstva obyvatelstva tvořila specifickou skupinu návštěvníků biografů, ekonomicky nepříliš silnou. Návštěva kina představovala mezi volnočasovými aktivitami levnější alternativu před divadlem nebo koncertem, také jej bylo možné navštěvovat v méně formálním oblečení, jak je patrné ze vzpomínek pamětníků. Z nich také jednoznačně plyne důraz na společenský rozměr prostředí tradičně navštěvovaného kina, většinou ve čtvrti a dosahu bydlíšť, které umožňovalo sdílení zážitků s rodinnými příslušníky nebo s přáteli a známými. Autorka si také pokládá otázku, jaké typy filmů tato sociální skupina preferovala. K odpovědi využívá programové struktury ze dvou předměstských biografů v dělnických čtvrtích (Zábrdovice a Židenice), z jejichž rozboru a srovnání s dalšími kiny například vyplývá, že filmy, které uspěly ve středu města, často nebyly úspěšné v dělnickém prostředí, i to, jak mnohdy záleželo na rychlých reakcích provozovatelů kin, aby vyhověli měnícímu se vkusu dělnického publika.

Knihu uzavírá text Pavla Skopala „Spolužáci jdou do kina. Dětská filmová kultura po 2. světové válce“, který je tematicky příbuzný studii Lukáše Skupy, i když je časově posunutý do počátečního poválečného období. Plyne z něj, že se po válce částečně obnovily vzorce chování dětského publika — významný faktor představovala zábavní rovina filmového představení, většinou reprezentovaná neproblematickou hollywoodskou produkcí, zatímco emocionálně vypjaté sovětské válečné filmy, mnohdy evokující osobní prožitky z protektorátní doby, vyvolávaly rozporuplné reakce, a přispěly tak k prudkému pádu návštěvnosti na počátku padesátých let. V poválečných letech se jako nový fenomén v návštěvě kina ob-

jevuje povinné promítání pro školy, důsledně uplatňované zejména po převratu v únoru 1948. Na návštěvy kin a programovou náplň tak získala kromě rodiny vliv škola, která tím rozšířila své působení, ale zároveň soupeřila s rodinou při utváření sociálního prostoru dětského diváka.

Mnohé z uvedených studií, zejména ty, které se zabývají specializovanými aspekty kinematografie ve městě, jsou podnětné a dobře zpracované na základě archivních pramenů i výpovědí pamětníků, které se podařilo shromáždit v rámci projektu Filmové Brno. Pro takto koncipovaný metodologický přístup přináší nové informace, výrazně doplňující a upřesňující historii kinematografie v Brně, v neposlední řadě také verifikující rukopisnou práci amatérského historika Václava Nováka o brněnských kinech, sepsanou sice s nadšením a entuziasmem, ale bez poznámkového aparátu.

Rezervy je ale možné vidět v editorské práci. Publikované texty nemají stejnou strukturu, některé studie jsou členěny na podkapitoly, u jiných však něco takového chybí. Větší pozornost také mohla být věnována tematickému rozdělení. Při četbě se nezbavíme dojmu, že se některé texty překrývají, jiné by bylo dobré spojit, jak již bylo naznačeno výše. První rámcová studie navíc výrazně časově přesahuje jádro výkladu, díky čemuž jsou informace o půdorysu změn poválečné socialistické distribuce v podstatě nadbytečné a lze je v této publikaci těžko využít, protože nemají protějšek ve specializovaných příspěvcích.

Navzdory názvu, který skýtá příslib komplexního řešení problematiky, se nejde ubránit dojmu, že některá témata jsou řešena jen náznakově, případně chybí. Lze zmínit nedostatek hlubších podrobností ohledně organizačního a právního provozování městských kin (nejen sokolských) ve dvacátých a třicátých letech nebo recepce filmů i jinými sociálními skupinami než dětským publikem nebo dělnictvem. Ta je řešena především přes výpovědi česky mluvících pamětníků, ale Brno mělo silnou německou menšinu. I když není jednoduché vzhledem k válečným a pová-

lečným událostem získat rovnocenná svědectví německy mluvícího publika, bez jeho recepce kinematografie nebude práce o filmovém Brně úplná.

Na čtenáře může působit kniha s názvem *Filmové Brno* také jako kompendium, v němž se dozví základní data o kinech ve městě. Proto lze jen litovat, že do koncepce publikace nebyla zařazena celková topografie brněnských kin, z níž by bylo možné zjistit, jak byla kina ve městě rozložena, která z nich se nacházela v centru a která byla rozmístěna na předměstích. Bylo by tak rovněž možné stanovit, jestli se jejich síť zahušťovala, zda od určité doby byla dosažena plná saturace městského prostoru a dále která kina zanikla. Hlubší souvislost by tudíž získaly i v průběhu času a politických režimů měnící se názvy biografů, jichž se dotýkají zmínky v různých studiích knihy. Většina kin dnes již neexistuje, o poloze části z nich má povědomí pouze starší generace čtenářů, a to jen o těch, s nimiž se setkali za svého života — lokace biografů z doby první republiky nebo z války, pokud nemají pokračování v kinosále za socialismu, je i pro ně věcí neznámou. Ve svém důsledku může absence informací přehledového druhu způsobit čtenáři (a to nejen nebrněnskému) orientační chaos.

Je tedy škoda, že publikace není doprovázena nějakým tabulkovým přehledem, jenž by zahrnoval název kina s jeho proměnami, položením a délkou existence, případně dalšími charakteristikami. Odtud by také bylo možné dohledat, které byly první stálé (kamenné) kinosály ve městě, což z textů studií nijak neplyne — v době honby za nejrůznějšími primáty je tento nedostatek obzvlášť zarážející. Tato data by také mohla být prezentována prostřednictvím několika rekonstrukčních map, z nichž by vyplývalo rozložení biografů ve městě ke vhodně zvoleným časovým mezníkům. Odkazy na mapy na internetu (např. ve studii Jana Havrana) rozhodně nemohou absenci grafického zobrazení nahradit.

Výsledný dojem z knihy sráží také některé obecnější formální náležitosti. Pozornost dychtivého čtenáře může rozptylovat zejména zbytečně

„avantgardně“ pojatá grafická úprava celé knihy (na jejíž výslednou podobu nemuseli mít editoři vliv). Nezvykle malé okraje společně s nezarovnanou pravou stranou tiskového zrcadla evokují dojem draftu, nějakého přípravného textu, čímž snižují význam vědecké studie, když jej posouvají směrem k nehotovosti. Nepohodlí pro čtenáře představuje také totožná výška názvů studií i částí, na něž jsou členěny. Stejná velikost pravidelně způsobuje obtíže při orientaci v textu, zejména při hledání začátku studií. Z délky a složení názvů jednotlivých studií je rovněž patrné, že obsahují nejen titul, ale i podtitul, sazba však jejich členění nerozlišuje. K názvu je potom malým písmem doslova přilepeno jméno autora. Velikost těchto nadpisů je až marnotratně velká, v poměru k nim je obsah na počátku knihy naopak vysázen petitem. Ale i tady je obtížné rozpoznat, co je pojmenování tematického bloku a co název studie.

V duchu podobné nepohodlnosti je pojat i obrazový doprovod. Reprodukce fotografií svým umístěním na stránce, částečným vzájemným překrýváním a absencí popisů připomínají spíše nesmělou koláž než obrazovou přílohu. Co je na konkrétních materiálech vyobrazeno, se může čtenář v případě zájmu dovědět někdy z reprodukováných starých pohlednic, které na sobě mají napsáno, co je na nich zachyceno, ale častěji musí nalistovat seznam vyobrazení až na konci knihy. Rozdělení textu na tematické bloky je vždy uvozeno koláží, v níž je ukryt název, avšak obrazy se v nich mísí s písmeny (navíc ořezáním neúplnými) až k nečitelnosti. Snad si toho autoři sazby byli vědomi, když ještě, snad pro jistotu, umístili pojmenování bloků malým písmem do levého horního rohu.

Jelikož se jedná o práci historického zaměření, měla by na ni platit obecná formální historická měřítká. Podle nich jsou v závěru každé studie, tak jak je obvyklé, uvedena zdrojová data, na jejichž základě byla zpracována. V jejich rozdělení se ale projevuje jisté nepochopení. Vedle tradičního seznamu sekundární literatury zahrnuje zvlášť dva oddíly — „Archivní zdroje“ přinášejí

soupis archivních fondů, zatímco „Prameny“ obsahují odkazy na informace z různých tištěných statistických zdrojů, filmových ročenek, novin nebo časopisů. V historické práci by všechny údaje z obou částí byly shrnuty v jednom oddíle pod názvem „Prameny“, které by potom byly vnitřně rozděleny na archivní a tištěné, a to proto, že dohromady skutečně představují rovnocenné zdroje, z nichž autor vychází při zpracování svého tématu.

Zpracování filmové kultury v druhém největším městě meziválečného Československa i protektorátu Čechy a Morava se specifickým národnostním složením není jednoduché, mají-li se sledovat různé aspekty jejího působení a recepce. Protože jde o první pokus o zachycení této problematiky na tak velkém prostoru, rozhodně nestačí vtěsnat všechna témata do jedné publikace. Proto netrpělivě očekávejme „Filmové Brno II“ s rozšířením a prohloubením tematických okruhů. Projekt Filmové Brno je pro to dobré východisko.

Zbyněk Sviták