

Články k tématu

KINO NA VÍCERO POUŽITÍ

*Koncepce a reflexe kinokaváren
jako tzv. kombinovaného typu provozu*

Lucie Česálková

Věnovala-li česká filmová historiografie poměrně málo pozornosti období takzvané normalizační kinematografie – když se pouze v několika článcích či studiích pokusila kategorizovat různé proudy filmové produkce a okrajově se zmínila o okolnostech distribuce¹⁾ –, oblastí filmového předvádění, a tedy i významu kina jako společenského prostoru v tomto období, se nezabývala téměř vůbec. Fenomén normalizační koncepce kina zůstal přitom zcela pomínut i přesto, že Československý filmový ústav již od konce šedesátých let v rámci různých výzkumů zejména sociologického či kulturně-antropologického typu v základních obrysech formuloval myšlenku tzv. kultivace prostoru kina jako jednoho z nástrojů, jak se vypořádat s obecným trendem klesající návštěvnosti v běžných kinech.²⁾

Sociologický výzkum se v tehdejší Filmovém ústavu systematicky realizoval od počátku šedesátých let, a to jednak formou výzkumů návštěvnosti, jednak dílčích sond, a to i za spolupráce jiných institucí, například Státního úřadu statistického či Ústřední komise lidové kontroly a statistiky. Jedním z klíčových témat se pak stala problematika diferenciací filmového obecenstva, jíž se podrobněji věnovali Karel Morava a Ivo Pondělíček, kteří mezi léty 1966 až 1968 uskutečnili empiricko-sociologický výzkum

1) Reflexi normalizačního období v kinematografii bylo z části věnováno první číslo *Iluminace* z roku 1997, v němž Jan Lukeš v přehledovém článku „Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970–1996“ představil chronologii vývoje české kinematografie v daném období, a to se zaměřením na otázky filmové dramaturgie a výroby. Viz Jan Lukeš, Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970–1996. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 53–81. Podrobnější rozdělení vývoje kinematografie v období normalizace spolu s rozlišením různých vrstev produkce, ale i vln a tendencí v rámci distribuce filmů nabízí Jaromír Blažejovský, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 6–11; Čas sluhů. In: Marta Sylvestrová (ed.), Český filmový plakát 20. století. Brno–Praha: Moravská galerie / Ex libris 2004, s. 106–114. Z ostatních materiálů viz další texty *Iluminace* 9, 1997, č. 1; příp. Jiří Purš, Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie. Praha: ČFÚ 1985.

2) Viz například Karel Morava, *Filmový divák*. Praha: FÚ, 1961. K. Morava, *Filmové obecenstvo dnes a zítra*. Praha: FÚ 1966, s. 77–102.

diváka. Závěry o tom, jak ke kinu a filmové kultuře obecně přistupují skupiny běžných diváků, náročnějších a informovaných diváků a specifická skupina členů filmových klubů, pak shrnuli v publikaci *Proměny filmového hlediště v ČSR 1966–1968*.³⁾ V návaznosti na tento typ výzkumu se od konce šedesátých let pozornost pracovníků ČSFÚ soustředila na stav československé kinofikační sítě a předchozí průzkumy diferenciaci publika („hlediště“) jim posloužily jako východisko k perspektivnímu plánu diferenciaci sítě kin.⁴⁾ Popis a analýza specifík situace diváka v prostředí kina měla sloužit jako podklad pro možnost reformovat stávající síť kin tak, aby se pozastavil trend poklesu návštěvnosti v kinech tím, že poukáže na prvky, které mohou diváky na návštěvě kina nejvíce přitahovat.

Význam prostředí foyeru, šatny či bufetu byl jedním z faktorů, které zvažoval ve vztahu k okolnostem návštěvy kina jako klíčové Jaromír Bulíček ve své studii *Sociální situace v kině* z roku 1970.⁵⁾ Bulíček se podrobněji zabýval chováním diváků v prostředí kina nejen z hlediska funkce předsálí, zvažoval i otázku logiky zaujímání míst v kinosále, věnoval se významu a motivacím pozdního či naopak předčasného odchodu z kina, spánku během představení a podobně. V perspektivách vývoje kina pak preferoval jako nejspokojivější řešení kina víceúčelová. Podle jeho názoru měla kina sloužit jako prostory využitelné i mimo dobu promítání, případně fungovat jako kina zájmová, případně kina kombinovaného typu, která by propojovala zkušenost sledování filmu s jinými typy aktivit. V dílčích zprávách vypracovaných v Československém filmovém ústavu v roce 1971 jako *Materiál pro zpracování perspektivy československé kinematografie do roku 1985* rozvádí vizi kina kombinovaného typu takto:

[...] souběžně nabízené služby nejen filmové, ale i jiného druhu. Jde o služby nabízené v komplexu budov nebo budovy, v jednom zařízení vedle sebe, propojené v jednom prostoru (kinokavárna). Může jít o kombinaci kino + restaurace, kavárna, + vinárna, + bufet, snack bar. + čítárna, knihovna, + výstavní síň, + autopark.⁶⁾

Zatímco v dosavadní klasifikaci Československého filmového ústavu byla síť kin členěna do kategorií klasických 35mm, 35mm širokoúhlých, 70mm, 16mm, letních 35mm a letních 70mm kin, do budoucna se plánovalo „[...] vstoupit na dosud neprobádanou půdu kin s kombinovaným provozem (několik sálů, jiné kulturní zařízení – kavárna, kina pro auta),“⁷⁾ přičemž v prognóze Jaromíra Bulíčka bylo rozrůznění nabídky v procesu kinofikace ještě strukturovanější. Bulíček uvažoval o kinech zprostředkovávajících prostorové vidění filmu, sálech s celostěnnou obrazovkou, kinoautomatech, kinech, která nazýval „kino krychle“, jež by promítala na čtyři stěny sálu, byla vybavena technikou na speciální zvukové efekty a divákům umožňovala při projekci tančit

3) Ivo P o n d ě l í č e k – Karel M o r a v a, *Proměny filmového hlediště v ČSR 1966–1968*. Praha: ČSFÚ 1969.

4) Viz např. *Zpráva o technickém rozvoji kin v českých zemích z roku 1973*. Praha: ÚPF 1974.

5) Jaromír B u l í č e k, *Sociální situace v kině*. Praha: ČSFÚ 1970.

6) J. B u l í č e k, Kino jako kulturní prostředí. In: *Materiál pro zpracování perspektivy československé kinematografie do roku 1985*. Interní materiál ČSFÚ 1971, s. 22.

7) Tamtéž.

za současného kavárenského provozu, dále pak autokinech, kuřáckých kinech, kinech pro nedoslýchavé, kinech módy, tedy kinokavárnách s exkluzivními programy, módními přehlídkami a výstavami umění, a tak podobně. Největší naděje mezi formami kombinovaného typu ovšem Jaromír Bulíček vkládal do kinosálu vybaveného stolky a fungujícího jako restaurace či kavárna⁸⁾ – protože nejlépe vyhovoval plánu kulturně-politické práce s filmem:

Socialistický stát nabízí občanům kino jako účelový kulturotvorný prostor k akulturaci (kulturní přizpůsobování) a enkulturaci (učení se kultuře), jako příležitost k zušlechťování potřeb, společenského taktu a vkusu diváka, a to pomocí filmu, vlivem prostředí kina a služeb v kině,⁹⁾

psal na prvních stránkách „Zprávy o průzkumu kinokaváren v ČSR“ v roce 1971. Kinokavárnu zde chápal jako ideální, socialistický životní styl nejlépe kultivující prostředí k předvádění a sledování filmů. Statistická data výzkumu o kinokavárnách Bulíček ve svém textu interpretoval ve smyslu obecného významu kina ve společnosti, a jeho text tak ve druhém plánu vyzníval jako vize ideálního typu kina splňujícího požadavky socialistické kulturní politiky.

Podle Bulíčka vycházel požadavek zvýšení komfortu kina ze zvyšujících se standardů „pohodlí, taktu a vkusu československých občanů“,¹⁰⁾ kteří mají dostatek finančních prostředků i volného času k jejich utrácení a současně jsou ze svého každodenního života (z domácnosti, školy, práce či obchodu) zvyklí na luxus a pohodlí, které jim běžné kino nemůže nabídnout. Kino, které nejlépe přiláká diváky, musí podle Bulíčka upoutat třemi faktory – atraktivním prostředím, specifickým repertoárem a ochotnou obsluhou. Takové kino bude vkusně zařízené, vybavené pohodlnými sedačkami, bude zajišťovat vysokou technickou kvalitu filmového zvuku a obrazu, bude se v něm promítat atraktivním, nekonvenčním způsobem (formou laterny magiky, širokouhle apod.) a bude prostřednictvím laskavého, pěkně oblečeného personálu divákům nabízet ještě další, netypické služby. Servisní rozměr, který rozšiřoval běžné kompetence kina jako místa zprostředkujícího výhradně filmovou podívanou, mohly do prostředí promítání vnést jiné druhy volnočasové zábavy – „nové“ kino mělo být kinem propojeným například s restaurací, vinárnou, kavárnou, „grill-barem“, čítárnou či výstavní síní, případně autoparkem. Vyjma čítárny a výstavní síně bylo všem ostatním druhům s kinem spřízněných služeb společné to, že rozšiřovaly divácký zážitek o možnost konzumovat během představení nápoje a drobné pochoutky. Z takto načrtnuté perspektivy usilující o pozdvižení komfortu, kultivovanosti a „kultury“ kina se v Československu ujal právě model kinokavárny jako varianty, která měla sloužit socialistickému

8) Mezi kavárnou a restaurací Jaromír Bulíček nerozlišoval, ani o jiných typech kombinovaného provozu kin se více nerozepisoval, nedokládá inspiraci v případných zahraničních modelech, ani se nevyjadřoval ke konkrétnějším plánům jejich realizace. Jednotlivé návrhy uváděl pouze v odrážkách. J. B u l í č e k, Kino jako kulturní prostředí. In: *Materiál pro zpracování perspektivy československé kinematografie do roku 1985*. Interní materiál ČSFÚ 1971, s. 22.

9) J. B u l í č e k, Kinokavárny. Zpráva o průzkumu kinokaváren v ČSR. In: *Filmologický sborník VIII. Film jako fenomén masové kultury*. Praha: ČFÚ 1971, s. 123.

10) Tamtéž.

projektu modernizace prostředí kina především tím, že zvýší divácký zájem, a tedy i návštěvnost.

Ačkoli výzkum Jaromíra Bulíčka v rámci dotazníkové akce přináší poměrně značné množství faktografických dat o motivacích návštěvy kinokavárny dobovým publikem, lze v rétorice, jakou Bulíček svá zjištění prezentuje, spatřovat mírně ideologický podtext. Výzkumem kinokaváren Bulíček mínil především „poukázat na progresivní prvky společenské kultivace návštěvníků v tomto druhu kin“.¹¹⁾ Na počátku sedmdesátých let, kdy Bulíček průzkum prováděl, byl projekt budování kin s rozšířenou nabídkou služeb, jaký naplňovaly právě kinokavárny, teprve v počátcích – tehdy existovalo v Československu kinokaváren celkem osm –, Bulíček však chápal jeho rozvinutí jako principiálně spjaté se základními idejemi socialistické kulturní politiky. Dle jeho slov bylo třeba v rámci tohoto trendu především „dodržet v dramaturgii programů kin socialistická kritéria, tzn. záměrně naplňovat funkci kina jako kulturně výchovného socialistického zařízení (uplatnit sociálně výchovné a sociálně propagační funkce filmů)“. Kinokavárna mu tak byla prostorem, jehož význam přímo spojoval s možností ideového působení na diváky. Tvrdil, že vědomí diváka, kterého se podaří pro kino získat, je třeba formovat a jeho potřeby kultivovat. Představa regulace diváckého a sekundárně též i společenského vkusu měla v Bulíčkově interpretaci kinokavárny obecnější politický přesah: v důsledku se totiž divák, v Bulíčkově slovníku „jedinec“, sžitý s kulturou nového typu kina, měl také „konformovat [...] s politikou státu“. Přestože se Bulíčkův výzkum uskutečnil v rané fázi normalizačního období, stála v pozadí jím formulovaného konceptu kina typu kinokavárny vize kontrolovaného usměrňování diváckého vkusu, a tedy i politicko-ideologická motivace. Kinokavárny měly na jedné straně kultivovat způsob trávení volného času, tento druh kultivace měl být ovšem paralelně spjat s procesem „sociálně-výchovného“ formování názorů a přesvědčení diváků.¹²⁾

V konkrétních Bulíčkových prognózách byla vize vývoje kinokaváren vyčíslena jejich předpokládaným desetiprocentním podílem na trhu:

Jsme přesvědčeni, že je v zájmu naší společnosti, aby v roce 1985 fungovalo již 10% z celkového počtu kin v ČSR se stálým provozem jako kinokavárny. Aby tedy u nás bylo zhruba 200 provozoven s kombinovanými kinematografickými a kavárenskými službami, popřípadě doplněnými nabídkou ještě jiného druhu zábavy.¹³⁾

Pokud měl Bulíčkův výzkum podpořit nový trend v architektonickém řešení kin a plánování dramaturgie jejich programů, zůstává otázkou, nakolik se jeho plány odrazily v praxi: v jaké podobě byly nové kinokavárny realizovány, jaká byla jejich programová nabídka, a tedy i to, jaký druh proklamované kultivace byl akcentován.

11) Tamtéž, s. 126.

12) Ideologicky podbarvenou vizi kulturního prostředí kina potvrzoval J. Bulíček kontinuálně i ve svých dalších textech. Viz například Materiál pro zpracování perspektivy československé kinematografie do roku 1985. Interní materiál ČSFÚ 1971, s. 2.

13) J. B u l í č e k, Kinokavárny. Zpráva o průzkumu kinokaváren v ČSR. In: *Filmologický sborník VIII. Film jako fenomén masové kultury*. Praha: ČFÚ 1971, s. 164–165.

Ačkoli množství zdrojů, které by pomohly na tyto otázky podat ucelenou odpověď, je omezené, neboť celorepublikové statistické ročenky diferencují kina pouze podle technické vybavenosti (tedy širokoúhlá či 16mm), nikoli podle architektonického uspořádání sedaček v kinosále, reprezentativní vzorek pražské oblasti potvrzuje, že počet kinokaváren nejenže nestoupl do roku 1985, ale že v období dvaceti let 1971 až 1991 bylo z celkových jedenácti nových kin v Praze upraveno jako kinokavárna pouze jediné, a to Jalta, zahajující provoz až roku 1991.¹⁴⁾ Porovnat pražský vzorek s vývojem v jednotlivých regionech je možné pouze v celkovém úhrnu počtu kin, který neukáže, kolik kin z celkového počtu zaniklo a kolik nově vzniklo. Podle statistik však v období let 1971 až 1991 celkový počet kin v Praze i krajích obecně klesal, a lze tedy soudit, že optimistická vize desetiprocentního nárůstu počtu kombinovaných provozů se mohla naplnit jen stěží.¹⁵⁾

Přestože historických dat o vývoji výstavby, fungování a provozu kinokaváren v celo-státním měřítku není k dispozici mnoho, i bez souhrnných údajů by mělo být možné rekonstruovat dílčí význam kina tohoto typu jako jedinečného objektu v určitém konkrétním místě. Na základě studia historických pramenů týkajících se architektonické koncepce a programové dramaturgie konkrétní kinokavárny lze odhalit, jak o kinu typu kinokavárny v dílčím případě uvažovali a jak její prostor a služby koncipovali její tvůrci. Jejich perspektiva pak může do značné míry kolidovat s tím, jak nový typ zařízení přijímali jeho návštěvníci, současně obyvatelé města i filmoví diváci. Jejich vzpomínky mohou dobový obraz kina typu kinokavárny, jaký předkládají historické zprávy a prohlášení, i přes neodmyslitelný historický posun a riziko nostalgické idealizace významně relativizovat a dokreslovat.

Jako příklad toho, jak se ideální představy o provozních praktikách a divácké kultivaci, odrážející se v socialistickém konceptu kinokavárny, promítly v praxi, byla pro účely této práce zvolena kinokavárna Karolina v Pardubicích, fungující od roku 1983 do roku 1994¹⁶⁾.

14) Výsledky průzkumu programů pražských kin potvrzuje i text J. Hilmery. Viz Jiří H i l m e r a, Stavební historie pražských kinosálů. Část IV – poválečné období. *Iluminace* 10, 1998, č. 4, s. 75–101.

15) Statistické ročenky vykazují v období let 1971 až 1991 pokles celkového počtu kin jak v Praze, tak v regionech. Viz. *Statistická ročenka Československé socialistické republiky*. Praha: SNTL 1971 (až 1989). *Statistická ročenka České a slovenské federativní republiky*. Praha: SEVT 1992.

16) Reflexi kinokavárny zde postihuje výzkum vzpomínkových stereotypů, podrobněji přiblížený dále. Její projekt a koncepci je možné rekonstruovat na základě spisů Archivu Stavebního úřadu městského obvodu Pardubice III. a Státního okresního archivu Pardubice. Viz například: Pardubice – Karlova ul. – 2. stavba – objekt č. 32 – Prodejna – Restaurace. Archiv Stavebního úřadu Městského obvodu Pardubice III, a.j. č. 2593; Zpráva o zahájení provozu Kinokavárny, sídliště Karlovina, č. 259, Pardubice. Státní okresní archiv (SOA) Pardubice, fond Městského Národního výboru Pardubice, Rada MěstNV Pce 1983, XXI; Kino-kavárna. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949 aj.

Kino v reprezentativním městském prostoru

Koncepce pardubické kinokavárny Karolina byla založena na institucionální spolupráci Městské správy kin a státního podniku Restaurace a jídelny.¹⁷⁾ Budova kinokavárny byla projektově zahrnuta do rozsáhlejšího plánu modernizace městské čtvrti Karla IV., jehož záměrem bylo nahradit starou zástavbu kompaktním sídlištěm s vlastní infrastrukturou. Pardubická středová čtvrť Karla IV. byla v průběhu druhé poloviny sedmdesátých let tzv. revitalizována v tehdy nejmodernější městskou část nově nazývanou Karlovina. Centrální komplex služeb, obklopený panelovými domy, vznikl na základě plánů městského architekta Lubomíra Drimla a byl vybudován jako objekt občanské vybavenosti v podobě tzv. moderní lehké výstavby, kombinující ocel, beton a sklo, podnikem Pozemních staveb Pardubice. Nákupní centrum sestávalo jednak z jednopodlažní pasáže s Tuzexem a malými obchody, například kadeřnictvím, cukrárnou a dalšími, jednak z větší budovy s obchody v prvním a veřejnou jídelnou a kinokavárnou ve druhém patře.¹⁸⁾ Nová kinokavárna tak byla vybudována jako součást čtvrti, jež se na konci sedmdesátých let v rámci modernizačního projektu stala nejcentrálnějším z pardubických sídlišť, bezprostředně přiléhajícím k historické části města i ústřední tepně – třídě Míru – a jejím kulturním zařízením (Domu hudby, plesovému sálu v hotelu Grand aj.), a jež byla pamětníky vnímána jako veskrze prestižní prostor. Atraktivitu Karloviny navíc zvětšovala její snadná dostupnost, již jí zajišťovala nově zavedená linka autobusu městské hromadné dopravy číslo 6, spojující čtvrť s hlavním nádražím a severní částí města¹⁹⁾.

Umístění nové obchodně-kulturní zóny právě do této oblasti strategicky kalkulovalo jak s výhodnou polohou Karloviny stranou hlavních náměstí a ulic, ale současně v její bezprostřední blízkosti, tak také s jejím historicky utvářeným významem v rámci města. Karlovina, dříve, jak již bylo řečeno, nazývaná čtvrť Karla IV., si již od počátku dvacátého století udržovala pověst veskrze reprezentativní oblasti. Roku 1905 zde byl v tzv. Dělnickém domě otevřen pod jednou střechou s novou restaurací také první stálý biograf v Pardubicích²⁰⁾. V období prvorepublikovém a válečném reflektovali pamětníci čtvrť Karla IV. jako oblíbenou nákupní i procházkovou oblast, jejíž identitu utvářely jednak krámky známých živnostníků na Jindřišské ulici – Rackovo pekařství, Beránkovo řeznictví, rohové Kolářovo knihkupectví a koňské řeznictví pana Žáčka na jižním konci, jednak pěkné, byť v sedmdesátých letech již chátrající patrové řadové domky se zvláštními domovními znameními v ulici Jiříkově.²¹⁾

17) Zpráva o zahájení provozu Kinokavárny, sídliště Karlovina, č. 259, Pardubice. SOA Pardubice, fond Městského Národního výboru Pardubice, Rada MěstNV Pce 1983, XXI. O návaznosti vzniku pardubické kinokavárny na podobné objekty vznikající na základě spolupráce Městské správy kin a podniku RAJRestaurace a jídelny se zmiňuje zpráva Kino-kavárna. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

18) Pardubice – Karlova ul. – 2. stavba – objekt č. 32 – Prodejna – Restaurace. Archiv Stavebního úřadu Městského obvodu Pardubice III, a.j. č. 2593.

19) Viz Ladislav Podivín, historik Dopravního podniku Pardubice, soukromý e-mail, 25. 10. 2006.

20) Miroslav H a n u š, Kouzlo stříbrného plátna. In: Dagmar B r o n c o v á (ed.), *Pardubice. Kniha o městě*. Praha: Milpo Media s.r.o. 1999, s. 27.

21) Marie C h u d á, *Pardubické vzpomínky*. Pardubice: Apollo 1998.

Status tradičně reprezentativního městského prostoru byl pro uvedení nového druhu volnočasové zábavy, s nímž kinokavárna na počátku osmdesátých let přicházela, jistě výhodou. V době svého otevření, v roce 1983, byla kinokavárna vnímána ostatními kulturními zařízeními do jisté míry jako konkurenční instituce, nikoli však jako hrozba.²²⁾ Od zahájení provozu byla běžná filmová představení v kinokavárně realizována jako podvečerní v 17.30 a večerní ve 20 hodin.²³⁾ Ve vstupném v celkové minimální hodnotě 25 Kč byla zahrnuta cena lístku na film za osm korun a tzv. povinná konzumace v hodnotě sedmnácti korun. Povinná konzumace byla v kinokavárně zrušena v roce 1988, a pro kino znamenala nárůst návštěvnosti z průměrných padesáti na šedesát sedm návštěvníků na představení, při celkové kapacitě sálu 108 míst.²⁴⁾ Interiér kina tvořilo foyer s obsluhovanou šatnou, kobercem pokrytý sál hlediště se sedmadvaceti stoly s lampičkou, každým pro čtyři osoby usazené v polstrovaných křesílcích, a zákulisím těsně přiléhající restaurační kuchyně. Provozu samostatné restaurace kinokavárna sloužila od pondělí do pátku od čtvrté hodiny odpolední do půl dvanácté v noci, v sobotu od druhé do půl dvanácté a v neděli od 14 do 17 hodin, jindy se zde pořádaly koncerty komorní hudby, mikulášské besídky, konference, v dopoledních hodinách i o možnost projekce obohacené schůze, školení či semináře. Svou činnost do kinokavárny přenesly i zájmové organizace, působící dříve v jiných kulturních zařízeních – Klub maminek, Klub přátel sovětského filmu, částečně i pardubický Filmový klub.²⁵⁾ Kinokavárna tak koncepčně naplňovala vizi víceúčelového prostoru a současně kombinovaného typu provozu kina, a jako taková oslovovala velmi různorodé spektrum zájemců o volnočasové využití. V rámci utváření identity místa, jeho významu ve společenské imaginaci se přitom všechny typy aktivit spojené s prostorem kinokavárny vzájemně doplňovaly a obohacovaly se o nová spektra asociativních vazeb.

Kino nadstandardních služeb

Roli kinoprovozu v této síti vztahů udávala v případě kinokavárny Karolina především snaha profilovat kino jako zařízení poskytující oproti ostatním kinům nadstandardní služby nejen možností občerstvení, ale také svou programovou nabídkou. Kinokavárna byla v první řadě chápána jako tzv. premiérové kino, v němž byly nové, zpravidla české snímky, s nimiž velmi často přijížděly i delegace, uváděny o den dříve než v nejmodernějším pardubickém kině Jas 70, případně paralelně s představeními v Jasu. Tam však byl divák ochuzen o možnost navazujících besed s tvůrci, jež byly v kinokavárně pořádány ve spolupráci s pardubickým Filmovým klubem. Kinokavárnu tak v červnu

22) Tuto skutečnost dokládá například reflexe otevření kinokavárny v místním tisku – deníku *Zář*. Viz Otevření kinokavárny. *Zář: List pardubického okresu* 34, 2. 12. 1983, č. 93, s. 1. Stejně se o situaci vyjadřoval i respondent Miroslav (75), archivář, rozhovor veden 2. 10. 2006, který byl v dané době místopředsedou Filmového klubu v Pardubicích.

23) Veškeré údaje o původní koncepci provozu kinokavárny včetně cen vstupenek, kapacity, vybavení aj. přejímám ze zprávy Kino-kavárna. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

24) Jako taková byla kinokavárna nejmenším kinem v Pardubicích, její návštěvnost, počet promítaných filmů i zisky však od roku 1983 neustále stoupaly. Viz Plnění plánu kin v okrese Pardubice 1983–1989. SOA Pardubice, fond Městského Národního výboru Pardubice, Rada MěstNV Pce.

25) Jaroslava (48), úřednice, rozhovor veden 6. 9. 2006; Zápisy z jednání FK. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949. Otto Šimáček: 25 let činnosti Filmového klubu. Pardubice: Městská správa kin – Filmový klub Pardubice 1987.

roku 1984 v rámci Týdne italského filmu navštívil například Marcello Mastroianni, 28. října 1985 přijel Antonín Kachlík s filmem KOUZELNÉ DOBRODRUŽSTVÍ, 5. května 1986 zde byla uspořádána beseda s delegací k filmu ZASTIHLA MĚ NOC s pardubickou herečkou Janou Dolanskou, Dušan Klein byl od roku 1984 zván s každou premiérou ze série BÁSNÍKŮ, v roce 1990 zde Fero Fenič uváděl svůj film ZVLÁŠTNÍ BYTOSTI a tak dále.²⁶⁾

Programová nabídka kina odráží vedle priority uvádění domácích premiér spojených s besedou až do roku 1992 zřetelnou tendenci promítat zejména komedie, dobrodružné filmy a v rámci speciálních dětských představení také dětské filmy a pohádky.²⁷⁾ Program představení obvyklý pro běžný typ kina osmdesátých let kinokavárna zpestřovala právě pořádáním zvláštních akcí. Besedy a doprovodné programy nutně nesouvisely pouze s filmy premiérovými, ale i s dalšími výjimečnými cykly a přehlídkami. Ze všech kin fungujících v osmdesátých letech v Pardubicích hostila festivaly, retrospektivy a zvláštní uvedení kinokavárna vždy primárně již díky svému sepětí s organizacemi typu Klubu přátel sovětského filmu a Filmového klubu, které je zpravidla zaštiťovaly a zabezpečovaly jejich organizaci. Mezi pravidelné akce tak v kinokavárně patřily přehlídky animovaného filmu, 3. dubna 1985 se zde uskutečnila autogramiáda Vladimíra Párala u příležitosti uvádění cyklu filmů podle jeho románových předloh – RADOST AŽ DO RÁNA, MLADÝ MUŽ A BÍLÁ VELRYBA –, v lednu roku 1986 byly promítány cykly filmů FAMU a podobně.

Záměr programové dramaturgie vyrovnat se běžnému typu kina, ale kromě běžných diváků přilákat také publikum, které ocení i nestandardní filmovou nabídku, se tak ocital ve specifickém střetu s koncepcí kina, jež bylo v interiéru hlediště upraveno jako restaurace. Stolkové uspořádání kinosálu na jedné straně vytvářelo přirozenější prostředí pro besedy a schůze, ovlivňovalo však i povahu diváckého zážitku a způsob recepce filmu při samotné projekci. Restaurační provoz a konzumování jídla během představení nutně narušovalo soustředění diváků na promítaný snímek a podněcovalo spíše rozptýlený typ sledování.

Podmínkami provozu a tím, že kulturní zážitek sledování filmu nechápala v jeho unikátnosti, jedinečnosti, ale spojovala jej s širší škálou aktivit, kinokavárna tak docela neodpovídala představě kulturního zřízení, jež zprostředkovává ryze umělecké zážitky a uspokojuje takzvaně náročného diváka. Zážitek návštěvy kina tak mohl mít v případě kinokavárny do značné míry arbitrární povahu: slučovala se v něm zkušenost determinovaná místem populární zábavy se zkušeností společenské akce prestižního významu. Jak dokazuje příklad pardubické kinokavárny, mohlo přitom být takovéto kombinování různých typů zkušeností společensky přijatelné a neproblematické pouze do určité míry. V příběhu zániku kinokavárny lze totiž odhalit skutečnost, že vůle akceptovat kombinovaný typ kina bezprostředně souvisí s tím, zda je kino propojeno s institucí, jíž společnost připisuje dostatečně prestižní socio-kulturní význam. Dvouznačná populárně-elitní identita kinokavárny se v pardubickém případě stala

26) Zápisy z jednání FK. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949. Otto Šimáček: 25 let činnosti Filmového klubu. Pardubice: Městská správa kin – Filmový klub Pardubice 1987.

27) Programy. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

neudržitelnou poté, co do prostoru kina prvky „populárního“ začaly pronikat nikoli z prostředí restaurace, ale baru.

Pardubická kinokavárna zanikla roku 1994, po dvou letech provozu v soukromém vlastnictví, do něž přešla během privatizace v roce 1992.²⁸⁾ Nový majitel tehdy zahájil po půlroční, aukcí vynucené přestávce obnovenou činnost kinokavárny pardubickou premiérou filmu *SLUNCE, SENO, EROTIKA*, již předcházela beseda a autogramiáda stejnojmenné knihy s režisérem Zdeňkem Troškou a s herečkou, pardubickou rodačkou, Valerií Kaplanovou. Po projekci měl večerní program pokračovat hudební produkcí „profesionální skupiny Bravo“ a „atraktivním tanečním párovým striptýzovým vystoupením spojeným s originálním erotickým tancem Duo Le La“.²⁹⁾ Podle letáček byl obdobný „atraktivní půlnoční program – zábava až do rána“ zajišťován na každý pátek a sobotu, přičemž k tanci a poslechu hrál orchestr Color a mezi jedny z dalších služeb, jež provozovatel kinokavárny svým hostům zajišťoval, patřil například i odvoz taxíkem.

Identitu oblíbeného zábavního místa udržovala kinokavárně i nadále víkendová odpolední dětská představení, nový druh večerních programů naopak její společenskou hodnotu v očích občanů města devalvoval. Ačkoli programová nabídka stále akcentovala komedie a dobrodružné či romantické snímky a přestože základem jídelního lístku zůstala minutková jídla, zmrzlinové poháry a drobné pochoutky, rozšíření alkoholové nabídky nápojového lístku a nové strategie mediální prezentace kinokavárnu profilovaly více jako vinárnu a diskotéku. Ze symbolického místa luxusního kulturního zážitku se kinokavárna proměnila v místo asociující nízkou kulturu prostředí šantánů a barů, a tak zcela změnila společenskou funkci, již zastávala v předchozí dekádě³⁰⁾. Přestože faktorů, jež zapříčinily pokles návštěvnosti a z ní vyplývající nevýdělečnost a následný krach podniku, mohlo být samozřejmě více a přestože by bylo možné zánik kinokavárny vykládat v souvislosti s dobovým trendem obecného poklesu počtu kin v období zejména po roce 1991,³¹⁾ v případě pardubické kinokavárny je na místě zvážit i to, že v nových podmínkách, s novým majitelem, jenž z hlediska doplňkového servisu profiloval kino spíše jako bar či diskotéku a zcela opustil dramaturgii speciálních typů akcí typu tematických přehlídek, se změnil také způsob, jakým kinokavárnu vnímali její dosavadní návštěvníci, a tedy i její společenský význam jako prostoru specifického, populárně-elitního typu volnočasové zábavy.³²⁾ Zatímco se prestiž restaurace, byť neodmyslitelně spjaté s aspekty konzumerismu, zdála s prestiží institucí kulturně-

28) V období od 1. října 1991 do 1. února 1992, kdy probíhala aukce, byl v kinokavárně pozastaven provoz. Zápisy z jednání FK. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

29) Kinokavárna – letáky. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

30) V rozhovorech tento jev potvrzovala většina respondentů, nejdůrazněji Libuše (56), státní zaměstnankyně, rozhovor veden 29. 8. 2006, a Josef (49), vysokoškolský učitel, rozhovor veden 29. 8. 2006 (viz poznámka č. 32).

31) Viz tabulka v příloze textu Aleš D a n i e l i s, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Iluminace* 19, 2007, č. 1, s. 97.

32) Ztrátu zájmu o kinokavárnu s její proměnou v „bar“ či „diskotéku“ spojovala většina pamětníků dotazovaných v rámci průzkumu. Viz například: „Pak se z toho udělala diskotéka, to už jsme chodit přestali.“ Libuše (56), státní zaměstnankyně, rozhovor veden 29. 8. 2006. „Než z toho udělali ten bar, chodili jsme tam často.“ Josef (49), vysokoškolský učitel, rozhovor veden 29. 8. 2006.

vzdělávacích (divadel, knihoven, muzeí a galerií a podobně) slučitelná, neboť obecně asociovala zábavu vyhovující vkusu střední třídy, morální předsudky spjaté s nočními podniky a diskotékami počátku devadesátých let celkově pozitivní obraz kinokavárny ve společenské imaginaci znehodnocovaly³³⁾. Status kinokavárny určoval již od prvotních konceptů především aspekt rozšířeného servisu, nicméně současně servisu, který odpovídal dobové představě dostatečné „kulturnosti“.

„Velký televizor v divadle“

Z celkového pohledu je tedy zřejmé, že možnost konzumovat jídlo a pití mohla dobovou interpretaci kina komplikovat tím, s jakým typem stravovacího, respektive zábavního zařízení bylo spojeno. Vzhledem k tomu, že se dějinám konzumování jídla a pití v kině nevěnovala v kontextu kontinentální Evropy takřka žádná pozornost, je možné o tom, jaký symbolický status měl kavárensko-restaurační typ provozu v historii konzumace jídla v rámci institucí kulturního typu, uvažovat jedině s ohledem na britské a americké prostředí.

Ze studií počátků kinematografie v anglo-saském kontextu můžeme odvodit,³⁴⁾ že otázky spojené s konzumací jídla a pití byly nedílnou součástí diskursu o podmínkách předvádění filmů již od počátků dějin kinematografie.³⁵⁾ Z pohledu kulturních elit regulujících provoz kinematografů asociovalo stravování prostor kina s místy laciné zábavy nižších vrstev, a proto se snažily propojení prostorů kulturní a gastronomické konzumace v úředních ustanoveních striktně omezovat. Konzumace jídla a nápojů, alkoholu samozřejmě především, podle nich snižovala váženost prostoru a již v desátých letech byla chápána jako faktor ohrožující ideálně disciplinovanou recepci. Kina ovšem byla od konzumace jídla a pití izolována pouze v případech, kdy bylo stravování

33) Pro respondenty byly moralistní postoje typické obecně. Motivace jejich pohoršení novým dramaturgickým přístupem je pravděpodobně dána tím, že si prostor kinokavárny s nostalgickým odstupem příliš idealizovali. V průzkumu však byli úměrně zastoupeni jak respondenti vymezující se ke kinokavárně pozitivně, tak neutrálně (z dotazníků nevyšel příklad odpůrce), přičemž na odsouzení strategií nového majitele se všichni shodovali.

34) K tématu konzumace v kinech v kontextu kontinentální Evropy je velmi obtížné shromáždit relevantní prameny a literaturu, proto, i přes riziko mírného směřování neslučitelných kulturně-mediálních pozadí, vycházím z existujících studií zaměřených na prostředí Velké Británie a Spojených států amerických. Srov.: Barbara W i l i n s k y, *Sure Seaters. The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2001; Mark J a n c o v i c h – Lucy F a i r e – Sarah S t u b b i n g s, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London: BFI 2003; Lee G r i e v s o n, *Policing the Cinema: Movies and Censorship in the Early Twentieth-Century America*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2004; Douglas G o m e r y, *Shared Pleasures: A History of Movie Exhibition in America*. London: BFI 1992; Andrew F. S m i t h, *Popped Culture: A Social History of Popcorn in America*. Columbia: University of South Carolina Press 1999; Deborah L u p t o n, *Food, the Body and the Self*. London: Sage Publications Ltd. 1996.

35) Např. britský zákon Cinematographic Act z ledna 1909 zakazoval udělit kinematografickou licenci kinům, která při představení podávala jídlo a alkoholické nápoje, a přestože obdobné nařízení, zabraňující sloučení kinematografické a hostinské licence pod záštitou jedné osoby, platilo od roku 1912 i pro české země. Viz Nařízení ministerstva vnitra ve shodě s ministerstvem veřejných prací ze dne 18. září 1912, č. 191 o pořádání veřejných představení kinematografických, paragraf 6. In: Jiří H o r a, *Filmové právo*. Praha: Právnícké knihkupectví a nakladatelství 1937, s. 48.

odvozeno od takového typu zařízení, které tím, že je navštěvováno především pracujícími z nižších vrstev, vzbuzuje u střední a vyšší třídy spíše negativní společenské asociace a morální obavy (hospoda, bar, pouťový stánek apod.). V rámci snahy o pozvednutí návštěvnosti se totiž mnohá kina jak ve Spojených státech amerických, tak v mnohých evropských státech, zejména Velké Británii, již od druhé poloviny desátých let snažila vylepšit úroveň diváckého zážitku tím, že vyjdou vstříc právě středním a vyšším vrstvám³⁶⁾. Jednou z forem ozvláštňení či okrášlení zážitku návštěvy kina byly vedle atraktivního designu interiéru i nadstandardní služby – uniformovaní uvaděči, dárkové předměty, ale právě i možnost konzumovat jídlo a pití. Preferovaný segment publika se tedy mimo jiné majitelé kin snažili přenést do svých podniků s prostředím elegantních kaváren a restaurací, ve které proměňovali svá foyer³⁷⁾ a které na rozdíl od stánků nabízejících pizzu, hot dogy, zmrzlinu a cukrovinky, konotujících formy stravování typické pro populární zábavní park, nevzbuzovaly obavy z poklesu prestiže kinematografické instituce.

Přestože měly dějiny stravování v kulturních zařízeních v různých kulturách různý průběh, odlišné souvislosti a historické mezníky, a bylo by na místě komparativně posoudit vývoj tohoto fenoménu s ohledem na středoevropský, potažmo konkrétně český kontext, dostupné prameny k tomuto neposkytují takřka žádné informace. Výzkum vzpomínkových stereotypů spjatých s pardubickou kinokavárnou ovšem potvrdil přinejmenším podobnost s kritérii společenských konvencí a jimi utvářenými hierarchickými hodnotami anglosaského prostředí. I zde jako by kavárenský typ provozu vytvářením dojmu výlučnosti, výjimečnosti či exkluzivity umenšoval dojem ohrožení kulturních hodnot, jež jídlo a pití a jeho konzumace v kulturním podniku vzbuzuje. Z výzkumu vzpomínkových stereotypů spojených s návštěvou pardubické kinokavárny, jehož se zúčastnilo 43 žen a 34 mužů ve věku od 23 do 75 let, zpravidla pardubických rodáků, vyplynul obecný obraz kinokavárny jako stylové restaurace promítající filmy³⁸⁾. Nebyla to tedy primárně programová nabídka, co bylo pamětníky většinově chápáno jako klíčová okolnost zkušenosti návštěvy kina, co proměňovalo jejich chování během představení a určovalo jejich žánrové priority. Na divácké preference

36) V tomto ohledu sehrál významnou roli proces označovaný v sociálních dějinách přelomu devatenáctého a dvacátého století jako feminizace středních vrstev, na něž majitelé kin reagovali strategií orientovanou na ženské zákaznice/ divačky, podle jejichž vkusu se například snažili prostředí kin uzpůsobit elegancí divadel, kaváren či restaurací. Viz mj. L. G r i e v s o n, c. d., s. 28–29, 90–93.

37) Přestože se jídlo ani (výhradně nealkoholické) nápoje nesměly přenášet do hlediště, začleňovalo stále více kin ve Spojených státech amerických i ve Velké Británii stylové kavárny a restauranty do prostoru svých foyer. B. W i l i n s k y, c. d., s. 113.

38) Výzkum probíhal v období od června do října roku 2006, informace byly získávány jednak formou dotazníků, jednak z osobních rozhovorů. Do foyer tří stávajících pardubických kin (Jas, Dukla, Sirius) a do všech oddělení hlavní budovy Krajské knihovny v Pardubicích byl umístěn předtištěný dopis vysvětlující motivaci výzkumu a jeho cíle spolu se sadou dotazníků se záhlavím identifikujícím odpovídajícího a otázkami s volnou možností odpovědi. Vyplněné dotazníky bylo možné odevzdat do zvláštních schránek přímo na místě, případně zaslat odpovědi na e-mailovou adresu uvedenou v motivačním dopise. Takto vznikla možnost opětovně kontaktovat mnohé respondenty a osobně se s nimi setkat a vést podrobnější debatu. Osobní rozhovory byly vedeny ve všech případech v neformálním prostředí (restaurace, kavárna). Současně bylo zřízeno internetové diskusní fórum na téma kinokavárny, jehož někteří respondenti byli opět zpětně kontaktováni.

a výběr typu volnočasové zábavy měla mnohem zřetelnější vliv možnost konzumovat jídlo a pití v noblesním prostředí.

Ve vzpomínkách návštěvníků se obraz kinokavárny uchoval ve veskrze prestižním světle. Návštěvu kinokavárny charakterizovali pamětníci zpravidla přívlastky „příjemná“, „báječná“, „nádherná“, „exkluzivní“, „vzácná společenská příležitost“, jeden z respondentů dokonce uváděl, že při cestách po jiných městech republiky „poměřoval kulturní vyspělost místa podle toho, zda zde mají, či nemají kinokavárnu“. Mezi důvody, proč na kinokavárnu nahlíželi jako na luxusní prostor, uváděli diváci zejména netypické kavárenské uspořádání kinosálu, kde „člověk nesedí jak na bidýlku v řadách“³⁹⁾, ale i konkrétní detaily vybavení zvětšující pohodlí recepce (nízké konferenční stolky s lampičkami, koženkou potažené sedačky, lustry, koberec na podlaze kinosálu).

Interiér kina tak podle pamětníků již sám o sobě ponoukal k tomu, aby se do kina také slavnostněji ustrojili a všímali si toho, jak jsou oblečení ostatní⁴⁰⁾. Návštěvu kinokavárny tak interpretovali jako výjimečnou společenskou událost odehrávající se ve veřejném prostoru. Kladli ji do přímé souvislosti s kulturně-mediální tradicí divadelní, od které odvozovali také své zvyklosti a chování zejména z hlediska dodržování určitého typu společenských konvencí – vkusného oblečení, vystupování atp., a to především ve fázi příprav na představení a v prostoru mimo samotné hlediště kinosálu – ve foyer. Skutečnost, že byla kinokavárna svými návštěvníky do značné míry vnímána v kontextu podobných elitních společenských událostí, jakými je například návštěva divadla, vernisáže či plesu, implicitně spojených také s otázkami společenské rivality, dokládá formulace vysokoškolského profesora Josefa (49), který kinokavárnu vnímal jako: „[...] milý, komorně laděný prostor a pohodlný. [...] Prostředí kinokavárny vzbuzovalo jakousi vyšší míru kultivovanosti. Lidé tam chodili svátečně oblečení. Chovali se jako v divadle, ohleduplně a taktně.“⁴¹⁾

Během samotné projekce jako by se ovšem rysy exkluzivní (divadelně-slavnostní) události vytrácely: recepce filmů byla ovlivňována provozem restaurace, a ve své přerušovanosti se tak podle mnoha diváků podobala spíše domácímu sledování televizoru. Lidé navštěvovali kinokavárnu často s rodinnými příslušníky, byli rozsazeni podobně jako v obývacím pokoji u konferenčních stolků, jedli a neměli zábrany spolu během promítání hovořit, a tak byl vnější dojem společenské exkluzivity návštěvy kinokavárny v průběhu projekce nahrazen protikladnou „obývací“ všedností.

Během samotného představení vnímali pamětníci prostor kinokavárny s menším důrazem na veřejnou společenskou událost, shrnutý například ve formulaci „potkat známé ve foyer kina“⁴²⁾. Při promítání pro ně bylo kromě jídla přirozené si také bez zábran popovídat, často až ve smyslu intimní, rodinné povahy zážitku: „Šeptem tam mohla probíhat i komunikace mezi dětmi, rodiči a prarodiči i během představení a nebylo to tak ohraničené, jako když v kině zhasnou a všichni sedí v řadě.“⁴³⁾ Výhoda komunikace

39) Josef (49), vysokoškolský učitel, rozhovor veden 29. 8. 2006.

40) Lenka (49), grafička, rozhovor veden 6. 9. 2006.

41) Josef (49), vysokoškolský profesor, rozhovor veden 29. 8. 2006.

42) Lenka (49), grafička, rozhovor veden 6. 9. 2006.

43) Lenka (49), grafička, rozhovor veden 6. 9. 2006.

během filmu byla často dávana do souvislosti s uspořádáním křesílek/sedaček kolem konferenčního stolku, asociující sledování v obývacím pokoji, a zdůrazňovali ji především ti návštěvníci, kteří chodili do kina s dětmi či s vrstevníky: „Príma bylo, když se v průběhu filmu chtělo dítě na něco zeptat, tak nebyl problém. Šeptem se odpovídalo a bylo to. Jako doma.“⁴⁴⁾

Jako událost trávená v kolektivu velmi blízkých osob se návštěva kinokavárny v pojetí diváků dostávala do těsnější kontextové vazby s prostředím domova. Prostor kinokavárny tedy vnímali diváci částečně odlišně ve fázi příprav na společenskou akci, kdy ji asociovali s netradiční, nepříliš frekventovanou, a tedy slavnostní návštěvou divadla, jinak během pobytu v kinokavárně při představení – tehdy totiž potvrzovali oslabení výhradní pozornosti věnované promítanému snímku. Typickým rozptylujícím projevem bylo, jak již bylo řečeno, kromě stravování také časté povídání, ve vzpomínkách přímo spojované s prostředím domácnosti.

Rodinné povaze diváckého zážitku uzpůsobovali návštěvníci podle svých výpovědí rovněž výběr filmů. Tak jako osmačtyřicetiletá lékárnice Zdena Vítová preferovali účastníci ankety „filmy, které nevyžadovaly plné soustředění na děj“. Takovýto „druh“ snímků podle respondentů nechával dostatečné množství prostoru na vedlejší, s filmem nesouvisející činnosti. Během filmů mělo být možné „vychutnat si objednané jídlo“, „popovídat si“, „vysvětlit něco nesrozumitelného dítěti“, „při sezení u stolků se cítit pěkně pohromadě, když se děti střídaly na klíně nás všech a byla to pohoda“⁴⁵⁾. Do kinokavárny chodili pamětníci zejména na komedie, zábavné, dobrodružné nebo dětské filmy a pohádky a svou volbu zdůvodňovali tím, že sledování takového typu filmů nevyžaduje bedlivou pozornost.⁴⁶⁾ Devětačtyřicetiletá grafička Lenka výběr filmových žánrů přímo spojovala s přirozeným ruchem provozu kinokavárny během představení: „Hlíkala jsem si filmy vhodné pro věk našich dětí [...] Chodili jsme na pohádky a dětské filmy. [...] Navštěvovali jsme filmy, které nevyžadovaly plné soustředění na děj, protože rušivé vlivy přece jenom byly – lidé jedli, cinkali nádobím, bavili se, kolem chodili číšníci...“ Filmy měly být „oddechové“ a sloužit spíše jako vedlejší doprovod jiných společenských činností – konzumace jídla, komunikace a vzájemného kontaktu. Návštěvu kinokavárny činilo pro většinu diváků významnou jednak potěšení z ritualizované události, jíž je zážitek z prostředí vstřícného komunikaci v kolektivu rodiny či přátel, jednak exkluzivní možnost nechat se v „domáckém“ prostředí obsloužit a objednat si občerstvení během představení.

Rituální aspekt výjimečné události vstupoval do interpretací návštěvy kinokavárny proto, že diváci často navštěvovali kinokavárnu u příležitosti rodinných oslav narozenin či jiných výročí, děti do ní byly brány v den vysvědčení a podobně. Vedle rysů

44) Miroslava (53), krejčová, rozhovor veden 4. 9. 2006.

45) Libuše (56), státní zaměstnankyně, rozhovor veden 29. 8. 2006; Lenka (49), grafička, rozhovor veden 6. 9. 2006; Jaroslava (48), úřednice, rozhovor veden 6. 9. 2006; Zdena (48), lékárnice, rozhovor veden 17. 9. 2006; Hana (23) studentka, rozhovor veden 16. 9. 2006.

46) Eva (49), účetní, rozhovor veden 28. 8. 2006; Leoš (53), v invalidním důchodu, rozhovor veden 25. 9. 2006, Libuše (56), státní zaměstnankyně, rozhovor veden 29. 8. 2006; Lenka (49), grafička, rozhovor veden 6. 9. 2006; Jaroslava (48), úřednice, rozhovor veden 6. 9. 2006; Zdena (48), lékárnice, rozhovor veden 17. 9. 2006.

divadelní rituálnosti (veřejné, elitní, celospolečenské) tak v sobě návštěva kinokavárny mohla zahrnovat i rituálnost ryze domácího typu (soukromou, rodinnou, intimní). Ta nabývala na převaze spíše během představení a byla spojována i s položkami na jídelním lístku kinokavárny: zmrzlinové poháry, dezerty, zákusky, chlebíčky a obložené talíře.⁴⁷⁾ Oblibu těchto pochoutek z jídelního lístku kinokavárny respondenti zdůvodňovali právě tím, že šlo o pohoštění, již byli zvyklí jíst také při domácích oslavách.

Referenční rámce veřejné (divadelní) a domácí (televizní) zkušenosti, byť principiálně zcela odlišné, většina diváků zcela neproblematicky slučovala. Běžní diváci veřejný prostor kina spojovali jak se společenskými praktikami návštěvy prestižní kulturní instituce, tak na druhé straně s diváckými zvyklostmi sledování filmů v soukromí. Mírnou odlišnost přikládali, jak již bylo řečeno, pouze dojmu „před“ a „během“ představení, kdy jako by se zahájením projekce docházelo ke změně okolností. Bez ohledu na věk, pohlaví či profesní příslušnost respondentů se v reflexi kinokavárny svátečnost společenské akce snoubila s její následnou domácíostí. Odlišný postoj ovšem zaujímali někdejší členové Filmového klubu, v jejichž reakcích dojem domácíosti neevokovalo prostředí a rodinný kontext sledování televizoru. Přestože i oni brali kinokavárnu jako exkluzivní a současně familiární prostředí, v jejich případě nešlo o asociaci vyplývající ze souvislosti s rodinou, ale skupinou klubových přátel, jednalo se tedy o familiárnost nikoli privátního, ale veřejného typu.

Povaha diváckého zážitku vymezeného aspekty slavnosti, rodinného kolektivu a soukromí nutně odpovídala pouze běžné návštěvě kinokavárny, a tedy pravděpodobně spíše standardním víkendovým představením. Kluboví diváci však preferovali odlišný typ programů, které kinokavárna nabízela. Do kinokavárny se prostřednictvím akcí pořádaných Filmovým klubem, Klubem přátel sovětského filmu a podobně dostávaly i náročnější snímky promítané v rámci zvláštních přehlídek, a tedy i za zcela jiných okolností než dříve zmiňované komedie a dobrodružné či dětské filmy. Většinově reflektovaný typ divácké zkušenosti proto jistě nebyl jediným, který je možné s kinokavárnou spojovat.

Kino elitního diváka

Festivalové akce a zvláštní uvedení ve vzpomínkové reflexi částečně umocňovaly prestiž sounáležitosti návštěvy kinokavárny s nevšední událostí. Pamětníci, kteří potvrzovali účast na těchto představeních, byli zpravidla členy uvedených klubů, ostatní diváci tvrdili, že o výjimečných akcích věděli, ale spíše je nenavštěvovali. Přestože organizátoři akcí vedlo k výběru kinokavárny jako vhodného místa pro pořádání mimořádných akcí především reprezentativní, společensky vysoce ceněné a komfortní zázemí, pro diváky byla významnější samotná klubová povaha zážitku: prestiž účasti na důležité akci a setkání s přáteli z klubu⁴⁸⁾: „Předtím se promítalo v kině Svět, kinokavárnu jsme

47) Jana (25), studentka; Alena (27), učitelka; Lenka (44), knihovnice; Jaroslava (50), asistentka; Zuzana (54), knihovnice – nedatované údaje z anketních lístků; Josef (49), vysokoškolský učitel, rozhovor veden 29. 8. 2006; Libuše (56), státní zaměstnankyně, rozhovor veden 29. 8. 2006.

48) Karel (56), kulturní pracovník, rozhovor veden 1. 9. 2006, Josef (49), vysokoškolský učitel, rozhovor veden 29. 8. 2006.

pak rezervovali i na zahajovací schůze roku. Výhodné bylo, že i schůze a jiná setkání mohla být spojena s krátkou projekcí.⁴⁹⁾ Klubovým divákům byly rovněž nabízeny různé výhody spojené s členstvím v klubu – byla zde možnost na objednávku vyhradit určitá místa na premiérových představeních pro členy klubů pravidelně spolupracujících s kinokavárnou,⁵⁰⁾ klubovní diváci měli i snížené vstupné na běžná představení po předložení členské legitimace⁵¹⁾ a podobně. Prostředí kinokavárny samotné ovšem členové klubu nevnímali pro promítání jako klíčové – v letech šedesátých byl klub obdobně propojen s Kulturním domem ROH Dukla, tradice festivalů a zvaní významných osobností byla spjata i s původním klubovým kinem Svět v hotelu Grand a jejich přesunutí na půdu kinokavárny bylo chápáno pouze jako další ze změn ve fungování klubu, která jeho činnost jako takovou neovlivňovala.⁵²⁾ Podobně jako intimní rodinná či přátelská setkání ovšem i klubové zájmové akce podporovaly dojem familiárnosti, jež divákům asocioval očekávání známého a touženého.

* * *

Třemi základními referenčními rámci, které charakterizovaly sociální status a formovaly diváckou zkušenost návštěvy pardubické kinokavárny, byly tedy zkušenost návštěvy divadla, zkušenost domácího sledování televize a zkušenost klubového filmového představení. Divadlo a klub, byť rozličným způsobem, u diváků asociovaly symbolické významy prestižních kulturních institucí, televize naopak domácího krbu, a vybízely k přejímání postojů, ale i způsobů chování, jež jsou spjata právě s těmito prostředími. Ve vztahu k novému recepčnímu prostředí uplatňovali diváci jednak praktiky související s návštěvou divadla či účastí na klubovém setkání, na straně druhé však i intimní atmosféry soukromého sledování televizoru.

Ve vzpomínkové reflexi pardubické kinokavárny se v různých podobách odráží, že v procesu utváření vztahů mezi návštěvou kina a konzumací jídla hrají nezanedbatelnou roli společensky a kulturně podmíněné hierarchické systémy: implicitní hierarchické hodnocení pokrmů, hierarchie společenských skupin, ale také hierarchicky pojímaná nabídka doplňkových služeb instituce kina či vazba k hierarchicky chápané tradici. Kinokavárna byla obecně reflektována v asociativní vazbě s respektovanou kulturní institucí typu divadla. Diváci pak *de facto* adaptovali zkušenost návštěvy divadla na návštěvu kinokavárny, z divadelní zkušenosti přejímali obdobná očekávání, praktiky a zvyklosti. Ty byly ovšem v divácké recepci konfrontovány se zvyklostmi spjatými s institucí televizní, jež diváci přejímali během sledování filmu, kdy více než samotné představení, jemuž by věnovali soustředěnou pozornost, zvýznamňovali nejrůznější okolnosti rodinného či přátelského posezení, pro něž je promítaný snímek do značné míry pouze kulisou. V průběhu existence kinokavárny byl její společenský

49) Miroslav (75), archivář, rozhovor veden 2. 10. 2006.

50) Zápisy z jednání FK. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

51) Dohoda o zajištění činnosti Filmového klubu Pardubice v Kinokavárně. SOA Pardubice, fond Filmový klub, JAF 1949.

52) Miroslav (70), kulturní pracovník, rozhovor veden 2. 10. 2006, Karel (56), kulturní pracovník, rozhovor veden 1. 9. 2006.

význam a s ním související význam aktu její návštěvy dotvářen obecně reflektovanou noblesou jejího zařízení a vybavení, nabídkou restauračního typu občerstvení, jejímž základem byly slavnostní typy pokrmů (šlehačkové poháry a zákusky, obložené talíře, chlebíčky, drobné pochoutky k vínu jako například slané oříšky, tyčinky a podobně). Velmi citlivě vnímali doboví diváci také strukturu publika, které kinokavárnu navštěvovalo – kinokavárna byla spojována s elitními skupinami náročných diváků různých filmových klubů, představa sounáležitosti kinokavárny s takzvaně vyššími kulturními hodnotami se projevovala také v tradiční divácké zvyklosti dobře se do kina obléci (stejně jako do divadla a luxusní restaurace), ale i ve skutečnosti, že „kinokavárna byla na první rande“⁵³). Při návštěvě kinokavárny byla pro publikum v první řadě důležitou sama účast na společenské události ve společensky významném prostředí, důležitost programu samotného naopak ustupovala do pozadí. Právě specifické okolnosti návštěvy kinokavárny, byť typu provozu, jenž je v celkovém spektru spíše raritní záležitostí, zvýznamňují skutečnost, že kina mají s ohledem na služby, které svým zákazníkům zprostředkovávají, stejně jako jiné druhy volnočasových zařízení, zřetelný potenciál reprezentovat specifické formy konzumpce, které jsou hierarchicky seřazeny a hodnoceny, a mají specifické implikace pro kulturní postoje.

Mgr. Lucie Česálková (1983)

Je interní doktorandkou Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, věnuje se především problematice nonfikčního, konkrétně vzdělávacího filmu a vztahu filmu, vědy a osvěty.

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Arne Nováka 1, 602 00 Brno; lucie.cesalkova@seznam.cz)

Citované filmy:

Jak básníci přicházejí o iluze (Dušan Klein, 1984), *Jak básníkům chutná život* (Dušan Klein, 1987), *Kouzelné dobrodružství* (Antonín Kachlík, 1982) *Mladý muž a bílá velryba* (Jaromil Jireš, 1978), *Radost až do rána* (Antonín Kachlík, 1978), *Slunce seno, erotika* (Zdeněk Troška, 1991), *Zastihla mě noc* (Juraj Herz, 1985), *Zvláštní bytosti* (Fero Fenič, 1990).

53) Tomáš (35), kuchař; v jiných formulacích též Filip (35), řidič; Tomáš (36), podnikatel aj. – nedatované údaje z anketních lístků.