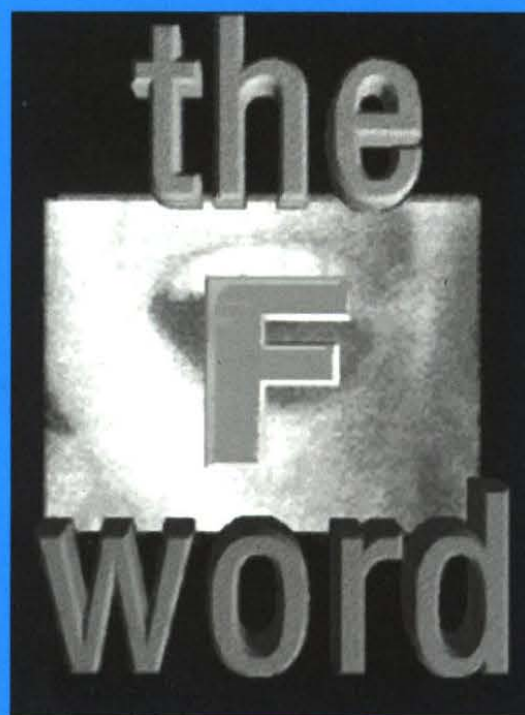


4

2008

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/2008/4

4

2008

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 20 2008 Číslo / No. 4 (72)

TÉMA:

POSTFEMINISMUS A FEMINISTICKÁ FILMOVÁ STUDIA

hostující editorka čísla: Jindřiška Bláhová

O B S A H

Články

- Ivan Klimeš:** Narativ optikou projektoru. Přednáška o pěti aktech 5
Jindřiška Bláhová: Hollywood za železnou oponou. Jednání o nové smlouvě o dovozu
hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR (1946–1951) 19

Články k tématu

Editorial 63

- Iva Baslarová:** Pro samé slzy uvidět. „Femininní“ televizní žánr soap opera
a jeho publikum v procesu uvědomování si genderových identifikací 65
Sarah Projansky: Postfeministický kontext. Redefinice feminismu
v populární kultuře od roku 1980 do dneška 85
Yvonne Taskerová – Diane Negra: Feministická politika
a postfeministická kultura 113

Rozhovor

- Jindřiška Bláhová:** Generační nenávisť k feminizmu neexistuje.
Rozhovor s Yvonne Taskerovou 133
Pavla Jonssonová: Vlasta, Staré pověsti české a reinterpretace mýtu.
Rozhovor s dokumentaristkou Hanou Železnou 141
Veronika Klusáková: Cítily jsme, že filmová studia patří nám.
Rozhovor s Constance Penleyovou 149

Edice a materiály

- Karel Tabery:** Sto let stará reportáž ze sokolského sletu v Prostějově
aneb Nejdelší a nejnákladnější film Jana Kříženeckého 155
Dopis Jana Kříženeckého o filmu ze sokolského sletu v Prostějově, 1908 162

Ad Fontes

- Marcela Kalašová:** Kosmosfilm s. r. o. (/1941/ 1943–1955) 163
Marcela Kalašová: Českomoravská společnost pro úzký film s. r. o. (/1939/ 1941–1953) 166

Příběh fotografie

- Jindřiška Bláhová:** „Politické flirty“ prezidenta MPAA Erica Johnstona
se Stalinem a Chruščovem 168

Obzor

- Iva Baslarová:** Nemrtvá televize, nemrtvý gender
(E. Levine – L. Parks /eds./: *Undead TV. Essays on Buffy the Vampire Slayer*) 170

Projekty

- Věra Adina Šefraná:** Praxe filmové produkce pod dohledem ideologie 174
Eliška Děcká: Autobiografičnost v díle režiserek českého animovaného filmu 178

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 183
Obsah XX. ročníku *Illuminace* 186

CONTENTS

Articles

- Ivan Klimeš:** Narrative Viewed through the Projector: A Lecture in Five Acts 5
Jindřiška Bláhová: Hollywood behind the Iron Curtain: Negotiating a New Contract
for the Importation of Hollywood Films between Czechoslovakia
and the MPEA, 1946–1951 19

Theme Articles

Editorial 63

- Iva Baslarová:** Cry for Recognition: So-called Feminine Television Genre Soap Opera
and its Audience in the Process of Realizing of Gender Identifications 65
Sarah Projansky: The Postfeminist Context:
Popular Redefinitions of Feminism, 1980–Present 85
Yvonne Taskerová – Diane Negra: Feminist Politics and Postfeminist Culture 113

Interview

- Jindřiška Bláhová:** There Is No Generational Hatred of Feminism:
An Interview with Yvonne Tasker 133
Pavla Jonssonová: Vlasta, Ancient Czech Myths and the Myth Reinterpretation:
An Interview with the Documentary Filmmaker Hana Železná 141
Veronika Klusáková: We Felt that Film Studies Were Ours to Make:
An Interview with Constance Penley 149

Documents

- Karel Tabery:** 100-Year-Old Documentary from the Sokol Rally in Prostějov:
The Longest and Most Costly Film Made by Jan Kříženecký 155
Letter from Jan Kříženecký
Concerning the Film about the Sokol Rally in Prostějov, 1908 162

Ad Fontes

- Marcela Kalašová:** Kosmosfilm s. r. o. (/1941/ 1943–1955) 163
Marcela Kalašová: Českomoravská společnost pro úzký film s. r. o. (/1939/ 1941–1953) 166

Story of the Photography

- Jindřiška Bláhová:** "Political dalliance" between MPAA President Eric Johnston,
and Stalin and Khrushchev 168

Horizon

- Iva Baslarová:** Undead TV, Undead Gender
(*E. Levine – L. Parks /eds./: Undead TV. Essays on Buffy the Vampire Slayer*) 170

Projects

- Věra Adina Šefraná:** Film Production Practices under the Gaze of Ideology 174
Eliška Děcká: Autobiographical Features in the Work
of Czech Female Animated Film Directors 178

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 183
Contents of Volume XX of *Iluminace* 186

102842

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10102842 *Národní filmový archiv*

Články

NARATIV OPTIKOU PROJEKTORU

Přednáška o pěti aktech

Ivan Klimeš

Tento text se bude týkat členění filmů do dílů v desátých a dvacátých letech. Zní to možná banálně, ale zdá se, že jde o téma, které nám může přinést ještě lečjaké překvapení. Od počátku desátých let se v souvislosti s prudce rostoucí autoritou narativního filmu začala prodlužovat metráž filmů. Dělo se tak ovšem v době, kdy řada kin byla vybavena pouze jedním projektorem, což je mimochodem jev, který lze sledovat hluboko do dvacátého století. V Československu se takovým biografům říkalo „jednooká kina“.¹⁾ V takovýchto jednoprojektorových kinech byl tedy dlouhometrážní film prezentován v „porcích“ po jednotlivých dílech vždy oddělených nezbytnou technickou pauzou na výměnu dílu v projektoru. Tyto pauzy tak filmové představení zřetelně strukturovaly a kladly samozřejmě před majitele kina otázku co s nimi, jak a k čemu je využít anebo jak je přerušovat. Tento směr tázání tu ale nechme stranou, protože ten druhý směr možného tázání je daleko pozoruhodnější – zdá se totiž, že otázka pauz mezi jednotlivými díly zaměstnávala také filmové výrobce a tvůrce. Že se filmová výroba v éře němého filmu v některých zemích na fenomén „jednookých kin“ zkrátka specifickým způsobem adaptovala.

1. akt

Stopa jazyková

Nad reklamami ve filmových časopisech z desátých a dvacátých let si velmi rychle uvědomíme, že se u inzerovaných filmů objevoval po celou němou éru údaj o počtu dílů, z nichž se film skládal. Byl to celosvětový úzus, který měl zcela praktickou funkci – informovat majitele kin (neboť jim především byly tyto reklamy určeny) o délce filmu, aby mohli sestavit program filmového představení. U názvu filmu se tak na těchto reklamách běžně objevovalo označení typu „drama o 6 dílech“ – podobně jako u divadelních her; a ta podobnost není vůbec náhodná. Tato označení neinformovala jen o orientační délce filmu, ale pravidelně také o žánru. Že tak činila „divadelním“ způsobem, že zde film přejímal

1) Za upozornění na tento půvabný detail děkuji Mgr. Anně Batistové, Ph.D. z Ústavu filmu a audiovizuálních studií FF MU v Brně.

ILUMINACE

Ivan Klimeš: Narativ optikou projektoru



Uvádět počet dílů filmu v reklamách byla v němé éře praxe rozšířená po celém světě, a to do té míry, že pronikala někdy i na filmové plakáty určené laickému publiku, nikoliv jen lidem z filmové branže.

Foto archiv

Abgründe
Kinematogr. Theater-Drama in 2 Akten
Dauer ca. 50 Minuten.

Hauptdarsteller:

Megda Yang	 Frä. Asta Nielsen
Peter Svane, Pastor	 Hr. H. Neergaard
Karl Svane, sein Sohn, Ingenieur	 Hr. Robert Dinesen
Bodell Stern, Artist	 Hr. Paul Rasmussen
Lily d'Estrois, Varietésängerin	 Frä. Emilie Samson
Ein Kellner	 Hr. O. Strøbolt

Ort der Handlung teils Kopenhagen und Umgegend, teils ein seeländischer Priesterhof. Zeit: Gegenwart.

Die Vorführungen finden statt:
von Sonnabend, den 21. Januar, an
täglich im

Palast-Theater
Barmbeck, Hamburgerstr. 9
um 5 $\frac{1}{2}$, 7, 8 $\frac{1}{2}$ und 10 Uhr ca.
:: Sonntags nach Bedarf. ::

Extra-Entree: Sonnabend und Sonntag gleich,
Wochentags von 7 Uhr an
Saal 40 Pfg. Reservierter Platz 80 Pfg.

sowie im

Victoria-Theater
Hammerbrookstrasse 78
um 8 $\frac{1}{2}$, 7 $\frac{1}{2}$ und 9 $\frac{1}{2}$ Uhr ca. Sonntags nach Bedarf.

UNITED ARTISTS, spol. s r. o.
Praha II., Václavské nám. 49
Telefon úřední: 294-19, 296-91 Telefon výprav: 343-12

ohlašují další veliký film režie
D. W. GRIFFITHA

NEBEZPEČNÉ STÁŘÍ
(Battle of the sexes)
Drama ze života o 9 dějstvích
V hlavních úlohách Jean Hersholt, Phyllis Haverová, Belle Benoitová,
Sally O'Neilová a Don Alvarado

Film tento bude mít premiéru v lednu.

Monopol:

Smrtící láska
1100 m.

Tragedie ve 4 jednáních z pařížského života.

K dostání u
půjčovny divadla "Illusion"
Praha II., Vodičkova ul. 699.

Velmi často se zejména ve středoevropském prostoru pro označení dílu používalo pojmu „akt“, „dějství“, „jednání“.

Foto archiv

konvence divadla a dramatu, film v jistém smyslu pozdvíhalo do sféry vyšší kultury. Tyto údaje najdeme v reklamách filmových časopisů vydávaných pro profesionály z filmové branže, už mnohem méně často na ně narazíme v doprovodných tiskovinách k filmu, v letácích, filmových plakátech atd., orientovaných na publikum, ale výjimek by se jistě našla řada.

Pro nás tu ale není podstatná ani informace o žánru, ani o počtu dílů, nýbrž to, jakých pojmů se užívalo k označení dílu. Jazyková praxe nebyla samozřejmě usazená, takže lze narazit na ledacos, ale pozoruhodně často se setkáme s pojmy „akt“, „dějství“, „jednání“, v němčině „der Akt“, výjimečně i v angličtině „act“. Otázka, na kterou zde budeme hledat odpověď, zní: Je tato mezinárodní jazyková praxe výrazem jen nějaké vnější, povrchní podobnosti filmového představení s představením divadelním ve smyslu přestávkami přerušované veřejné kulturní produkce, anebo nás zpravuje o tom, že ona podobnost je mnohem hlubší a zásadnější povahy, že nejde jenom o naporcování filmového pásu do jednotlivých cívek, nýbrž skutečně o strukturaci filmového díla?

2. akt*Stopa divadelní*

Takže akt. Ve všech literárních a divadelních encyklopediích se dočteme, že akt (dějství, jednání) je strukturní jednotka dramatu. V těch lepších se dozvíme i to, že akt je také strukturní jednotka divadelní inscenace. Jen ty opravdu důkladné encyklopedie pak uvádějí, že akt je rovněž strukturní jednotka divadelního představení. Právě v tomto prolnutí hlediska textového, inscenačního a divadelně provozního potřebujeme o aktu uvažovat. Divadelní zkušenost s dramatickým textem stejně jako zkušenost dramatického textu s divadlem může být pro nás neobyčejně inspirativní. Víme, že teatrologickou analýzou dramatického textu jsme schopni rozpoznat historický typ divadelního prostoru, s jehož představou autor svou hru psal, protože onen typ divadelního prostoru je v textu latentně přítomen nebo je naznačen ve scénických poznámkách. Jeden konkrétní příklad:

SCÉNA

Stěny do polokruhu, vzadu výklenek. Úplně holá hala. Vpravo směrem od forbíny troje dveře. Potom okno, před ním stolička, a dál další dveře. Vzadu ve výklenku velké parádní dvoukřídlové dveře a po jejich stranách navzájem protilehlé dveře, obě – nebo aspoň jedny – takřka skryté pohledu obecenstva. Vlevo směrem od forbíny troje dveře, okno se stoličkou protilehlé oknu vpravo, dále školní tabule a pódium. Na forbíně vedle sebe dvě židle. Ze stropu visí plynová lampa.²⁾

Esenciální smysl této scénické poznámky není určit, kde stojí jaká židle a kde jsou jaké dveře, nýbrž umístit absurdní drama do tradičního divadelního prostoru – na kukátkové jeviště. Právě v tom tkví prvotní zdroj absurdity absurdního dramatu, že se nonsens na nás řine z „normálního“, totiž tradičního rámce. Inscenovat absurdní drama v experimentálním prostoru znamená ubrat absurdnímu dramatu něco na jeho divadelní identitu. Ale dramatický text je schopen i dalších svědectví. Teatrologickou mikroanalýzou jsme schopni zahlédnout v něm dokonce segmenty historického inscenačního způsobu, který autor při psaní hry předpokládal. Jestliže tedy dějiny divadla a dramatu vydávají svědectví o trvale intenzivním vztahu mezi dramatickým textem, divadelním prostorem a provozními aspekty tohoto prostoru, proč by podobně intenzivní vztah mezi dílem a podmínkami jeho uvádění nemohl existovat také v kinematografii? A ostatně – proč by tomu tak být nemělo?

3. akt*Stopy literární*

Literárních stop je přirozeně celá řada, ale v zásadě je můžeme rozdělit do tří typů. Ten první je nasnadě – filmové povídky a scénáře, lhostejno, zda realizované či nerealizova-

2) Eugène I o n e s c o, *Židle*. Praha: Národní divadlo 1992, s. 50.

Skupina Chadi s praporom na straži v žemantku
Kvozd. I

I.

Večer. Jizba u Rozině. Rozina s Haní a dvěma
děťmi. Jizba duhat jizba Rehurč a vypru-
vuje, že brhanovská vrchnost shání se po
chodějšej privilegii.

Náhodou u Kojinů. Křístof Krulík a Syňa přijeli
a klepali na dveře týmatku. Bára Kojinová
přijde jim otevřít.

Kozina, jenž nevzdělán je pozoroval, plíží se k osvětlenému oknu.

Žijela u istare Kojinové. Kristof Krulový otavě
Krulovic, kterému pod pláštěm přimanol, byla
vzhledu listiny, pak obyčejný uložil pod
postelkou. Kojinová jde se podívat k obnau.

Kozina аѣла убоѣи а змиѣи.

Výzbroj křižácká hotova, kudy se Sykon
uloží do ní křivky a zadržují. Antón Janin
službu milčí.

Rano na pokraji lesa nad vrelom. Kojina se
 jasnije. Prije prikra; tomu veći Kojina
 je vlastiti matla mu nedivčine, je ukryt
 listiny bez něho, ale je nestati je skryt
 myslj je nutno se opat. Nakaj Prikra
 nastupni niže ve vrelu a vola, je Kojina
 porajaji Eipa. Kojina chvala F. d. 1891

23. ~~Myrica~~ *Myrica* = myrtle, *Myrica* = *Myrica*, *Myrica* = *Myrica*,
the myrtle tree, *Myrica* = *Myrica*, *Myrica* = *Myrica*.

229. *Volvula* *rhane* a *rhane* *rhane*.

290. Neptis: „Ost- und westliche ...“

230. Neptis: "Ved my nemam m...
231. Malata z vrhu protezne' nariny e sleda'je. Padne ci na na, k..."

242. *Stenula nasuta*, post-inwardly:

"Tovarni i klad" molim i za kapitalisti
validno raditi. "Milion" do adm. t. l.

233. *halictus* *progenus* *invol* *erithra* *peckia* *novus*.

233. katalača pozorne

235.  Kąkolnik? Łąka przy drodze. Północno-wschodnie

236. Nijini - "Hiznitsky neparazijn Rongelische Shit."

237. Hlava *Stachys* - vytrvanec $\Rightarrow$ karmolukin, pískový

Rome 2^{da} II.

S členěním do samostatných částí – ať už nazývaných „akt“, „část“, „díl“ či označených jen číslem – se setkáme již ve filmových libretech. Zde je ukázka z libreta Aloise Jiráska, který na jaře 1914 upravil pro film svůj nejpobulárnější román Psohlavci. Foto archiv

Foto archiv

Jak dosvědčuje stránka z libreta Karla Čapka „Zlatý klíč“, podle kterého v roce 1922 natočil Jaroslav Kvapil nedochovaný film ZLATÝ KLÍČEK, dá se v dobových scénářích narazit i na označování konců dílů.

Foto archiv

Die Hochzeitsnacht

Ein Film in drei Akten von Walter Hasenclever.

Personen:

Karl Heiden, ein Maler
Clarissa, eine Jungfrau
Graf Dimitri Sokolski, ein Bösewicht

Erster Akt

Karl Heiden in seinem kleinen, ärmlichen Atelier liegt krank im Bett. Der Arzt tritt herein. Karl erhebt sich mühsam; der Arzt untersucht ihn und schüttelt den Kopf. „Sie haben“, sagt er zu ihm, „zweifelloso Anzeichen von Tuberkulose. Unterernährung. Fahren Sie in den

Některá filmová libreta připomínala již svým záhlavím divadelní hry. Walter Hasenclever v libretu „Die Hochzeitsnacht“ (Svatební noc) ze sbírky Das Kinobuch nejenže člení svůj text do aktů (Erster Akt), ale předesílá celému libretu i soupis postav, jak je železným zvykem v divadelních hrách. Foto archiv

Madame Sans Gêne.

Die známé veselohry Sardouovy.

Osoby:

Madame Sans Gêne	Mme. Réjane.
Napoleon	. . . Mrs. Duquesne.
Maršál	. . . Mrs. Dorival.
Neipperg	. . . Mrs. J. Volny.
Fouché	. . . Mrs. Rabel.
Císařovna	. . . Mme. A. Raynald.

I. jednání.

Jsme ve společnosti veselých pradel pařížských. Vidíme Kateřinu, která se pře se strážmistrem Fouché pro ne-

K nerozeznání podobnou formu lze nalézt i v daleko pozdější fázi realizace filmu, totiž v popisech obsahu ve filmových časopisech v čase uvedení hotového filmu na trh. Foto archiv

né. S pozoruhodnou pravidelností se v nich setkáváme s číslovaným členěním do dílčích celků. Ve známé sbírce filmových libret *Das Kinobuch*, kterou v roce 1913 editorsky připravil pozdější spolupracovník Maxe Reinhardta Kurt Pinthus, je shromážděno celkem 14 filmových libret různých německy píšících autorů zpravidla mladšího věku.³⁾ Naproti většina těchto libret je členěna do číslovaných oddílů. Těžko samozřejmě soudit, zda se tu autoři napojovali na konvenci literární, dramatickou, či kinematografickou, v každém případě však sdílejí potřebu viditelným způsobem manifestovat rámcovou strukturu virtuálního filmu. U této sbírky jako by to bylo dvojnásob nelogické – v úvodu knížky vysvětluje editor Kurt Pinthus smysl celého projektu: literáti si měli vyzkoušet napsat původní scénář přímo pro film a využít přitom specifických možností filmového média, distancovat se tak od tehdejší praxe adaptací románů a divadelních her, kde film byl zpravidla pouhým ilustračním prostředkem. Tento ediční experiment vznikl nezávisle na jakýchkoliv kinematografických strukturách a bez ambic do těchto struktur s publikovanými náměty proniknout, a přece vzdor této své nezávislosti respektují jeho přispěvatelé techniku viditelné strukturační filmu, resp. komponování celku z několika relativně samostatných, viditelně oddělených částí, jak je typické pro divadelní hru. Můžeme-li soudit z dochovaných scénářů realizovaných i nerealizovaných, byla to praxe v desátých i dvacátých letech přinejmenším ve střední Evropě zcela běžná.⁴⁾

Scenáristickou a filmařskou praxi recipují a reflektují dobové scénaristické manuály, příručky na téma „jak se píše filmový scénář“, které představují druhý okruh literárních stop. Většina těchto příruček – přinejmenším ve střední Evropě – totiž exponuje otázku členění scénáře/filmu do aktů. Viktor E. Pordes v knize *Das Lichtspiel* vydané ve Vídni v roce 1919 například píše:

Odpovídá jen přírodě a fyzické schopnosti diváka vnímat, požaduje-li se stejně jako v divadelním dramatu, aby celé dramatické jednání nebylo prezentováno jako jeden souvislý kus, nýbrž aby bylo členěním do jednotlivých dílů, jež lze nazývat také akty, *viditelně* rozděleno.⁵⁾

Podle Petera Paula, autora příručky *Das Filmbuch* z roku 1914, se délka filmu pohybovala u jednoaktových filmů v rozmezí 200–400 metrů, u filmů tříaktových 800–1200 m, přičemž jednoaktové filmy se skládaly z 15–30 scén/obrazů, tříaktové filmy pak z 50–70 scén.⁶⁾ Zvláštní důležitost je v těchto manuálech přikládána otázce řešení závěru jednotlivých aktů, což úzce souvisí s jejich vzájemným „viditelným“ oddělením. Závěry aktů

3) Kurt P i n t h u s (ed.), *Das Kinobuch*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag 1914. (Mezi přispěvateli tohoto sborníku figuroval jediný neněmecký autor, totiž František Langer, jehož libreto „Vzorný číšník“ do němčiny přeložil jiný z autorů, pražský literát a překladatel Otto Pick.)

4) Někdy autoři namísto čísel používali pro akty samostatné názvy. Ve sbírce *Das Kinobuch* (viz pozn. 3) tak učinil kupříkladu Max Brod v libretu „Ein Tag aus dem Leben Kühnebecks, des jungen Idealisten“ (Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty).

5) Viktor E. P o r d e s, *Das Lichtspiel. Wesen – Dramaturgie – Regie*. Wien: R. Lechner (Wilhelm Müller), Universitätsbuchhandlung 1919, s. 58–59.

6) Peter P a u l, *Das Filmbuch. Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld*. Berlin: Wilhelm Borngräber Verlag [1914], s. 17.

mají v divácích vyvolávat napjaté očekávání dalšího děje nebo mají kulminovat nějakou frapantní scénou.⁷⁾

Konečně třetí typ literárních pramenů představují texty provázející filmové dílo při jeho uvedení do kin. Bývalo zvykem publikovat ve filmových časopisech, jež se obracely zejména k majitelům kin, obsahy filmů. Někdy jejich prezentace připomínala tištěné programy prodávané v operních domech, kde je obsah operního kusu líčen po jednotlivých dějstvích. Na podobnou praxi narazíme i ve filmových časopisech (zaznamenal jsem ji v ročnících z první poloviny desátých let) – obsah filmu je tu vyprávěn po jednotlivých aktech, přičemž každý akt je *verbis expressis* ohlášén. Není to, mohu-li to zatím posoudit, rozhodně praxe běžná, spíše vzácná, ale vyskytuje se a pro nás znamená důležitý impuls k hledání relace mezi pojmem „akt“ užitým na reklamách a plakátech ve smyslu dílu filmu a pojmem „akt“ užitým zde, ale i ve filmových scénářích ve smyslu strukturní jednotky filmového díla.

Vraťme se ještě jednou ke scenáristickým manuálům. Autorem jedné takové příručky byl také Ewald André Dupont, který v druhém, rozšířeném vydání své knížky *Wie ein Film geschrieben wird und wie man verwertet* z roku 1925 zaujímá vlastně v pasáži o aktech obrannou pozici. Uvědomuje si, že nejde o univerzální recept, nýbrž o lokální praxi podmíněnou technickými limity zdejších kin. „[...] Američané žádné členění do aktů v našem smyslu neznají, což lze vysvětlit tím, že v americkém kině se filmy předvádějí bez pauz.“⁸⁾ A o něco později dovysvětlí zdejší situaci: „Menší kina většinou nemají technické předpoklady pro americký způsob předvádění, neboť k tomu jsou potřeba dva projektory, které se střídavě a návazně uvádějí do chodu.“⁹⁾ Třebaže si takto Dupont uvědomuje technickou podvázanost místní scenáristiky, staví se na její obranu, zdůrazňuje její zdejší oblibu a americkou scenáristickou praxi poněkud zlehčí, když o ní hovoří jako o „větě bez interpunkce“.¹⁰⁾ K vlastní scenáristické práci uvádí:

Látka se musí samozřejmě jinak uskupovat, když ji chce člověk rozčlenit asi do 5 aktů a v každém aktu mít vrcholný bod, když před koncem aktu má možná vyrůst napětí a když má jeho řešení nastat teprve v aktu příštím, než když člověk podává své filmové vyprávění v jednom vrhu bez starostí o nějaké členění do aktů.¹¹⁾

Hleďme, k jakým otázkám jsme se z promítací kabiny s jedním projektorem najednou dostali.

7) Tamtéž, s. 16.

8) Ewald André Dupont, Podehl, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*. Berlin: Gustav Kühn [1925], s. 42–43.

9) Tamtéž, s. 43.

10) Tamtéž.

11) Tamtéž. Nedaleko od Berlína, totiž v Praze, se k témuž problému z opačných pozic vyslovil v brožuře *Jak se píše filmové libreto* Karel Lamač: „Film dělíme z technických důvodů na akty. Akt obsahuje asi 300 metrů, tj. čtvrt hodiny. Protože filmové drama má býti jedním dramatickým celkem, nebývá dělení na určitý počet aktů s prospěchem, neboť tím onen dramatický celek se rozpadá na více menších jednotek. Německý film snaží se obvykle dát každému jednotlivému aktu ještě jakousi zvláštní dramatickou

4. akt

Stopy filmové

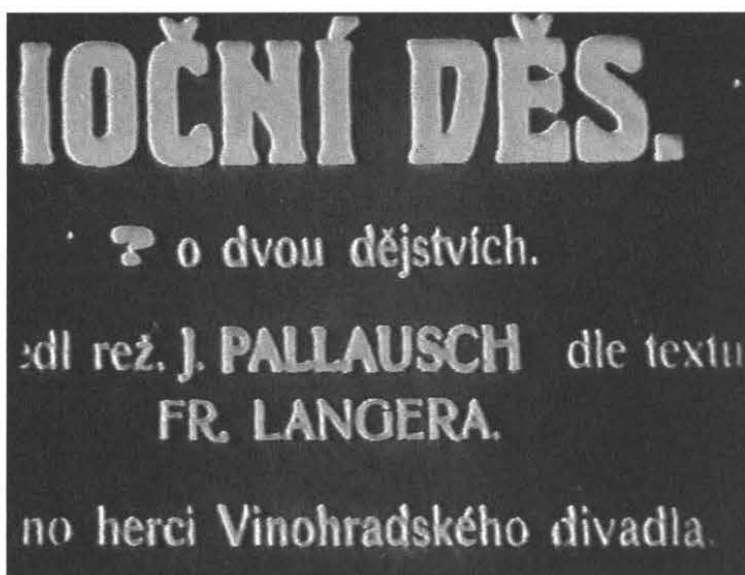
Členění filmových scénářů do aktů anebo prostě číslovaných částí je známý fakt a lze se snadno domyslet, že tato konvence nevyrůstala jen z nějakých literárních pohnutek, nýbrž měla konkrétní vazbu na produkční sféru. Však jsou také známy konkrétní příklady filmů členěných do aktů, někdy příklady velmi proslulé – KABINET DOKTORA CALIGARIHO, KŘIŽNÍK POTĚMKIN. Akty bývaly někdy ohlašovány samostatnými titulky – na jejich pozůstatky ve filmových kopiích lze narazit docela často, takže nic nového pod sluncem.

Český film Jana Arnolda Palouše NOČNÍ DĚS z roku 1914 je dvouaktový, což na sebe sám prozrazuje – užívá pojmu „dějství“ – hned v úvodním titulku. Úvodní titulky nemá ovšem jen film jako celek, ale také jeden každý díl/dějství filmu. Ba co víc, oba díly mají i svůj vlastní název, stejně jako třeba kapitoly v románu. To ostatně známe z již zmíněného Ejzenštejnova filmu KŘIŽNÍK POTĚMKIN, který je strukturován do pěti aktů se samostatnými názvy. Ale titulky k aktům skýtaly prostor i k řešení výtvarnému: k českému filmu STAVITEL CHRÁMU z roku 1919 se ve fondu produkční společnosti bratrů Deglových dochovaly výtvarné předlohy pro titulky ohlašující začátky a konce (!) dílů. K regulaci divákova očekávání tu tedy nedocházelo prostřednictvím názvů jednotlivých dílů, nýbrž prostřednictvím kreseb užitých v úvodních a závěrečných titulcích jednotlivých dílů. Titulky ohlašující akty děj aktů výtvarnými prostředky anticipovaly, titulky, které akty uzavíraly, děj končícího aktu výtvarně resumovaly. Obecně tyto titulky usnadňovaly divákům přechod z reality do fikčního světa filmu a zpět a po formální stránce způsob vyprávění i průběh představení v jistém smyslu kultivovaly. Jinak ohlašování konce aktů zřejmě rovněž nebylo nijak vzácným úkazem. Rozhodně se s ním setkáváme ve scénářích, jako je tomu právě v případě KABINETU DOKTORA CALIGARIHO.¹²⁾

Jestliže všechny tyto jazykové, divadelní, literární a filmové prameny uskupíme podle jiného klíče, zjistíme, že praxe členění filmového díla do aktů zanechávala stopy ve všech etapách geneze filmu – od literární přípravy přes vlastní realizaci filmu až po jeho uvedení do distribuce a předváděcí praxi v kinech. To, o čem celou dobu mluvím, je přizpůsobování dramatické výstavby filmu provozním podmínkám „jednookých“ kin. Akty jsou nejen strukturními jednotkami filmových dramát, ale současně jednotlivými díly filmu ve smyslu technickém. Nenalezl jsem zatím žádné dobové označení pro tento druh aktu, takže jsem začal pracovat s pojmem „cívkový akt“. Takhle nějak by mohlo vypadat slovníkové heslo:

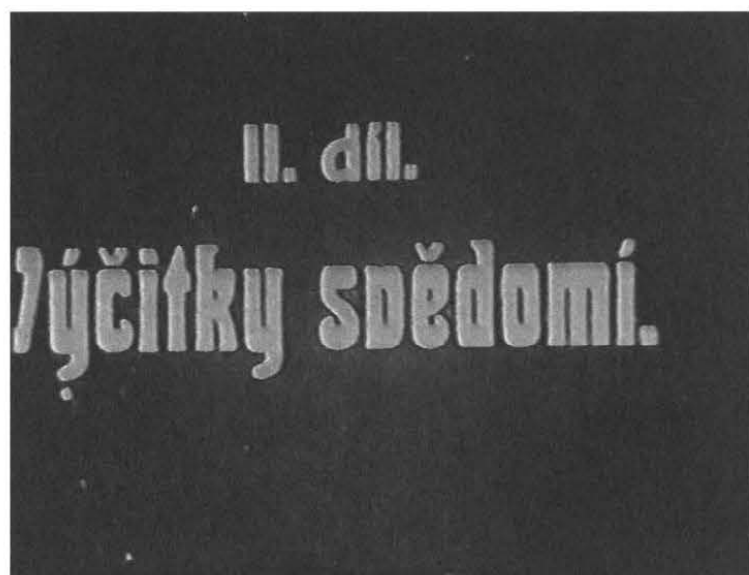
ucelenost, ale umělecky je to na závalu. Američané dělení v akty si nevšímají, starají se jen, aby celek byl správně konstruován, a pak film rozdělí na díly pouze dle metrů, nehledíce na to, má-li akt jakési ukončení sám pro sebe nebo ne. Tento systém možno odůvodnit tím, že ve většině lepších kinodivadel mají hned dva projekční přístroje, takže když první stroj předvedl poslední obraz dílu prvního, ihned automaticky se uvádí v činnost stroj druhý, který v souvislosti bez přestávky navazuje první obraz dílu následujícího, takže rozdělení v akty vůbec se nepozoruje, a tím také nutnost jakéhosi dramatického ucelení jednotlivých aktů odpadá.“ Karel L a m a č, *Jak se píše filmové libreto*. Praha: Karel Lamač 1923, s. 12–13.

12) Srov.: *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20*. München: edition text + kritik 1995.



Vstup na půdu vlastních filmových pramenů nám velmi rychle doloží, že literární praxe vycházela vstříc praxi filmové. Dva fotogramy z filmu Jana Arnolda Palouše NOČNÍ DĚS (1914) podle libreta Františka Langra.

Foto archiv



S členěním do aktů se samostatnými názvy se setkáme i u řady proslulých filmů. Zde je příklad filmu Sergeje Ejzenštejna KŘÍŽNÍK POTĚMKIN (1925).

Foto archiv



Výtvarné předlohy k titulcům uvozujícím a ukončujícím jednotlivé díly filmu STAVITEL CHRÁMU (1919). Tento příklad ukazuje, že tyto titulky mohly nejen svými názvy, ale také výtvarným řešením regulovat divácká očekávání.

Foto archiv

cívkový akt – strukturní jednotka hraného filmu němé éry členěného analogicky k tradici divadelní hry na akty/dějství, přičemž toto členění dramatické výstavby díla kopíruje členění filmového pásu do jednotlivých dílů/cívek. Filmová tvorba se v některých zemích aplikací divadelní zkušenosti adaptovala na skutečnost, že velké množství kin zde bylo zatím vybaveno pouze jedním projektorem a při výměně dílu v projektoru tak vznikaly technické přestávky nikoliv nepodobné přestávkám mezi jednotlivými akty v divadle.

Jestliže nacházíme lokality, kde se praxe cívkových aktů rozšířila, a zároveň lokality, kde vůbec nebyla známa, znamená to, že v éře němého filmu existovaly vedle sebe přinejmenším dva typy narativu. Nazvěme je pracovními **narativ jednoprojektorový** a **narativ dvouprojektorový**. A opět pokus o slovníková hesla:

jednoprojektorový narativ – narativ hraného filmu němé éry strukturovaný po způsobu divadelní hry do aktů a předpokládající předvádění filmu přerušované přestávkami. Jejich technický původ je připodobněním k divadelnímu představení vlastně skrýván. „Porcované“ předvádění filmového díla bylo v desátých a částečně ještě ve dvacátých letech vynuceno technickými limity kin namnoze vybavených jen jedním projektorem. **J. n.** se na kinematografické mapě světa zřejmě nevyskytoval plošně a zanikl v průběhu dvacátých let v důsledku standardizace vybavení projekční kabiny minimálně dvěma projektory.

dvouprojektorový narativ – alternativní pojem k *narativu jednoprojektorovému* definovatelný negativním vymezením vůči **j. n.** Počítá s plynulým, nepřerušovaným předváděním celého filmového díla. V žádné fázi vzniku díla s **d. n.** nejsou tedy tvůrci filmu předem limitováni technickým vybavením projekční kabiny v potenciálním cílovém kině.

A teď to pojďme všechno zkomplikovat.

5. akt

Stopy?

Seznámili jsme se se sérií výtvarných návrhů na titulky k filmu STAVITEL CHRÁMU, ale v dochované podobě tohoto filmu najdeme z oněch 11 návrhů realizován jen jeden jediný: ÚVOD. Na podobný úkaz jsem narazil už vícekrát. V ruské verzi německého filmu ZIRKUS DES LEBENS / CIRKOVYJE BLIZNĚCY Hanse Mayera z roku 1919 se hned po úvodních titulcích objeví titulek PERVAJA ČAŠŤ, ale žádná další „část“ už ve zbytku filmu anoncována není. V kopii originální (tedy německé) verze filmu KABINET DOKTORA CALIGARIHO se opět po úvodních titulcích objeví titulek DER ERSTE AKT, ale jako u předchozích filmů žádný další akt už pak ohlášen není. Předpokládám, že ve všech podobných případech jde o filmy s jednoprojektorovým narativem, tedy o filmy pracující s cívkovými akty. Že jde o pozůstatky obrazových signálů jednoprojektorového narativu a že původně

byly v těchto filmech stejným způsobem ohlašovány i všechny ostatní akty. To nejjednodušší vysvětlení tohoto jevu je, že do těchto kopií někdo kdysi zasáhl a chybějící titulky prostě vystříhl. Není v tuto chvíli důležité, kdo to udělal, zda nějaký promítač nebo distributor filmu či třeba nějaký pracovník filmového archivu. Daleko závažnější je otázka, proč to udělal. Má odpověď a hypotéza zní: kvůli dalšímu užívání těchto kopií v dvouprojektorových kinech. S tím souvisí i dobová archivní péče o takové kopie – cívkové akty byly běžně spojovány, neboť se filmové kopie převáděly na cívky s větší kapacitou. (Měl jsem kupříkladu v Národním filmovém archivu na předváděcím stole českou verzi KABINETU DOKTORA CALIGARIHO – původně šestiaktový film je na dvou cívkách bez jakéhokoli vyznačení začátků jednotlivých aktů uvnitř filmu.) Stane-li se pak takto upravená kopie výchozím materiálem pro duplikační negativ, tak to v jistém smyslu tuto novou, „dvouprojektorovou“ verzi filmu vlastně pro budoucnost „kodifikuje“. Nemusím asi připomínat, že originálních negativů se mnoho nezachovalo a že archivní zabezpečení naprosté většiny filmů němé éry se opírá právě o duplikační negativy pořízené z kopií filmů.

Jestli další výzkum tuto tezi potvrdí, pak možná stojíme před úplně novým badatelským tématem, které zní: problém transferu filmů s jednorprojektorovým narativem z jednorprojektorových kin do kin dvouprojektorových. Jinak řečeno tedy transfer těchto filmů z prostředí, které si praxi cívkových aktů *de facto* vynutilo, do prostředí, které tuto praxi aktivně potlačovalo. Činilo tak jednak souvislým předváděním celého filmu a jednak odstraňováním viditelných znaků jednorprojektorového narativu, zejména titulků ohlašujících jednotlivé akty. Jednorprojektorový narativ byl tak v těchto kinech díky předváděcí praxi prezentován jako narativ dvouprojektorový. Je třeba si uvědomit, že jiný modus předvádění a úprava filmové kopie pro tento modus jsou velmi závažné zásahy do filmového díla. Viděli jsme na ukázkách v předchozím aktu, že tak mohou zmizet nejen čísla aktů, ale i jejich názvy, případně další textové prvky, že mohou být diváci ochuzeni o informační i estetickou hru s různými výtvarnými prvky. V obecné rovině však zejména zaniká samotný princip manifestované struktury. Představte si, že by beletrie najednou začala vycházet bez členění do kapitol, že by zmizely jejich názvy, nebo že by se velké hudební formy hrály na jeden zátaž bez odmlk mezi jednotlivými větami. Něco velmi srovnatelného se zřejmě přihodilo v první půli 20. století možná velmi dlouhé řadě filmů.

* * *

Přednáška proslovená 20. června 2008 na výroční konferenci NECS v Budapešti. Anglická verze je v plném znění dostupná na adrese: www.necs-initiative.org

The English fulltext version of this keynote speech from NECS conference in Budapest 2008 is available in the address: www.necs-initiative.org

doc. PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Filmový historik s teatrologickým a muzikologickým vzděláním. Ve své badatelské činnosti zacílené přednostně na české prostředí se zaměřuje zejména na problematiku vztahu kinematografie a státu, fenomén historického filmu a na kulturněhistorické kontexty filmového média. Publikoval řadu studií v domácích i zahraničních sbornících a periodikách (*Iluminace*, *Kino-Ikon*, *Dějiny a současnost*, *Cinema & Cie*, *Balagan* aj.). Působí v Národním filmovém archivu a na Katedře filmových studií FF UK v Praze.

(Adresa: ivan.klimes@nfa.cz)

Citované filmy:

Cirkus života (Zirkus des Lebens; Hans Mayer, 1919), *Cirkusová dvojčata* (Cirkovyje blizněcy; Hans Mayer, 1919), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Poťomkin; Sergej M. Ejzenštejn, 1925), *Noční děs* (Jan Arnold Palouš, 1914), *Stavitel chrámu* (Karel Degl, Antonín Novotný, 1919).

Články

HOLLYWOOD ZA ŽELEZNOU OPONOU

*Jednání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů
mezi MPEA a ČSR (1946–1951)*

Jindřiška Bláhová

*Znárodnili jsme nejen výrobu filmu [...], ale znárodnili jsme také půjčování filmů,
což znamená, že ani žádná cizí filmová agentura nemůže u nás svobodně rejdit
a prodávat všelijaký brak, jak tomu bylo dříve, nýbrž, že distribuci filmu
má plně ve svých rukou stát.*

Václav Kopecký, československý ministr informací, březen 1946¹⁾

*...strašení evropskými komunisty je propaganda a nesmysl [...]
jsou to tvrdí obchodníci, s nimiž je možné se dohodnout,
pokud zaujmeme realistický postoj.*

Eric Johnston, prezident Motion Picture Association of America
a Motion Picture Export Association, září 1946²⁾

*Přirozeně nejtěživější jest placení dolary za americké filmy, jež jsou u srovnání se všemi druhými cizími
dováženými filmy také nejdražší. Budeme se nyní snažiti docílit všeobecně výhodnějších podmínek při dovozu
cizích filmů a výhodnějších formulací našich filmových smluv s druhými státy.*

Václav Kopecký, československý ministr informací, listopad 1947³⁾

Úterý 17. září 1946 nebyl pro americký filmový průmysl (dále Hollywood) na evropských trzích vůbec špatný den. V době, kdy narůstala důležitost poválečných zahraničních trhů,⁴⁾ přičemž na mnohých z nich se studia potýkala s bariérami v podobě tarifů či kvót⁵⁾, řešila otázku potenciální konkurence ostatních kinematografií a nedostatkové tvrdé

- 1) Ideová výchova a kulturní politika strany. Z referátu Václava Kopeckého na VIII. sjezdu KSČ (březen 1946). In: Zdeněk Š t á b l a – Pavel T a u s s i g, *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945–1980)*. Praha: Československý filmový ústav 1981, s. 28.
- 2) Eric Johnston Hopes to Create Film Accord With USSR While Abroad. *Variety* 164, 1946, č. 2 (18. 9.), s. 3.
- 3) Expozé ministra informací Václava Kopeckého v Informačním výboru ÚNS, Praha, 6. 11. 1947. Národní archiv, archiv Ústředního výboru KSČ (dále NA, A ÚV KSČ), f. 100/45, a. j. 160.
- 4) Historie Hollywoodu ve 40. letech viz např. Thomas S c h a t z, *Boom and Bust*. Berkeley: University of California Press 1999.
- 5) Ian J a r v i e, The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry: Europe 1945–1950. *Film History* 4, 1990, č. 4, s. 277–288.

měny nebo problém, jak na trh vůbec proniknout, podepsala Motion Picture Export Association (MPEA),⁶⁾ exportní kartel zastupující osm hlavních hollywoodských studií na „problematických“⁷⁾ světových trzích, roční smlouvu s Československou filmovou společností (Čefis) na dovoz 80 celovečerních hollywoodských filmů doplněných o stejný počet krátkých programů.⁸⁾ Na filmy dovezené v rámci smlouvy se vztahoval tříletý monopol, což v praxi znamenalo, že se film mohl hrát v kinech po tři roky od data premiéry či schválení dovozní komisí. Smlouva měla být úředně zlikvidována na podzim 1949.⁹⁾ MPEA přitom počítala s každoročním vyjednáváním nové smlouvy, pod níž by se do ČSR dovezly nové hollywoodské filmy, jež by cirkulovaly zároveň s těmi starými. Filmy si měla Čefis vybrat z tzv. *Basic European Release Schedule*, seznamu 140 snímků sestaveného MPEA pro Evropu a pravděpodobně mírně modifikovaného pro potřeby jednotlivých trhů, v němž byla proporčně zastoupena produkce všech studií.¹⁰⁾ Přední americký filmový časopis *Variety* o podpisu smlouvy optimisticky informoval hned následující den, 18. září: „Očekává se, že nová dohoda obnoví předválečnou popularitu amerických filmů v Československu, které před válkou patřilo mezi nejlepší evropské trhy...“¹¹⁾ Smlouva zadávala v Hollywoodu důvod k optimismu z několika důvodů. Jednak byla ekonomicky výhodná. Produkční limity čs. filmového průmyslu, snaha neohrozit jednání o celkové obchodní smlouvě s USA,¹²⁾ částečné ochromení evropských kinematografií

-
- 6) MPEA byla založena v srpnu 1945. Členy MPEA byla studia Columbia, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, RKO Radio Pictures, Twentieth Century-Fox, United Artists, Universal-International a Warner Bros. V srpnu 1948 vstoupilo do MPEA studio Republic Picture International. Thomas H. G u b a c k, *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*. Bloomington: Indiana University Press 1969, s. 91.
- 7) Mezi problémové trhy patřily: Bulharsko, ČSR, Maďarsko, Polsko, Rumunsko, Jugoslávie, SSSR, Německo, Japonsko, Rakousko, Korea, Nizozemí a Holandská východní Indie. MPEA měla pro jednotlivé trhy licenci, již studia obnovovala hlasováním. Platnost licence byla pro Japonsko, Německo a Koreu 1 rok, pro Nizozemí 2 roky a pro zbývající státy 3 roky. Dopis viceprezidenta United Artists Corporation G. L. Searse společnosti William Cagney Productions, Inc. 2. 8. 1946. Wisconsin Historical Society Archives (dále WHSA), United Artists Corporation Records, Record Group II (RGII), 99AN, řada 5F, karton 1, složka 17.
- 8) Prvnímu poválečnému jednání mezi československým filmovým monopolem a MPEA se podrobně věnuje Petr M a r e š, *Politika a „pohyblivé obrázky“*. Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce. *Iluminace* 6, 1994, č. 1, s. 77–95. Text smlouvy z 17. 9. 1946. Národní archiv, fond Ministerstva informací (dále NA, MI), f. 861, ka. 234, inv. č. 599.
- 9) Tříletý monopol se počítal od premiéry filmu. Pokud byl film uveden do kin např. až koncem roku 1947, tak monopol končil rokem 1950.
- 10) Zpráva zplnomocněnce ministra informací pro dovoz a vývoz filmů V. odboru ministerstva informací, Praha, 10. 1. 1947. NA, MI, f. 861, ka. 234, inv. č. 559.
- 11) American Films Reach Accords with Holland, Czecho, Denmark. *Variety* 164, 1946, č. 2 (18. 9.), s. 13. Při měření lukrativnosti konkrétního trhu není přitom nejdůležitějším ukazatelem velikost trhu, ale jeho výnosnost jak ve smyslu zvyků filmových návštěvníků tak v počtu kin. Podle odhadů amerického Obchodního departmentu představovaly trhy Střední Evropy pro Hollywood 4 % jeho ročního zisku ze zahraničních trhů, přičemž čs. trh patřil mezi kinematograficky nejvyspělejší. Andrew H i g s o n – Richard M a l t b y (eds.), *“Film Europe” and “Film America”*. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Exeter: University of Exeter Press 1999, s. 9. *New York Times* vyčíslil hodnotu čs. trhu v roce 1939 na 3 miliony USD ročně. Nazi Expansion Seen as Curb on U.S. Films. *New York Times*, 9. 4. 1939, s. 33.
- 12) Zpráva o poradě o americké smlouvě a o dovozu amerických filmů, Praha, 15. 3. 1946, NA, MI, f. 861, ka. 233, inv. č. 559, složka USA – filmy různé 1945–1948.

a logistické problémy v důsledku války znamenaly, že se čs. distribuce, pokud si chtěla udržet ekonomickou životaschopnost bez závislosti na státních subvencích,¹³⁾ nemohla obejít bez hollywoodských filmů.¹⁴⁾ MPEA se tak podařilo vyjednat dělení zisku z distribuce v poměru 35:65 ve svůj prospěch. V porovnání s ostatními zahraničními distributory měli Američané nejlepší podmínky. Takové dělení slibovalo vzhledem k situaci na trhu, jeho vyspělosti v porovnání s ostatními státy v regionu středovýchodní Evropy,¹⁵⁾ zájmu čs. diváků o hollywoodské filmy i vyřazení tradičního konkurenta Německa vyhlídky na dobrý zisk. MPEA měla i značnou kontrolu nad uváděním filmů: schvalovala hrací termíny, jejich změny musela Čefis hlásit 10 dní předem, filmy nesměly být staženy z programu dříve, než klesla návštěvnost pod 70 %... Pozitivním signálem byl i samotný počet zakoupených filmů, který se téměř vyrovnal počtu snímků dovezených v distribučně úspěšném roce 1939.¹⁶⁾ Smlouva tak nejen slibovala obnovení předválečné pozice hollywoodských studií, ale dávala i naději, že si Hollywood svou pozici upevní a následně zlepší.

V kontextu operací ve střední a východní Evropě znamenala smlouva s ČSR příslib úspěchu i v ostatních zemích regionu. Byla vůbec první smlouvou, kterou se Hollywoodu podařilo po válce podepsat s některou ze zemí v sovětské sféře vlivu. Vzhledem k tomu, že Hollywood považoval ČSR za stát, k němuž se mohou ostatní země obracet jako k případu vhodnému následování, zvyšovala smlouva šance na obchodní dohodu s Maďarskem, Bulharskem, Rumunskem a Polskem, případně i se Sovětským svazem.¹⁷⁾ Bez významu není ani to, že Hollywood vzývající volný trh a soutěž, v níž zvítězí, slovy nově-

13) Důvodová zpráva k dohodě o dovozu amerických filmů z USA, Praha, 17. 9. 1946. NA, MI, f. 861, ka. 234, inv. č. 559. Podle studie potřeboval čs. film v roce 1947 minimálně 200 filmů. Odhadovaný produkční strop čs. filmu byl přitom 25 filmů. Zbývajících 175 snímků bylo tak potřeba dovést ze zahraničí. SSSR měla dodat 30 filmů, Francie 15, Británie 30. Celkově bylo možné dovést ze zahraničí, vyjma USA, 110 filmů. „Nedostává se nám nejméně 70 filmů ročně, které si nemůžeme opatřit nikde jinde než v USA...“ vypočítávala zpráva.

14) Studie rozlišuje mezi filmy dovezenými MPEA a těmi dovezenými nezávislými distributory. Pro ty první používá termín hollywoodský film/film MPEA, pro ty druhé americký film. V realu se oba termíny občas překrývaly hlavně kvůli praktikám studia United Artists. V roce 1948 například UA poskytli snímky ZAHRAJČNÍ KOREPONDENT (Walter Wanger Production) a BÝT ČI NEBÝT (Romaine Film Corporation) nezávislému distributorovi Josephu Grinieffovi. Člen MPEA tak porušil dohodu, že konkrétní filmy bude distribuovat pouze MPEA. Kontrola nad filmy byla dlouhodobý problém, protože UA distribuovali filmy řady menších producentů, kteří se ale zároveň chtěli vyprostit z povinnosti distribuovat pouze přes MPEA. Minutes of a Special Meeting of the Board of Directors of Motion Picture Export Association, Inc., New York, 5. 3. 1948. WHSA, Gradwell Sears File, 1946–1951. RG II, 99AN, řada 8B, karton 6, složka 10.

15) V ČSR bylo přes 1900 kin, naproti tomu v Bulharsku 264, v Polsku 505, v Rakousku 684, v Maďarsku 484 a Jugoslávii 425. *The Film Daily Year Book Of Motion Pictures*, 1948.

16) V roce 1939 byl Hollywood s 89 filmy po Německu s 92 filmy druhým největším distributorem na čs. trhu, přičemž v letech 1925–1930 se podíl amerického filmu na trhu pohyboval mezi 40 až 50 %. V roce 1939 přitom podle údajů Národní banky československé směřovalo 60 % z odvodů do zahraničí na konta amerického filmového průmyslu. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1939*. Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru 1940. Zpráva o poradě o americké smlouvě a o dovozu amerických filmů, Praha, 15. 3. 1946, NA, MI, f. 861, ka. 233, inv. č. 559.

17) Motion Picture Export Association Difficulties with Czechoslovak Film Monopoly, Praha, 8. 4. 1949. National Archives and Records Administration, College Park, Maryland, Record Group 59, Decimal Files 1945-1949 (dále NARA, RG, DF), 860F.4061 MP/4-849. Velvyslanec J. E. Jacobs nastoupil na pražský post v říjnu 1949 po L. A. Steinhardtovi, který skončil ve své funkci v září 1949.

ho prezidenta MPAA/MPEA Erica Johnstona, ten nejlepší „atlet“, doufal, že úspěch filmů na území kontrolovaném státním monopolem nějakým způsobem přispěje k obnově standardních tržních podmínek.¹⁸⁾

Navíc dohoda naznačovala, že ačkoli vynucená situací, je „jednotná fronta“ MPEA, která neponechala trh jako volné působiště pro soutěžení jednotlivých studií, dobrou ekonomickou strategií s výhodnými politickými implikacemi. Vzhledem ke strategické poloze ČSR a její pozici v demokratizačních plánech americké diplomacie, která chtěla zemi udržet na straně Západu,¹⁹⁾ měly operace Hollywoodu v ČSR i neodmyslitelnou politickou dimenzi. Jak ukazuje studie Petra Mareše a potvrzuje vývoj ve druhé polovině čtyřicátých let, ČSR zaujímala v očích USA výjimečné postavení v rámci sovětské sféry vlivu a byla vnímána jako ideální prostor, kde bylo možné, za vydatné pomoci filmů jako „kulturních ambasadorů“, vyvažovat vliv SSSR.²⁰⁾ Působení Hollywoodu je tak potřeba vnímat v širším rámci americké zahraniční i domácí politiky, který ale zároveň nesmí zastínit jeho primárně ekonomickou podstatu. Zájem americké diplomacie tak na jedné straně zvýšil význam trhu, na druhé straně, jak uvidíme později, se politické zájmy Washingtonu často střetávaly s ekonomickými zájmy. Obecně lze říci, že Hollywood těžil z představy Státního departmentu, že filmy jsou nejen účinnou propagací ostatního amerického zboží, ale že jsou díky své „demokratické“ povaze a poptávce po nich i komoditou s výjimečným propagandistickým potenciálem reprezentovat USA a jejich ideály a ovlivňovat zahraniční publikum.²¹⁾ Stejně jako v meziválečném období a během druhé světové války²²⁾ byl Hollywood i přes počáteční kolizi zájmů ochotný participovat na operacích a plánech americké vlády i po válce výměnou za materiální, personální i právní pomoc amerických politických struktur, hlavně Státního departmentu prostřednictvím

18) Johnston in Russia Scoffs at U.S. Reds, *New York Times*, 5. 6. 1944, s. 1.

19) Justine F a u r e, *Americký přítel. Československo ve hře americké diplomacie, 1943–1968* Praha: Lidové noviny 2004, s. 54.

20) Termín „ambasador“ použil poprvé v souvislosti s rolí amerického filmu na zahraničních trzích americký producent Walter Wanger ve svém článku pro časopis *Foreign Affairs*. Walter Wanger, 120,000 American Ambassadors. *Foreign Affairs* 18, 1939, č. 1, s. 45–59. Svoji vizi o zapojení filmů do šíření amerických ideálů a idejí za hranicemi rozšířil o boj s komunismem v textu Donald Duck for Diplomacy. *The Public Opinion Quarterly* 14, 1950, č. 3, s. 443–452. P. M a r e š, Politika a „pohyblivé obrázky“.

21) A. A. Berle, Assistant Secretary of State, American Motion Pictures in the Postwar World, Washington, 22. 2. 1944. NARA, RG59, DF 1940–1944, 800.4061. Srov. What Prospect for the Road Ahead in Foreign Film Mkts? *Variety*, 1945 (3. 1.), s. 112 a 132. Např. v roce 1948 požádal Washington MPAA, aby uvedla do distribuce v Itálii snímek NINOČKA, a to s cílem oslabit před národními volbami komunistickou stranu. Příkladem domnělého negativního vlivu je naopak drama HROZNY HNĚVU. Státní department požádal studio Fox, aby i přes již podepsané smlouvy se Španělskem a Řeckem film neuvedlo kvůli jeho kontroverznímu sociálnímu obsahu, který by mohl nahrávat komunistům. K tématu veřejné diplomacie a propagandy srov. např. Reinhold W a g n l e i t n e r, *Coca-Colonization and the Cold War, The Cultural Mission of the United States in Austria after Second World War*. Chapel Hill – London: University of North Carolina Press 1994; Tony S h a w, *Hollywood's Cold War*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007; Lary M a y, *The Big Tomorrow. Hollywood and the Politics of the American Way*. Chicago: The University of Chicago Press 2000; Nicholas J. C u l l i, *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945–1989*. Cambridge: Cambridge University Press 2008.

22) Clayton R. K o p p e s – Gregory D. B l a c k, *Hollywood Goes to War, Patriotism, Movies and the Second World War: From Ninotchka to Mrs. Miniver*. London: Tauris Parke 2000.

amerického velvyslanectví v Praze. Stát vydatně asistoval i při založení samotné MPEA, kdy jistě sledoval svou vlastní agendu.²³⁾

Hollywood mohl profitovat ze spolupráce se Státním departmentem i nepřímo, tj. mimo trh, kde spolupracoval. Operace v jedné zemi tak měly dopad na působení jinde, mohly například přinést větší pomoc na ekonomicky klíčových trzích jako Británie nebo na domácím americkém trhu. Což může částečně vysvětlovat ochotu Hollywoodu ztrácet čas i peníze na trhu, který se postupně stal ekonomicky marginálním. Co se týče situace v USA, mohlo mít, v představách MPAA,²⁴⁾ aktivní zapojení Hollywoodu na strategickém trhu například příznivý vliv na podobu a výsledek soudního procesu, který proti filmovým studiím zahájilo už před válkou na základě antimonopolního zákona Ministerstva spravedlnosti USA. Později, v období vyšetřování Komise pro neamerickou činnost (House Committee on Un-American Activities, HUAC) a eskalace antikomunismu v USA od druhé poloviny roku 1947, aktivity na území východního bloku poskytovaly Hollywoodu jisté politické alibi, propagační kapitál a dodávaly mu relevanci „národní instituce“. To umožňuje například pochopit ochotu Hollywoodu vycházet za železnou oponou vstříc požadavkům Státního departmentu víc než v případě ostatních trhů jako Německo či Rakousko.²⁵⁾

Následující text pojímá výše zmíněné naděje amerického filmového průmyslu jako výchozí bod k rekonstrukci operací MPEA na čs. trhu v období od podpisu smlouvy v září 1946 do června 1951, kdy reprezentant MPEA a jeden z hlavních aktérů jednání o původní smlouvě Ludvík Kantůrek²⁶⁾ opustil pod tlakem vzniklým antiamerickou kampaní ČSR a uchýlil se do Vídně.²⁷⁾ Kantůrkův odchod nese symbolický význam a je mezníkem ve zhruba dvanáctileté historii operací MPEA v Československu. V podstatě jím končí jejich aktivní fáze. Přísliby naplněný podpis smlouvy a radikální omezení operací tak vymezují toto období jako koherentní úsek, v němž lze vysledovat často protichůdné eko-

23) MPEA byla založena po návratu členů vedení studií z jejich cesty po evropských státech v srpnu 1945 uskutečněné s asistencí americké vlády. Report of Motion Picture Industry Executive to Major General A.D. Surles, Chief Bureau of Public Relations of the War Department, Following Their Tour of the European and Mediterranean Theatres of Operations as Guests of the Army. 10. 8. 1945. NA, RG286. Opt. cit. Paul S. W. a n n, *The Little State Department: Washington and Hollywood's Rhetoric of the Postwar Audience*. In: David W. E l w o o d – Rob K r o e s (eds.), *Hollywood in Europe, Experience of Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press 1994, s. 176–195. Založení MPEA umožnil tzv. Webb-Pomerene Export Trade Act z roku 1918, který dovozoval americkým ekonomickým subjektům chovat se na zahraničních trzích způsobem, jenž byl nelegální v USA. Společnosti se mohly například sdružovat do kartelu bez obav, že budou stíhány podle antitrustového zákona.

24) Analogicky k situaci před válkou, kdy zapojení se Hollywoodu do válečných operací vedlo k dočasnému pozastavení procesu.

25) MPEA například v roce 1950 na žádost Státního departmentu svolila k pokračování obchodních jednání s Moskvou, přestože studia, unavená věčnými průtahy Moskvy, chtěla jednání ukončit. 4 Out of 7 „Curtain“ Countries Continue to Play American Films. *Variety* 179, č. 8, 1950 (2. 8.), s. 3 a 20. U.S. Suggests Majors Continue Moscow Talks. *Variety* 179, 1950, (6. 11.), s. 3 a 16.

26) Jméno se v archivních dokumentech objevuje i ve variantě Louis Kanturek. Kantůrek byl zaměstnanec MPEA české národnosti. Před válkou provozoval v Praze vlastní filmovou společnost Moldaviafilm a pracoval pro studia Paramount a MGM. Jiří Havelka, *Kdo byl kdo v Československém filmu*. Nepublikováno. Po svém vyhoštění do Vídně v červenci 1951 se stal tamním zástupcem studia Paramount.

27) Dopis viceprezidenta MPEA Irvinga A. Maase americkému velvyslanci v Praze Ellisi O. Briggsovi, Washington, 10. 8. 1951. NARA, RG59, DF1950-1954, 849.452/8-2251.

nomicko-ideologické procesy na americké i československé straně, jež odrážejí komplexní geopolitický vývoj i stav obou kinematografií. Na čs. straně se ideologie prosazuje prostřednictvím oficiální kulturní politiky komunistické strany. Eskalace pnutí mezi ekonomickou logikou a ideologií a politizace filmů, jejímž nejviditelnějším důkazem je na straně Hollywoodu sebepropagace filmového průmyslu prostřednictvím osobního zapojení prezidenta Johnstona do aktivit za železnou oponou, odlišuje toto období od předchozí poválečné fáze ukotvené nepoměrně více ekonomicky. Působení Hollywoodu v letech 1946–1951 v ČSR je v této studii zasazeno do širšího politického a ekonomického kontextu, z nichž zvláště ten politický se ve sledovaném období vyznačuje sérií dramatických změn a událostí – čs. odmítnutí Marshallova plánu, vyhlášení Trumanovy doktríny, komunistický puč v ČSR, úspěšný sovětský test atomové bomby, vypuknutí války v Koreji – jež zásadně ovlivnily zahraniční politiku USA i ČSR i operace a strategie Hollywoodu v Československu.

Období 1946–1951 je možné vnitřně rozdělit ještě na dvě části. Zlomem je právě říjen roku 1949, kdy končí smlouva z roku 1946, ale i oficiální fáze vyjednávání mezi MPEA a Čefis, přejmenovanou po únoru 1948 na Československý státní film (ČSF), a Ministerstvem informací (MI) o podpisu nové smlouvy s Američany, která měla zaručit dovoz nových hollywoodských filmů. Studie se v prvním plánu zaměřuje na (v konečném důsledku neúspěšná) jednání mezi MPEA a ČSR o podpisu nové smlouvy o dovozu filmů, která se táhla od jara 1947 do podzimu 1949. Jako pozadí pro vyjednávání pak načrtává úspěšný návrat hollywoodských filmů do československých kin a postupný vývoj „diskriminačních“ praktik Čefis/ČSF zaměřených primárně proti filmům dovezeným MPEA a realizovaných prostřednictvím nové distribuční politiky a později ideologicky zaštitěných kulturní politikou.

Ekonomické strategie Hollywoodu vůči evropským trhům a působení amerického filmového průmyslu v Evropě před druhou světovou válkou i po ní jsou v centru zájmu filmových historiků zabývajících se vztahem Hollywoodu a Evropy. Tato zásadní dimenze poválečné historie Hollywoodu je zevrubně probádána s důrazem na západní Evropu a čtyřicátá a padesátá léta. Existující studie se většinou zastavují na východních hranicích Německa, před prostorem bývalého východního bloku.²⁸⁾ Dějiny vztahů mezi Hollywoodem a bývalými sovětskými satelity a role sovětského bloku v dějinách amerického filmového průmyslu tak patří k velkým výzvám současné filmové historiografie. Stejnou pozornost si zaslouží i spolupráce mezi Hollywoodem a Státním departmentem, případně dalšími vládními složkami, ve vztahu ke státům železné opony a role hollywo-

28) Průkopnickým textem v této oblasti je kniha: Thomas G u b a c k, *The International Film Industry: Western EU and America since 1945*. Bloomington: Indiana University Press 1969. Na Gubacka navazují I. J a r v i e, *The Postwar Economic Foreign Policy*, nebo John T r u m p b o u r, *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film industry, 1920–1950*. Cambridge: Cambridge University Press 2002. Jarvie se zabývá i situací před 2. světovou válkou – viz I. J a r v i e, *Dollars and Ideology: Will Hays's Economic Foreign Policy 1922–1945*. *Film History* 2, 1988, s. 207–221. Stejně tak i Kristin T h o m p s o n, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907–1934*. London: British Film Institute 1985. Řadu konkrétních trhů mapuje D. W. E l w o o d – R. K r o e s (eds.), *Hollywood in Europe*. Situaci v Rakousku se podrobně věnuje R. W a g n l e i t n e r, *Coca-Colonization and the Cold War*.

odských filmů v americké zahraniční politice.²⁹⁾ Této dynamice se předložená studie podrobně nevěnuje, přestože se jí dotýká. Stejně tak se podrobně nezabývá souvisejícím tématem strategií selekce filmů pro ČSR a procesu výběru filmů ze strany ČSR. Tématem formování představ o československém publiku a čtení trhu ze strany Státního departementu po druhé světové válce se zabývá Pavel Skopal v *Iluminaci* 3/2008.³⁰⁾ Předložený text sice částečně mapuje distribuci filmů MPEA v ČSR, nepokrývá ale jejich diváckou recepci ani diskursivní konstrukci USA v čs. kulturním prostoru či jeho případnou amerikanizaci.³¹⁾ Všechny výše naznačené okruhy jsou důležitou součástí dějin Hollywoodu a ČSR a čekají na zvláštní studie.

V kontextu české filmové historiografie text navazuje na studii Petra Mareše „Politika a pohyblivé obrázky“ podrobně rekonstruující první kolo poválečných jednání mezi MPEA a Československem o smlouvě o dovozu hollywoodských filmů, která vyšla v *Iluminaci* 1/1994. Text vychází převážně z archivních dokumentů uložených v českých a amerických archivech.³²⁾ Nezpracovanost fondů Československé filmové společnosti a Československého státního filmu v Národním filmovém archivu činí z amerických archivů významný zdroj informací o dějinách vztahu mezi ČSR a Hollywoodem. Přestože jde o zdroje potenciálně jednostranné, v oblasti vyjednávání mezi MPEA a ČSR obsahují data, která se shodují s daty dostupnými na české straně, což naznačuje jejich obecnou značnou spolehlivost. Problematičtější mohou být údaje ve více „hodnotících“ oblastech, jako jsou reakce diváků na hollywoodské filmy, jejich propagandistický dopad či pochopení chování, zájmů a logiky čs. komunistů z americké strany.³³⁾

29) Americkou zahraniční politiku vůči ČSR se zabývá Justine Faure, *Americký přítel*. Praha: Lidové noviny 2004.

30) Pavel S k o p a l, Filmy pana velvyslance. Československé filmové publikum a americký Státní departement (1945–1960). *Iluminace* 20, 2008, č. 3, s. 175–188. Na čs. straně měla výběr zahraničních filmů na starosti do února 1947 tzv. aprobační komise při úřadu zmocněnce pro dovoz a vývoz. Od února 1947 fungovala při ústředním ředitelství dovozní komise, která byla v říjnu 1948 reorganizována na výběrovou komisi. Na straně americké výběr filmů spadl do působnosti Mezinárodního oddělení MPAA, které selekci konzultovalo s Washingtonem, hlavně pak s Filmovým oddělením (Motion Picture Division) na Státním departementu.

31) Výzkum historie vztahů mezi Evropou a Hollywoodem se rozpadá zhruba na dva hlavní proudy – ekonomický a kulturní. Do kulturního spadá i téma amerikanizace evropského národního prostoru. Srov. například R. W a g n l e i t n e r, *Coca-colonization and the Cold War*; Victoria d e G r a z i a, *Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920–1960. The Journal of Modern History* 61, 1989, č. 1, s. 53–87; nebo A. H i g s o n – R. M a l t b y, (eds.), „*Film Europe*” and „*Film America*”.

32) Na americké straně jsou primárním zdrojem fondy Národního archivu v College Park, Maryland (NARA) doplněné o dokumenty z archivu MPAA (Margaret Herrick Library) v Los Angeles (fond MPAA) a z archivů Wisconsin Historical Society ve Wisconsinu. Na české straně text pracuje s dokumenty z Národního archivu v Praze (primárně fond Ministerstva informací, Ministerstva kultury a archiv Ústředního výboru KSČ), archivu Ministerstva zahraničních věcí a částečně i s dokumenty z Národního filmového archivu (nezpracované fondy Československé filmové společnosti, Československého státního filmu a Československého Filmexportu). Důležitým sekundárním zdrojem informací je americký i československý dobový tisk – *Variety*, *New York Times*, *Motion Picture Herald*, *Obzory*, *Kino*.

33) Srov. P. S k o p a l, Filmy pana velvyslance.

Hollywood zdraví Prahu: počáteční fáze operací MPEA v Československu

MPEA se po podpisu smlouvy o dovozu hollywoodských filmů s Čefis v září 1946 rychle etablovala na čs. trhu. V říjnu společnost, známá v ČSR také pod zkratkou MOPEXAS (pro Čechy foneticky „přátelská“ verze Motion Picture Export Association), otevřela kancelář v Praze na Příkopěch³⁴⁾ a v polovině měsíce byl v pražském kině Alfa slavnostně uveden za přítomnosti prezidenta Edvarda Beneše a zástupců vlády první film MPEA, biografické drama *PRESIDENT WILSON*.³⁵⁾ Po něm následovalo ještě do konce roku v rychlém sledu dalších 14 filmů. Pražská pobočka vedená Ludvíkem Kantůrkem se po jeho jmenování manažerem pro ČSR, Polsko, Maďarsko, Rakousko, Jugoslávii a Bulharsko v listopadu 1946 stala centrálou pro veškeré operace MPEA ve střední, východní a jižní Evropě.³⁶⁾ Například začátkem prosince 1947, před svým jednáním se zástupci čs. filmu, svolal viceprezident MPEA Irving Maas do Prahy schůzku zástupců asociace v Německu, Rakousku, Maďarsku a Polsku, aby s nimi probral aktuální problémy distribuce hollywoodských filmů v regionu.³⁷⁾ Schůzka byla podle *The Film Daily Year Book of Motion Pictures* reakcí na listopadové setkání šéfů kinematografií států východní Evropy, jehož hlavním tématem bylo údajně koordinované znevýhodňování MPEA na rovině distribuce v jednotlivých satelitech.³⁸⁾ Kantůrek pravidelně vyrážel z Prahy na obchodní cesty po státech uvnitř sovětské sféry vlivu³⁹⁾ a pražská pobočka často sloužila také jako spojnice mezi Hollywoodem a Moskvou.⁴⁰⁾

Kantůrkovi asistoval Josef Kabeláč,⁴¹⁾ jenž později pobočku spravoval po Kantůrkově nuceném odchodu z Prahy v roce 1951. Public relations měl na starosti Kantůrkův bratr Joe, jenž byl zároveň přispěvatelem týdeníku *The Motion Picture Herald*.⁴²⁾ Hlavní ná-

34) Official Directory, Motion Picture Export Association Inc. July 1949, WWSA, United Artists Corporation Records, Arthur W. Kelly File 1946–1951, RGII, 99AN, řada 6B, karton 6.

35) Film týdne, *Obzory*, 26. 10. 1946, s. 687.

36) V roce 1949 v návaznosti na jednání prezidenta MPAA/MPEA Erica Johnstona v Moskvě z léta 1948 Kantůrek dopravil do Moskvy 24 hollywoodských filmů, z nichž si Sověti měli vybrat. Příznačně pro situaci v sovětském bloku z této Kantůrkovy cesty stejně jako z většiny jednání v tomto období včetně těch s čs. komunisty nakonec Hollywood žádnou konkrétní smlouvu nevytěžil. Dopis Louise Kantůrka Irvingu Maasovi, Moskva, 9. 8. 1949, Academy of Motion Picture Arts and Sciences Library, Margaret Herrick Library, Los Angeles, Special Collection (dále AMPAS). MPAA General Correspondence Files, cívk #14 [Correspondence, 1949–1950].

37) Maas Summons MPEA Managers to Prague for Confabs. (Tisková zpráva MPEA). New York, 5. 12. 1947. AMPAS. AMPTP Records, Motion Picture Export Association [press releases, ca. 1947–62].

38) Maas Names Kanturek European MPEA Chief after Paris Confabs. *Variety* 164, 1946, č. 11 (20. 11.), s. 29.

39) Například v únoru 1947 navštívil Kantůrek Vídeň a Bukurešť, kde se setkal s tamními manažery MPEA Wolfgangem Wolfem a Nicholasem Cazazisem. Poté odcestoval do Sofie s cílem doladit smlouvu s bulharským státním filmem. *Motion Picture Export Association, Inc. Newsletter*, únor 1947, s. 6.

40) *The Film Daily Year Book of Motion Pictures*, 1948, s. 107.

41) Josef Kabeláč, (5. 11. 1896 – 9. 1. 1960) pracoval jako dirigent v pražském kině Avion, kde v roce 1926 dirigoval hudební doprovod k filmu *BEN HUR*. Před 2. světovou válkou byl manažerem pražského kina Paříž, zástupcem společnosti Warner Bros. a manažerem pražské filiálky UA. Založil společnost Continental Films zlikvidovanou během 2. světové války. Jiří Havelka, *Kdo byl kdo v Československém filmu*. Ne publikováno.

42) U.S. Films Draw Double in Berlin and Outgrow All Others in Czecho. *Variety* 168, 1948, č. 7 (15. 10.), s. 25.



Fenomén Rita Hayworthová zasáhl v roce 1947 i ČSR
(Kino, 14. 3. 1947 a 5. 12. 1947)

plní pražské centrály MPEA bylo dohlížet na plnění právě podepsané smlouvy, aktivně propagovat hollywoodské filmy a spolupracovat v oblasti propagace USA s vládní United States Information Service (USIS).⁴³⁾ Vedle tradičního zásobování redakcí i Čefis fotomateriály a dokumentací tak například začátkem dubna 1947 zahájila MPEA v obchodním domě Bílá Labuť výstavu nazvanou *Hollywood zdraví Prahu*.⁴⁴⁾ V červenci 1947 zorganizovala za vydatné pozornosti médií návštěvu v té době jedné z největších hollywoodských hvězd Rity Hayworthové. Její filmy KRÁSNĚJŠÍ NEŽ SEN a HISTORKY Z METROPOLE se aktuálně úspěšně promítaly v pražských kinech.⁴⁵⁾ GILDU začátkem července schválila dovozní komise k veřejnému promítání.⁴⁶⁾ Po skončení evropského turné Hayworthové otiskl týdeník *Kino* na titulní stránce fotografii hvězdy s jejím věnováním: „To Kino with my sincere best wishes, Rita Hayworth.“⁴⁷⁾

Kantůrkův tým měl také pravidelně referovat do kanceláří mateřské MPAA a MPEA v New Yorku a Washingtonu o tom, jak si hollywoodské filmy stojí komerčně, jaká je všeobecná situace na čs. trhu a v čs. kinematografii, a anticipovat, jaké filmy by mohly

43) USIS byla hlavní americká informační služba, která po válce vystřídala Office of War Information. V roce 1953 ji nahradila United States Information Agency (USIA).

44) Jiří H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství. 1945–1950*. Praha: Československý filmový ústav 1970, s. 10.

45) Tamtéž. s. 10.

46) NA, MI, f. 861, ka. 66–68, inv. č. 136, cenzurní lístky.

47) *Kino* 2, 1947 (5. 12.), č. 49.

mít v budoucnosti úspěch. Informace Kantůrka a spol. doplňoval svými pravidelnými zprávami americký velvyslanec v Praze L. A. Steinhardt. Stejně jako v prvním poválečném roce, kdy patřil mezi nejdůležitější aktéry jednání mezi MPEA a ČSR, velvyslanec posílal hlášení na Státní department, odkud informace směřovaly k MPAA. Zapojení amerických diplomatů v ČSR bylo obdobné jako jinde ve světě, i když, jak ukázala Marešova studie, ambasador Steinhardt bral úkoly spojené s uváděním a úspěchem hollywoodských filmů v ČSR velmi osobně a angažoval se možná víc, než bylo standardní.⁴⁸⁾ Pomoc většinou spočívala ve shromažďování obchodních údajů, monitorování tisku, poskytování prostoru ambasády k projekcím či k dočasnému uskladnění filmů. Ambasáda také lobbovala u příslušných státních úředníků či představitelů filmového průmyslu. Předválečnou, válečnou i poválečnou spolupráci mezi MPAA a Washingtonem – ať už Obchodním departmentem nebo Státním departmentem – dokumentuje řada historických studií.⁴⁹⁾ Jak poznamenává Ian Jarvie, předválečná a poválečná spolupráce mezi privátní filmovou sférou a státem se vyznačovala jistou kontinuitou založenou na představě vzájemné výhodnosti. Na druhou stranu ji ale charakterizovala odlišná východiska. Před válkou Washington vnímal vládní podporu filmu jako podporu celkového amerického zahraničního obchodu podle hesla „obchod následuje film“. Po válce se do popředí dostává otázka vývozu amerických ideálů, politiky a kultury.⁵⁰⁾ Ekonomické aktivity Hollywoodu jsou tak v nově nastalé geopolitické situaci korigovány mnohem více než mezi válkami. Zájem Státního departmentu demokratizovat Evropu totiž ne vždy ladil s politikou Hollywoodu, jež agresivně usilovala o prosazení se na lokálních trzích.⁵¹⁾ Přestože, jak podotýká Paul Swann, oba subjekty operovaly v „širokém ideologickém konsenzu“ a na veřejnost promítaly obraz spolupráce, nešlo zdaleka o zcela harmonické soužití.⁵²⁾ V případě ČSR došlo ke střetům mezi Hollywoodem a Státním departmentem například hned po válce, kdy Státní department vyčítal studiím příliš agresivní obchodní politiku a upozadování širších politických zájmů; v tomto případě vyvážení vlivu Sovětů v ČSR pomocí co nejrychlejšího dovozu hollywoodských filmů.⁵³⁾ Názory obou stran se rozcházely a rozpory se vyhrocovaly i v pozdějších letech. Například v roce 1949, kdy americká vláda odmítla žádost Hollywoodu začlenit pohledávku MPEA do jednání o urovnání nároků amerických subjektů, jejichž majetek byl po válce zkonfiskován.⁵⁴⁾

48) P. Mareš, *Politika a „pohyblivé obrázky“*.

49) Srov. například I. Jarvie, *Dollars and Ideology*; P. Swann, *The Little State Department: Washington and Hollywood's Rhetoric of the Postwar Audience*. In: D. W. Wood – R. Kros (eds.), *Hollywood in Europe*, s. 176–195. Vzájemná úzká spolupráce se například odráží v termínu „Malý státní department“ (a Little State Department), který zástupci MPEA často používali k označení vlastní organizace. Paul Swann pak operace prováděné MPEA za politické asistence označuje za „kvazi-diplomatické“, protože „zástupci obvykle jednali jak se zahraničními filmovými organizacemi, tak místní vládou jako kdyby reprezentovali stát, a nikoli průmyslový sektor“. P. Swann, *The Little State Department*, s. 177–179.

50) I. Jarvie, *Dollars and Ideology*, s. 215.

51) I. Jarvie, *The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry: Europe 1945–1950*. In: D. W. Wood – R. Kros (eds.), *Hollywood in Europe*, s. 155–175, zde s. 174.

52) P. Swann, *The Little State Department*, s. 179.

53) P. Mareš, *Politika a „pohyblivé obrázky“*, s. 82.

54) *Czechoslovakia, Memorandum z 2. 6. 1949*. Herbert J. Erlanger, tajemník MPEA viceprezidentovi a řediteli mezinárodního oddělení MPEA Johnu G. McCarthymu, New York, 2. 6. 1949. NARA, RG59,

Neshoda panovala i v otázce obnovení kontaktů s ČSR (potažmo ostatními sovětskými satelity) v polovině padesátých let. Státní department byl nakloněn obnovení kontaktů, MPEA váhala. Odmítala vyhovět neoficiálním přáním Státního departmentu na obeslání MFF v Karlových Varech v roce 1956 hollywoodským filmem, dokud neobdrží přímý souhlas, že je kontakt se sovětským blokem „ve veřejném zájmu“⁵⁵⁾ a v „zájmu zahraniční politiky“.⁵⁶⁾

Jak je patrné, Hollywood musel balancovat své ekonomické cíle se strategickými záměry americké diplomacie, chtěl-li si zachovat přízeň Státního departmentu při svých operacích. Že Hollywood záměry zahraniční politiky reflektoval (a otázkou zůstává, zda pouze formálně, nebo s opravdovým zájmem o prosazování demokracie a boj s komunismem), dokazuje například volba „politického“ snímku *PRESIDENT WILSON* jako filmu, jímž Hollywood vstoupil na čs. trh. Steinhardt přitom vedle Oscarem oceněného životopisu 28. amerického prezidenta a přítele TGM jako druhou možnost navrhoval superhit *SEVER PROTI JIHU*.⁵⁷⁾ Dalším důkazem může být (deklarované) uvažování reprezentantů MPEA v horizontu národních čs. voleb během jednání o nové smlouvě v roce 1947.⁵⁸⁾

MPEA sice vyhověla Steinhardtovu návrhu a vstoupila na trh politickým filmem a zcela jistě konzultovala výběr filmů do seznamu 140 snímků určených pro ČSR se Státním departmentem (ostatně, do seznamu bylo začleněno 40 filmů vybraných před koncem války vládním Úřadem pro válečné informace /Office of War Information, OWI/ se speciálním zřetelem na demokratizační funkci), nicméně se v souladu s dlouhodobou pečlivě propracovanou politikou dohledu nad nezávadností filmového obsahu⁵⁹⁾ snažila vybrat do nabídky filmy, které měly šanci uspět jak u diváků tak dovozní komise. Vycházela přitom z předválečných zkušeností, aktuální situace, představ o publiku i signálů, které přicházely z trhu. Pozornosti MPEA také určitě neušla poznámka zplnomocněnce Elbla,

DF1945-1949, 860F.4061, MP/6-949 CS/A. Odmítnutí Státního departmentu vyvolalo nevoli mezi vedením MPEA/MPAA, které se dožadovalo na Oddělení obchodní politiky (Division of Commercial Policy) Státního departmentu vysvětlení odlišného postoje ambasády a úředníků ve Washingtonu ve věci nároků MPEA v Československu. Konflikt ukazuje, do jaké míry MPEA spoléhala na podporu Státního departmentu na komunistických trzích výměnou za zapojení hollywoodských filmů coby kulturních „ambasadorů“ do americké zahraniční a kulturní politiky. Konflikt také vynesl do popředí nejen spleť politikou existenci Hollywoodu, ale předznamenal i budoucí rozkol mezi MPEA a Státním departmentem v první polovině 50. let. R. Burr Smith, Division of Economic Property Policy Johnu G. McCarthymu, Washington, 13. 7. 1949. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061, MP/6-949 CS/A.

55) Vyjádření MPEA k dopisu Elmera B. Staatse, Operation Coordinating Board o aktuální strategii studií k obchodování se SSSR a jeho satelity. 17. 12. 1953, AMPAS, MPAA General Correspondence Files, cívk #17 [Correspondence, 1953-1954].

56) MPEA to George M. Morgan, Acting Deputy Executive Officer, Operations Coordinating Board, State Department, 9. 10. 1953, MPAA General Correspondence Files, cívk #17 [Correspondence, 1953-1954], AMPAS. Srov. MFF Karlovy Vary, Praha, 24. 4. 1956. Archiv Ministerstva zahraničních věcí. Teritoriální odbory obyčejné (dále AMZV, TO-O), 1945-1959, USA, karton 19-filmy osvěta.

57) Ambassador Steinhardt to the Department of State, message to be transmit to Francis Harmon, Vice president of Motion Picture Export Association 860F.4061 MP/9-2746, September 27, 1946 DF 1945-1949

58) John H. Bruins státnímu sekretáři, Praha, 22. 12. 1947. NARA, RG 59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/12-2047.

59) K tématu dohledu filmového průmyslu nad obsahem filmů např. Stephen V a u g h n, Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code, *The Journal of American History* 77,

jenž společně s Lubomírem Linhartem dojednával smlouvu s MPEA. Elbl po podpisu smlouvy v New Yorku poznamenal pro *New York Times*, že po amerických filmech je v ČSR velká poptávka, ale největší zájem je o „seriozní dramata“ a „kvalitní muzikály“. ⁶⁰⁾ Kvalita a serióznost tak byly jistými dvěma vodítky. Pouze kvalitní hollywoodské filmy, tvrdily *Variety*, mohou uspokojit tak vyspělý trh, kde sovětské filmy selhávají, protože „[...] mohou být možná dobré pro Minsk nebo Omsk, ale jen těžko se prosazují v tak kosmopolitním městě, jako je Praha“. ⁶¹⁾ Seznam sestával z 38 dramat, 34 komedií, 21 válečných filmů, 17 dobrodružných filmů, 13 muzikálů, 9 biografických filmů, 4 detektivek, 2 westernů, 2 historických filmů a 1 krimi. Zatímco dramata vyhovovala představě o vyspělém publiku i naznačeným preferencím výběrové komise, vysoké zastoupení komedií spojovalo představu o poptávce po odlehčenější zábavě u publika, jež za sebou mělo temnou zkušenost války, a snahu Hollywoodu profilovat se jako vývozce kvalitní bezkonkurenční „neškodné zábavy“ (*harmless entertainment*). ⁶²⁾ Počtem válečných filmů se zase studia snažila těžit z předpokládané touhy diváků reflektovat válečnou zkušenost. Zařazením snímku KONVOJ DO MURMANSKA, oslavujícího válečnou spolupráci mezi USA a SSSR, studia například reflektovala prosovětské nálady v zemi. Do seznamu se samozřejmě promítly i jiné faktory jako stav hollywoodské produkce či zásoby vytvořené během války. Seznam jako takový i strategie výběru na české i americké straně vyžadují hlubší analýzu, která leží mimo cíle a možnosti této studie. Toto krátké nastínění mělo posloužit jako podtržení ekonomického charakteru operací MPEA.

Z hlediska dlouhodobých ekonomických strategií bylo klíčovým úkolem MPEA uzavření nové smlouvy o dovozu filmů. Jednání byla naplánovaná na podzim až zimu 1947. MPEA začala s přípravami už z kraje jara 1947 zřetelně bez větších pochybností, že se jí kontrakt podaří uzavřít. K sebevědomí amerického filmového průmyslu přispíval jak ekonomický úspěch hollywoodských filmů v ČSR, tak vyhlídky na odstranění existujících obchodních bariér zařazením filmů do smlouvy o volném obchodu (General Agreement on Tariffs and Trade, GATT), o níž se mělo jednat v dubnu v Ženevě. Navíc, ČSR měla pevné obchodní styky se Západem, přičemž USA byly po Británii druhým největším importérem zboží. Obchodní orientace na západ také znepokojovala sovětské pozorovatele, což později vedlo k odmítnutí Marshallova plánu Československem. ⁶³⁾ Co se čs. filmového trhu týče, Hollywoodu se ekonomicky dařilo – jak bude více patrné ze sekce věnující se distribuci. Byl vidět nejen v Bílé labuti, ale i ve filmových periodikách. Tváře hollywoodských hvězd (Gregory Peck, Errol Flynn, Lauren Bacallová...) se objevovaly na titulních stránkách předního filmového týdeníku *Kino*. Časopis v průběhu roku

č. 1 1990, s. 39–65; Gregory D. Black, *Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930–1940*, *Film History* 3, 1989, s. 167; Ruth Vasey, *World According to Hollywood*. Exeter: Exeter University Press 2005; R. Vasey, *Foreign Parts, Hollywood's Global Distribution and the Representation of Ethnicity*, *American Quarterly* 44, 1992, č. 4, s. 617–642.

60) Czechs to Resume US Films Showings. *New York Times*, 18. 9. 1946, s. 25.

61) Czechs Mark Year of Nationalized Pix Biz But Still No Big U.S. Films. *Variety* 163, 1946, č. 11 (21. 8.), s. 24.

62) Richard Maltby, *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press 1983.

63) J. Fure, *Americký přítel*, s. 74–75.

1947 otiskoval vedle kritických textů poukazujících na tématickou a hodnotovou nedostatečnost (některých) hollywoodských filmů i tovární povahu jejich výroby i standardní zprávy o dění v Hollywoodu, informace o hvězdách (i o jejich soukromí) a režisérech. Americké filmy, které v té době běžely v kinech, si podle zpráv a statistik zasílaných jak reprezentanty MPEA v ČSR, tak velvyslancem Steinhardtem vedly komerčně velmi dobře.⁶⁴⁾ Velký úspěch zaznamenaly například válečné filmy PĚT SULLIVANŮ (1944) nebo PERUTĚ POMSTY (1943), na které přišlo do kin do května 1947 více jak milion diváků.⁶⁵⁾ Jak se v létě poeticky vyjádřil bulletin MPEA, „jedinou opravdovou konkurencí filmům MPEA [...] bylo kvůli neexistenci klimatizace v kinech nesnesitelné vedro“.⁶⁶⁾ I přesto se americké filmy aktuálně nasazené v kinech těšily značné popularitě, jak dodává bulletin:

Navzdory těmto překážkám se *Tekuté zlato* studia MGM udrželo na programu kina Alfa solidních šest týdnů. Aktuálně ho nahradil snímek Warner Bros. *Život Emila Zoly*. Další snímek Warnerů, *Sedmá kavalérie*, vyprodal během prvního týdne kino Metro a má šanci se udržet na programu dlouho. Po skvělých pěti týdnech v kině Lucerna se snímek *Pan Smith přichází* studia Columbia přesunul do kina Pasáž...⁶⁷⁾

V březnu 1947, jen krátce před vyhlášením Trumanovy doktríny, která oficiálně znamenala konec velké sovětsko-americké válečné koalice a předznamenala studenou válku, dorazil do Prahy viceprezident MPEA Irving A. Maas. Maas během svého pobytu navštívil studio na Barrandově a komplimenty o jejich technické vybavenosti doplnil naznačením možnosti spolupráce mezi americkými producenty a čs. filmovými ateliéry.⁶⁸⁾ Spíše než konkrétním návrhem byla Maasova zmínka o možné spolupráci jakousi vějičkou, která měla filmovým činitelům naznačit, jaké další ekonomické benefity může čs. kinematografie z uzavření nové smlouvy vytěžit nad rámec nákupu nových filmů. Maasův postoj také zapadal do aktuální rétoriky Hollywoodu vůči Evropě jako celku. Americký filmový průmysl se snažil čelit rostoucím negativním náladám vůči USA a jeho ekonomické síle. Maas se svou „barrandovskou poznámkou“ snažil otupit možné neg-

64) Statistics on Film for Public Performance and Attendance. Americký velvyslanec L. A. Steinhardt státnímu sekretáři, Praha, 22. 5. 1947. NARA, RG 59, DF 1945-1949, 860F.4061 MP/5-2247. Americký velvyslanec L. A. Steinhardt státnímu sekretáři, Praha, 17. 6. 1947. NARA, RG59, DF 1945-1949, 860F.4061MP/6-1647. American Film Showings in Prague, Praha, 11. 7. 1947. NARA, RG 59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/7-1147. Jak si hollywoodské filmy vedly v roce 1949 srov. Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, Praha, 28. 4. 1950. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 666, s. 18. Podle zprávy Čefis zaslané na Ministerstvo zahraničního obchodu, hollywoodské filmy utržily od podzimu 1946 do konce roku 1948 částku 98 milionů Kčs, tedy zhruba 1 960 000 USD. Motion Picture Export Association Difficulties with Czechoslovak Film Monopoly, US Ambassador J.E. Jacobs to the Secretary of State, Prague, April 8, 1949, NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/4-849

65) American Film Showings in Praha. Ambassador Steinhardt to the Secretary of State, Praha, 11. 7. 1947. NARA, RG59, DF 1945-1949, 860F.4061 MP/7-1147.

66) *Motion Picture Export Association, Inc. Newsletter* 2, 1947, č. 10 (12. 9.) s. 8.

67) Tamtéž.

68) Czechoslovak State Film Co. Sked 27 Films a Year, *Variety* 166, 1947, č. 1 (4. 3.).

tivní nálady vůči Hollywoodu založené na obviňování z kulturního imperialismu a amerikanizace národních prostorů navázaných na americkou finanční pomoc a zhoršující se reputaci USA v Evropě.⁶⁹⁾ Z rétoriky zástupců MPEA i z archivních dokumentů vyplývá, že se MPEA přes houstnoucí ideologické konflikty mezi USA a SSSR snažila udržet ve sledovaném období ryze obchodní tón a vyvarovat se spojování s ideologií či propagandou. Samozřejmě, že jedním z důvodů byl ideologický předpoklad, že nejlepší propaganda je taková, jež není rozpoznatelná jako propaganda. Nicméně, ekonomické motivace hrály svoji roli. K čs. komunistům MPEA přistupovala jako k obchodníkům, jejichž kroky jsou motivované ekonomicky, a nikoli ideologicky.⁷⁰⁾ A to i po vyhlášení Trumanovy doktríny i po únoru 1948. „Neshody se zeměmi za železnou oponou nejsou ani tak důsledkem ideologických rozporů, jako rozporů ryze ekonomických,“ vysvětloval Maas v srpnu 1948.⁷¹⁾ Přirozeně, rétorika vůči rozličným americkým publikům – ať už veřejnosti nebo politické reprezentaci – byla zcela opačná a ukotvená v ideologii.

Záhy po Maasovi přiletěl 12. července 1947 do Prahy Eric Johnston.⁷²⁾ Přítomnost Maase a Johnstona, významných figur z vedení MPEA, potvrzuje důležitost čs. trhu pro Hollywood, deklarovanou už založením centrály v Praze. Johnstonova návštěva časově korelovala nejen s návštěvou Rity Hayworthové, ale z hlediska budoucích operací MPEA v ČSR i s politicko-ekonomickou událostí dalekosáhlejšího dopadu. V červenci 1947 se ČSR, balancující díky Benešově politice mezi Východem a Západem, razantně přiklonila k prvnímu, když na nátlak Moskvy odmítla americkou ekonomickou pomoc v rámci Plánu evropské obnovy (*European Recovery Program*) neboli Marshallova plánu.⁷³⁾ Odmítnutí zapojit se do Programu mělo dalekosáhlé dopady na čs. ekonomiku a země se pod dohledem Moskvy postupně začlenila do ekonomické sítě výměn a obchodů s ostatními satelity (což se dotýkalo i kinematografie) a odpoutala se od svého tradičního obchodního partnera, Západu. Odmítnutí mělo dopad i na působení Hollywoodu. Výrazně zkomplikovalo pozici MPEA. Marshallův plán mohl pro MPEA splnit podobnou funkci jakou během prvního poválečného jednání splnila žádost o navýšení amerického úvěru ČSR a jednání o půjčce od Eximbank,⁷⁴⁾ kdy získání velkorysé americké půjčky, kterou čs. ekonomika nutně potřebovala, popostrčilo čs. filmové autority k podpisu smlouvy. Přestože odmítnutí Marshallova plánu nebylo pro Hollywood dobrá zpráva, filmový průmysl se, stejně jako řada amerických diplomatů značně pod vlivem optimistických zpráv velvyslance Steihardta,⁷⁵⁾ zatím oficiálně příliš neznepekovoval. Koneckonců, ČSR byla i po netrpělivě očekávaných volbách 1946, v nichž se ukázala síla komunistů, stále de-

69) What the Europeans Think of Us. *New York Times*, 30. 11. 1947, s. SM7. Eric Johnston, U.S. Films, A World Target Today, None-the-less Welcome Competition. *Variety* 165, 1947, č. 5 (8. 1.), s. 17.

70) Eric Johnston Hopes to Create Film Accord With USSR While Abroad. *Variety* 164, 1946, č. 2 (18. 9.), s. 3.

71) Pix & Politics Entwined in Europe Sez Maas; Only 3 Bright Spots Left. *Variety* 171, 1948, č. 12. (25. 8.), s. 15.

72) J. H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství. 1945–1950*, s. 11. Eric A. Johnston, bývalý prezident americké Obchodní komory, vystřídal v čele MPAA (bývalé MPPDA) Williama Hayese v roce 1945. Funkci zastával až do své smrti v roce 1963, přičemž si z ní na chvíli „odskočil“ například v roce 1956, kdy byl pověřen prezidentem Dwight D. Eisenhowerem funkcí zvláštního pověřence pro Střední východ.

73) J. F a u r e, *Americký přítel*, s. 30.

74) P. M a r e š, *Politika a „pohyblivé obrázky“*, s. 84.

75) J. F a u r e, *Americký přítel*, s. 77.

mokratickou zemí a prezident Beneš byl v očích Američanů zárukou zachování víceméně standardních vztahů a podmínek. Československo bylo vnímáno jako prozápadní země, kde se komunismus nemůže prosadit a kde není možné vytvořit diktaturu a policejní stát. V sílu demokracie a Beneše věřil Hollywood stejně jako část Západu i po komunistickém puči v roce 1948, kdy „američtí distributoři spoléhali, že přátelský vztah prezidenta Edvarda Beneše k této zemi (USA), urovná všechny problémy“.⁷⁶⁾

„Vymanit se ze závazku americké distribuční nesvobody“

A problémy se na čs. trhu začaly hromadit už před únorem 1948. Odmítnutí Marshallova plánu byl jen jeden příznak horšících se vztahů mezi ČSR a USA a následně i pozice Hollywoodu. Zatímco Hollywood ještě vyhodnocoval důsledky odmítnutí ekonomické pomoci, Čefis poprvé porušila smlouvu s MPEA z roku 1946. V červenci 1947 zavedla zvýšení vstupného do kin o tzv. příspěvek na rekonstrukci, ale zároveň odmítla navýšit podíl ze vstupného pro MPEA podle dohodnutých mechanismů.⁷⁷⁾ Asociace obratem protestovala. Hrozila postoupením případu k soudu v New Yorku, ale vzhledem k blížícím se jednáním o podpisu nové smlouvy protestovala pouze formálně. Příliš jí na uzavření nové dohody záleželo a nechtěla ji soudním jednáním ohrožit, s čímž podle archivních dokumentů Čefis víceméně při svém počínání kalkulovala.⁷⁸⁾ Obsáhlou stížnost zaslala MPEA prostřednictvím americké ambasády v Praze na čs. ministerstvo zahraničí znovu až v polovině února 1948, tedy po krachu jednání v prosinci 1947.⁷⁹⁾ U protestů zůstalo i v roce 1948, kdy v březnu ČSF porušil smlouvu v souvislosti s vyšetřováním HUAC, když oficiálně z ideologických důvodů stáhl dvanáct „závadných“ filmů MPEA, v nichž hráli tzv. *friendly witnesses* (herci spolupracující s komisí). Z distribuce tak zmizely filmy s Ginger Rogersovou, Adolfem Menjou, Barbarou Stanwyckovou, Clarkem Gablem, Gary Cooperem, Robertem Montgomerym a Robertem Taylorem.⁸⁰⁾ Odmítnutí podílu ze zvýšeného vstupného byl jen jeden z projevů „diskriminace“, kterou proti filmům MPEA

76) Kantůrek in to Huddle on Czechs. *Variety* 169, 1948, č. 12 (25. 2.), s. 18.

77) Embassy Aid to Motion Picture Export Association, John H. Bruins americkému ministrovy války, Praha, 16. 2. 1948. NARA, RG59, DF1945-49, 860F.4061 MP/2-1648. MPEA ztrátu vyčíslila na 800 000 USD. Podle propočtů Čefis se jednalo zhruba o částku 500 000 USD. Motion Picture Export Association Difficulties with Czechoslovak Film Monopoly, Praha, 8. 4. 1949. NARA, RG59, DF1945-49, 860F.4061 MP/4-849.

78) Zpráva náměstkovi ministra zahraničního obchodu E. Loeblovi. Příloha č. 1. ke zprávě amerického velvyslance Motion Picture Export Association Difficulties with Czechoslovak Film Monopoly, Praha, 8. 4. 1949, s. 1–2. NARA, RG59, DF1945-49, 860F.4061 MP/4-849.

79) Americké filmy v ČSR; finanční spor, Praha, 15. 3. 1948. NA, MI, f. 861, ka. 234, inv. č. 559.

80) Stažení amerických filmů z programu kin, Praha, 2. 2. 1948; Návrh na stažení určitých amerických filmů z oběhu, zpráva filmové dovozní komise cenzurnímu sboru V. odboru Ministerstva informací k rukám Vítězslava Nezvala, Praha, 6. 2. 1948; Závadné amer. filmy. Filmová dovozní komise V. odboru Ministerstva informací, 18. 2. 1948; Stažení amerických filmů z programů kin. 18. 2. 1948; Závadné americké filmy. Čefis V. odboru Ministerstva informací. 25. 3. 1948. Všechny dokumenty NA, MI, f. 861, kart. 233, složka USA – filmy propagace 1945–1949. Staženy byly filmy: HISTORKY Z METROPOLE, KANADSKÁ JÍZDNÍ POLICIE, KRÁSNĚJŠÍ NEŽ SEN, NĚKDE SE SETKÁME, POJISTKA SMRTI, SERŽANT YORK, SLEČINKA KITTY, SRDCE POD MASKOU, TEKUTÉ ZLATO, VALČÍK NA ROZLOUČENOU, ZÁHADNÝ PAN JORDAN a ZUZANKA V NESNÁZÍCH.

zahájil čs. filmový monopol začátkem roku 1947 na rovině distribuce. Čefis začala pracovat na systematickém zařazování filmů MPEA do nevýhodných termínů, na upřednostňování filmů dovezených pod ekonomicky výhodnějšími smlouvami a na snižování počtu premiér, jež mělo vést ke snížení nákupu filmů ze zahraničí. Opatření byla primárně motivována snahou o ekonomickou stabilizaci mladého filmového monopolu redukováním odtoku cenných valut do zahraničí. Nové principy v čs. distribuci se následně promítly i do samotného jednání o nové smlouvě s Američany.

Na začátku roku 1947, kdy do ČSR začaly proudit hollywoodské filmy, měla Čefis daleko ke konsolidovanému a ekonomicky stabilnímu podniku. Smlouvy s MPEA, Brity, Francií a SSSR sice řešily akutní situaci v distribuci, vnitřní struktura filmového monopolu ale byla nestabilní. Čefis trpěla nedostatkem finančních zdrojů, kvalitních odborníků, špatnou personální politikou,⁸¹⁾ nejasně vymezenými kompetencemi⁸²⁾ i šarvátkami mezi jednotlivými funkcionáři – hlavně vedoucím filmového odboru Ministerstva informací Vítězslavem Nezvalem a ředitelem Čefis Lubomírem Linhartem.⁸³⁾ O propracovaném distribučním plánu se nedalo hovořit⁸⁴⁾. Zprávy ministerstva informací a Čefis varovaly, že krize, kterou v současnosti filmový průmysl prochází, může být fatální.⁸⁵⁾ Začaly se také naplňovat prognózy čs. filmových ekonomů. Ti předpovídali, že zájem o hollywoodské filmy odláká diváky (stejnojazyčnému) britskému filmu, u něhož bylo dělení zisku z představení nastaveno výhodněji na 60:40 (respektive 45:55). Přesuny diváků tak v konečném důsledku zvýšily odtok deviz.⁸⁶⁾ Smlouva s MPEA se měnila v ekonomicky nevýhodný „nešťastný závazek“.⁸⁷⁾ V lednu 1948 vylíčil týdeník *Kino* situaci kolem dovozu nových hollywoodských filmů v dramatickém tónu jako otázku, zda platit za potraviny, nebo hollywoodské filmy. „Druhý důvod [...] se jmenuje devisy,“ vypočítával týde-

81) Rozbor situace ve filmu, Praha, 15. 4. 1947. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 658/3, s. 5, l. 18.

82) Rozbor dnešní situace ve filmu, Praha, 19. 2. 1946. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 658, l. 4.

83) Zápis ze schůze filmových pracovníků a zástupců kult. prop. a kádr. oddělení při KSČ ÚV dne 23. X. 1946, Praha, 23. 10. 1946. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 654, l. 49. Poznámky k situaci v zestátněném filmu, referát Gustava Bareše (Nedatováno). NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 658/3, l. 134–135. V září 1948 se Nezvalovi podařilo prosadit u Václava Kopeckého odvolání Lubomíra Linharta z funkce generálního ředitele ČSF. Na jeho místo byl dosazen Oldřich Macháček. NA, ÚV KSČ, f. MIO (Ministerstvo informací a osvěty), kart. 239, inv. č. 588 (pís. L-M). Spory mezi jednotlivci i jednotlivými ideologickými frakcemi pokračovaly i v následujících letech. Srov. např. tzv. aféra s levicovými úchyly. Jiří K n a p í k, Filmová aféra L.P. 1949. *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 97–119.

84) Zápis ze schůze užší filmové komise dne 22. II. 1947, Praha, 22. 2. 1947. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 654, l. 65. Zápis ze schůze filmové komise ze dne 5. XII. 1946, Praha, 5. 12. 1946. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 654, l. 58.

85) Srov. např. Zápis ze schůze užší filmové komise dne 22. II. 1947, Praha, 22. 2. 1947. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 654, l. 65. Rozbor situace. Dopis závod. org. filmových továren Barrandov, Praha, (nedatováno). NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 658/3, l. 123. Film (nedatováno). NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 658/3, l. 154.

86) Důvodová zpráva k dohodě o dovozu amerických filmů z USA, Praha, 17. 9. 1946. NA, MI, f. 861, ka. 234, inv. č. 559, s. 11. Pro ekonomickou stabilizaci se v propočtech výhledově počítalo s postupným poklesem termínů pro americké/hollywoodské filmy, a tím i s poklesem odvodů. V roce 1947 mělo na americký film připadnout 30 % hracích termínů a odvod dosáhnout částky 60 milionů Kčs, v roce 1950 měl podíl klesnout na 15 % a částka na 10 milionů.

87) Aktová noticka, Praha, 23. 4. 1947, NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 660/2, l. 83. Srov. Příloha č. 1 ke zprávě J. H. Bruinse americkému ministrovi války, Praha, 16. 2. 1948. NARA, RG59, DF1945-49, 860F.4061/2-1648, s. 4.

ník. „Všichni víme, jaká je o ně bída a že je tedy můžeme vydávat jen za to, co nutně potřebujeme k životu: za suroviny, potraviny a takové nezbytnosti.“ Snaha po uvedení zahraničních filmů všech možných produkcí, „nemůže a nesmí [...] překročit hranice vytyčené životními zájmy našeho znárodněného filmu a našeho státu,“ vysvětloval čtenářům článek s titulkem „Chléb nebo americké hry?“⁸⁸⁾

Otázka deviz sužovala filmový monopol už od prvního poválečného jednání mezi MPEA a ČSR. Národní banka československá opakovaně varovala zmocněnce pro dovoz a vývoz Jindřicha Elbla i ministerstvo informací, že stát nedisponuje dostatečnými devizovými fondy, aby mohl dostát smluvním závazkům.⁸⁹⁾ Znovu se ocitla na denní agendě zhruba měsíc před začátkem jednání o nové filmové smlouvě s Američany v roce 1947. Vyzdvihujíc úspěch SIRENY (1947) na festivalu v Benátkách, ministr informací Václav Kopecký ve svém „Expozé“ k informačnímu výboru Národního shromáždění ze 6. listopadu 1947 nastínil, v jaké pozici se aktuálně Čefis nachází a s jakým stanoviskem vstoupí do jednání s Američany:

A pokud jde o země západní, které mají svoji velkou filmovou produkci a které k nám filmy dovážejí, jsme nyní v té výhodnější pozici, že s poukazem na vysokou úroveň naší filmové tvorby podmiňujeme a budeme dále podmiňovati dovoz filmů francouzských, anglických, amerických – povinným odběrem našich hodnotných čs. filmů. Hraje tu úlohu nejen zájem na vzestupu naší prestiže v kulturních stycích s druhými zeměmi, ale hraje tu úlohu i otázka valut. Za filmy ze západních zemí musíme platit a draze platit valutami (zatímco za sovětské filmy platíme tím, že sovětské výrobní skupiny používají našich barrandovských filmových ateliérů). Přirozeně nejtěživější jest placení dolary za americké filmy, jež jsou u srovnání se všemi druhými cizími dováženými filmy také nejdražší. Budeme se nyní snažit docílit všeobecně výhodnějších podmínek při dovozu cizích filmů a výhodnějších formulací našich filmových smluv s druhými státy.⁹⁰⁾

Požadavek reciprocity představený Kopeckým podmiňoval nákup hollywoodských filmů nákupem a distribucí čs. filmů v USA. Jinými slovy, každá dovozní smlouva měla být doplněna smlouvou vývozní, tedy, pokud chtěla MPEA vyvážet filmy do ČSR, musela by dovážet čs. filmy do Ameriky. Ideální představa čs. komunistů byla, že by se zisk z čs. filmů v Americe rovnal zisku amerických filmů v ČSR.⁹¹⁾ Reciprocita, naprosto nepřijatelná pro MPEA, měla přispět k vyřešení problémů s odtokem tvrdé měny do zahraničí. Kopeckého projev, který nenechával žádné pochybnosti o tom, jakou politiku bude ČSR

88) Josef S c h n e i d e r, Posuďte sami: Chléb nebo americké hry? *Kino*, 9. 1. 1948, s. 23.

89) Zpráva o poradě o americké smlouvě a o dovozu amerických filmů, Praha, 15. 3. 1946. NA, MI, f. 861, ka. 233, inv. č. 559, složka USA Filmy – propagace 1945–1949. Tamtéž. Důvod filmů z hlediska platební bilance, Praha, 20. 3. 1946. Tamtéž. Zpráva Národní banky československé zplnomocněnci ministra informací pro dovoz a vývoz filmu, 15. 5. 1946.

90) Expozé ministra informací Václava Kopeckého v Informačním výboru ÚNS, Praha, 6. 11. 1947. NA, A ÚV KSČ, f. 100/45, a. j. 160. Srov. Americký velvyslanec v Praze L. A. Steinhardt státnímu sekretáři, Praha, 11. 11. 1947. NARA, RG59, DF1945-1949, 860f.4061 MP/11-1047.

91) John H. Bruins státnímu sekretáři, Praha, 22. 12. 1947. NARA, RG59, DF1945-1949, 860f.4061 MP/12-2047. Srov. J. S c h n e i d e r, Posuďte sami: Chléb nebo americké hry? *Kino*, 9. 1. 1948, s. 23.

uplatňovat vůči MPEA, byl jakýmsi završením roku, kdy se Čefis snažila vyřešit otázku odtoku tvrdé měny zaváděním „diskriminačních“ opatření proti filmům MPEA na rovině distribuce.

Nová distribuční politika byla plánovaná zhruba od začátku roku 1947 „se zřetelem ke stupni hospodářské výhodnosti“ a „se zřetelem k potřebám devisové politiky, aby se vyváželo co nejméně valut a aby se dovoz děl v největší možné míře kompenzací za domácí filmy a jiné služby čs. filmového podnikání“. Paradoxně se taková politika vzhledem k charakteru smlouvy s MPEA „prakticky obrátí /a musí obrátit/ hlavně proti filmům MPEA“. ⁹²⁾ Zároveň ale Čefis kladla zvláštní důraz na to, aby byla respektována smlouva s MPEA i smlouvy ostatní a v případě MPEA obzvlášť pečlivě dodržovány podmínky uvádění v kinech a záruka proti diskriminaci. Respektování smlouvy MPEA se však „má omezit na míru nezbytnou k tomu, aby se zabránilo takovému právnímu stíhání, jež by mělo předem naději na příznivý výsledek pro MPEA“. ⁹³⁾

Hlavním nástrojem nové distribuční politiky mělo být preferenční nasazování filmů určité provenience do kin; hlavním kritériem této selekce pak právě finanční hledisko odtoku tvrdé měny za hranice. Zaměření na filmy MPEA tak korespondovalo s dlouhodobým ekonomickým plánem čs. filmu, vychýleným do ideologického extrému únorem 1948, srazit odvody valut do zahraničí nasazováním filmů dovážených v rámci výhodnějších smluv, omezováním filmů dovážených na základě těch méně výhodných a vyjednáváním příznivějších dohod. Preferenční nasazování filmů ignorovalo atraktivitu jednotlivých filmů a upřednostňovalo plošně filmy domácí, za něž logicky žádné odvody do ciziny nebyly. Následovaly filmy sovětské, dovážené podle smlouvy na bázi 50:50, a po nich filmy dalších lidově demokratických států. ⁹⁴⁾ Filmy MPEA měly být nasazovány v méně atraktivní dny a do méně atraktivních časů. Sovětské a čs. filmy měly být naopak systematicky nasazovány na atraktivní víkendy. Strategie diktovala, že

Exploatační rozptyl filmů MPEA musí být časově rozvržen a prodloužen na krajní možnou časovou hranici [...] Podle přiloženého vzorce je nutno pořádit schematický časový rozvrh těchto filmů sestavený podle těchto směrnic tak, aby výtěžek filmů MPEA byl minimální, a tím aby také úhrada za ně do ciziny v devisách byla co nejmenší. ⁹⁵⁾

Od 1. ledna 1949 byly tři ze čtyř týdnů vyhrazeny promítání čs., ruských a dalších lidově-demokratických filmů a pouze jeden týden připadl na západní produkci. Cílem bylo „vymanit se ze závislosti na západních dovozcích, zejména [...] z amerického závazku distribuční nesvobody“. ⁹⁶⁾ Nová distribuční politika měla změnit dosavadní praxi, která

92) NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 660, (nedatováno), l. 87.

93) NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 660, (nedatováno), l. 88. Srov. Zápis ze schůze užší filmové komise, konané dne 29. IV. 1947, Praha, 29. 4. 1947. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 540, l. 68.

94) NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 660, (nedatováno), l. 87.

95) NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 660, (nedatováno), l. 87. „Jednotlivé filmy musí být / zejména ve Velké Praze a větších městech / časově situovány mimo hlavní sezónu a naopak do období od 15. července / po sokolském sletu / do konce srpna a poloviny září / před započetí nové podzimní sezony / tj. do mrtvé nebo-li okurkové sezóny.“

podle mnohých kritiků Státní půjčovny filmů upřednostňovala filmy MPEA, a zároveň zvednout celkové tržby. Námitky shrnuje dopis vedoucímu kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Gustavu Barešovi z března 1947.

Zatím co filmy MPEA jsou šmahem zařazovány na sobotu a neděli a pouze v řídkých případech na všední dny, jsou sovětské filmy zařazovány jistě z poloviny na všední dny. Soudruh Hlinomaz je přesvědčen, že je to tak z obchodních důvodů správné. Názor s. Linhart, myslím správný, je ten, že zařazením sov. filmů na sobotu a neděli podchytíme i ty návštěvníky, kteří jdou v tyto dny pravidelně do svého kina, ať se hraje cokoli, a ti kteří chtějí vidět právě jen americký film, udělají si čas ve všední den také. Tím bychom zvýšili počet návštěvníků a také samozřejmě tržbu. Této logice nechce s. Hlinomaz rozumět.⁹⁷⁾

Ústřední ředitel pro distribuci Josef Hlinomaz se bránil. „Bylo by omylem domnívat se, že je jim [americkým filmům] dávána v něčem přednost,“ vysvětloval v březnu 1947 ministru Kopeckému neúspěch sovětských filmů, „a nebo, že bychom byli málo energičtí vůči nim etc.“ „Vše tu spočívá na naší povinnosti, kterou jsme nuceni dodržovali platné ujednání s rovnocenným smluvním partnerem. Jestliže někde je viděti více fotografií USA herců apod.,“ dodal Hlinomaz „pak to vyplývá z jejich po desetiletí zavedeného servisu, kterýmžto materiálem kdekoho zásobují, zatím co v SSSR po té hrozné válce se to musí teprve postupně vybudovávat“.⁹⁸⁾

S preferenčním nasazováním filmů úzce souvisela druhá strategie distribuční politiky Čefis, motivovaná snížením odvodu peněz do zahraničí. Monopol začal pracovat na dramatickém omezení počtu premiér, tedy nových dovezených filmů na program kin. Mezi léty 1947–1949 se podařilo počet premiér snížit z 200 na 101, včetně 24 čs. filmů, a do popředí vystoupil význam repríz. Pro plánovače představovalo číslo 101 tzv. „hranici snesitelné ztráty návštěvnosti“.⁹⁹⁾ Jinými slovy, z hlediska zásobování kin bylo 101 premiérových filmů „[...] minimum, mají-li se filmy postupně vystřídat v distribučních okruzích a nemá-li se během jednoho roku v témž biografu promítat dvakrát stejný film“.¹⁰⁰⁾ Z ekonomického hlediska tedy 101 filmů znamenalo hranici, kam mohla Čefis zajít a stále ještě udržet distribuci životaschopnou. Se západními filmy se v distribučním plánu počítalo jen jako s „doplňkem do premiérového profilu“.¹⁰¹⁾ Jak rekapituluje výroční zpráva Úseku pro styky s cizinou při ČSF,

96) Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, Praha, 28. 4. 1950. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 666, s. 1, l. 11.

97) Dopis vedoucímu Kulturního a propagačního oddělení KSČ ÚV Gustavu Barešovi, 14. 3. 1947. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 660, l. 17.

98) Dopis ústředního ředitele Státní půjčovny filmů Josefa Hlinomaze ministru informací Václavu Kopeckému, Praha, 10. 3. 1947. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 654, l. II.

99) Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, Praha, 28. 4. 1950. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 666.

100) Zpráva o poradě o otázkách distribuce filmu, která se konala 28. 3. 1950 na sekretariátu ÚV KSČ v odboru kultury, Praha, 30. 3. 1950. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 666, l. 1.

101) Pro schůzi Kulturní rady. Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, Praha, 28. 4. 1950. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 666, s. 1, l. 11.

V r. 1950 byla ještě více uplatňována zásada přísného výběru filmů z hlediska kulturně-politického. Z tohoto důvodu zaujímá dovoz filmů ze Sovětského svazu dominující postavení. Očekávalo se, že účinným doplňkem filmů sovětských budou filmy lidově-demokratických států, které měly nahradit úbytek filmů dříve dovážených ze západních států. Pomalým rozvojem výroby v těchto státech bylo zapříčiněno, že počet dovezených filmů z Polska a Maďarska byl nepatrný a první filmy bulharské a rumunské se dostaly do našich kin teprve koncem roku 1950. Distribučním přínosem bylo uvedení filmů z Německé Demokratické Republiky. Dovoz filmů ze západních států klesl na nepatrné minimum. Z anglické produkce Eagle-Lion byl přijat jen jeden film, z americké produkce jen 2 a z francouzské produkce 3, ačkoliv z uvedených 3 území bylo nám zasláno celkem 71 filmů na ukázkou.¹⁰²⁾

V letech 1947–1950 tedy vypadalo zastoupení filmů jednotlivých kinematografií v čs. distribuci následovně:¹⁰³⁾

Rok / země	1947	1948	1949	1950
ČSR	24	16	24	23
SSSR	33	42	33	27
USA (MPEA i nezávislí)	85	20	12	3
Británie	31	22	8	2
Francie	26	7	12	4
Ostatní	1	9	12	12
Celkem	200	125	101	71

Z celkového počtu 649 818 představení připadalo v roce 1948 na filmy sovětské zhruba 37 %, na všechny filmy západní dohromady pak zhruba 22 %. V následujícím roce se počet termínů snížil na 191 056 a na sovětské filmy připadlo 40 % oproti 22 % pro západní produkci. Poměr propočítaný bez zohlednění čs. filmu byl ještě výmluvnější: 60 % termínů pro SSSR, 15 % pro Británii, 8 % pro USA, 7 % pro Francii a 5 % pro Polsko.¹⁰⁴⁾ Čs. filmu se skutečně dařilo omezováním určitých kinematografií odvody do zahraničí snižovat. V roce 1948 odvod do zahraničí činil 105 milionů Kčs, o rok později 86 milionů a v roce 1950 zhruba 62 milionů. Nicméně odstraňování západních filmů z distribuce a snižování počtu premiér vedlo, vcelku nepřekvapivě, k finančním ztrátám. Například v roce 1948 přišlo z celkového počtu 127 milionů návštěvníků na sovětské filmy

102) Výroční zpráva o činnosti a výsledcích v r. 1950. Národní filmový archiv (dále jen NFA, f. ČSF) (nezpracováno), složka Úsek Styky s cizinou 1950.

103) Zdroje: Rozbor některých předpokladů distribuční politiky. Praha, 17. 3. 1950. NFA, f. ČSF (nezpracováno), ČSF – distribuční politika 1950. Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, Praha, 28. 4. 1950. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 666 a Jiří H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství 1945–1950*.

104) Rozbor některých předpokladů distribuční politiky, Praha, 17. 3. 1950. NFA, f. ČSF (nezpracováno), ČSF – distribuční politika 1950.

35 % a na západní 39 % i přes to, že sovětské měly výrazně více hracích termínů. Jak poznamenává výroční zpráva Úseku pro styky s cizinou z roku 1950, „příznivá bilance dovozu je jen částečným úspěchem, protože byla zároveň spojena s poklesem tržeb v kinech“.¹⁰⁵⁾

Chléb, nebo americké hry? Ideologie vs. ekonomika v čs. filmu

Nová distribuční politika neměla být zaměřena jen proti filmům MPEA a dalším filmům západním, ale z definice i na podporu filmů sovětských. Podpora sovětské produkce a snaha o její ekonomický úspěch nejvýrazněji odrážela pronikání ideologických imperativů do distribuční sféry. Zvláštní péče o sovětské filmy byla jednou ze stěžejních otázek, které se čs. filmový monopol systematicky věnoval.¹⁰⁶⁾ Už začátkem prosince 1946 si filmová komise vytyčila za jeden ze svých závazků sestavit plánovitý postup, jak získat návštěvníky pro sovětské filmy.¹⁰⁷⁾ Jednou z cest bylo už zmíněné preferenční nasazování do kin. Vedle něho se Čefis/ČSF snažil zvýšit návštěvnost sovětských filmů náboru diváků nebo dabováním většího počtu sovětských filmů do češtiny.¹⁰⁸⁾ Mezi návrhy na zvýšení návštěvnosti na „hodnotné filmy“ patřil i povinný odběr vstupenek. Cílem takových opatření bylo „naučit filmového diváka hodnotě“.¹⁰⁹⁾ V souladu s komunistickou ideologií budování nové socialistické společnosti a výchovy nového diváka¹¹⁰⁾ měla být návštěva kina a volba filmu politickým aktem.

Jak se ukazuje, v souvislosti s hollywoodským filmem v čs. distribuci i s jednáními o nové smlouvě s MPEA je nutné velmi opatrně rozlišovat na obou stranách mezi ideologií a ekonomikou. Období 1946–1951 je politicky i kulturně poměrně komplexní a obsahuje historické změny, které ovlivnily poměr mezi těmito dvěma dimenzemi. Přestože znárodněná kinematografie kladla od samého začátku důraz na film jako kulturně-politický prostředek sloužící společnosti a socialismu a v porovnání se soukromým předválečným podnikáním se snažila upozadovat ekonomickou stránku, hospodářskou stránku nešlo v období formování filmového monopolu přehlížet. Pro pochopení tenze mezi ekono-

105) Výroční zpráva o činnosti a výsledcích v r. 1950. NFA, f. ČSF (nezpracováno), složka Úsek Styky s cizinou 1950.

106) Žádost Státní půjčovně filmů o podání zpráv týkajících se sovětských filmů, Praha, 10. 2. 1947. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 646, l. 56; Důvodová zpráva o nedostatečném úspěchu sovětských filmů, Praha, 10. 2. 1947, NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 646; Zpráva o potížích a nedostatecích vyskytujících se při distribuci sovětských filmů, Praha, 22. 2. 1947, NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 646, l. 69–73. Zápis z porady o distribuci Československého státního filmu a propagaci sovětských filmů konané dne 5. října 1950 v ministerstvu informací a osvěty, Praha, 5. 10. 1950. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 666.

107) Zápis ze schůze filmové komise ze dne 5. XII. 1946, Praha, 5. 12. 1946. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 654, l. 58.

108) Pro schůzi Kulturní rady. Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, Praha, 28. 4. 1950. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 666, s. 2 a 9, l. 11 a 15.

109) Vladimír B o r, Privilegia filmovým hodnotám. *Kulturní politika*, 24. 8. 1948.

110) Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu. *Rudé právo* 30, 1950, č. 92 (19. 4.), s. 1 a 3. Přetištěno In: Z. Š t á b l a – P. T a u s s i g, *KSČ a československá kinematografie*, s. 67–71.

kou a ideologií je nutné diferencovat mezi jednotlivými aktéry participujícími v oblasti kinematografie. Jednotlivé orgány zapojené do filmového průmyslu totiž ne vždy zaujímaly stejný postoj. Zatímco Čefis (ČSF¹¹¹⁾) se snažila nahlížet situaci více ekonomicky, komunistická strana, jež měla vliv na oficiální kulturní politiku, kladla důraz na ideologické hledisko a film jako nástroj pro budování nové socialistické společnosti.¹¹²⁾ Ekonomický pragmatismus je zřetelný například z prohlášení ředitele Státní půjčovny filmů Hlinomaze z března 1947: „[...] jednak je naší povinností plnit poslání filmu ve věcech kulturních a státně-politických, avšak na druhé straně docílit exploatací takových výsledků, abychom zajistili hmotně existenci Čsl. filmové společnosti.“¹¹³⁾ Naproti tomu pro mnohé komunisty byla sféra distribuce už před únorem 1948 ideologickým bojištěm, kde distribuční neúspěch sovětských filmů byl přičítán aktivitám a případně sabotáži reakcionářů.¹¹⁴⁾ Z neutěšené situace v čs. filmu byly částečně viněny reakční živly, včetně amerického filmového průmyslu a lidí napojených na soukromé filmové předválečné podnikání, kterým jejich rejdy umožňovala právě rozhádanost filmových pracovníků.¹¹⁵⁾ Do „záškodnictví“ byly zapojeny i určité divácké vrstvy, které byly pranýřovány například na stránkách týdeníku *Kino*.

Je veřejným tajemstvím, že sovětská filmová produkce setkala se u části našeho publika s bojkotem. Lidé, a bylo by možno ukázat na ně prstem, kterým ze známých příčin jde náš revoluční vnitro i mezinárodně politický, sociální a kulturní vývoj hrubě proti srsti, lidé, kterým při slovech pokrok či socialismus hučí v uších a kteří se pokoušejí o bagatelisující výsměch, slyší-li o reakci, vyvolali protisovětskou náladu mezi jiným i na poli filmu.¹¹⁶⁾

Operace čs. filmového průmyslu je tak potřeba vnímat nejen jako sféru, kde se prosazovala kulturní politika komunistické strany, ale také jako oblast konfliktů mezi ideologickými imperativy a aktuálními ekonomickými potřebami a cíli filmového průmyslu. Jak je patrné z výše zmíněných kroků uplatňovaných v distribuci a jak bude patrné z rekonstrukce jednání, otázka opatření proti hollywoodským filmům byla prvotně otázkou ekonomickou – odvádění nedostatkových deviz do zahraničí – a teprve postupně se začala

111) K organizaci filmové výroby a kinematografie po únoru 1948. Srov. Ivan K l i m e š, Stav československé kinematografie po únoru 1948 (Úvod k edici). *Iluminace* 15, 2003, č. 3, s. 97–104; I. K l i m e š, Za vizí centrálního řízení filmové tvorby Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948–1949. *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 135–165.

112) Kulturní politice KSČ se věnuje podrobně řada studií. Např. Jiří K n a p í k, *Únor a kultura: sověti-zace české kultury 1948-1950*. Praha: Libri 2004; J. K n a p í k, *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. Praha: Libri; Alexej K u s á k, *Kultura a politika v Československu 1945-1952*. Praha: Torst 1998.

113) Dopis ústředního ředitele Státní půjčovny filmů Josefa Hlinomaze ministru informací Václavu Kopecnému, Praha, 10. 3. 1947. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 664, l. II.

114) Přidělování filmů biografům okresu Jindř. Hradec. (Stížnost okresního sekretariátu KSČ v Jindřichově Hradci.), Jindřichův Hradec, 1. 4. 1947. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 660/1, l. 25.

115) Poznámky k situaci v zestátněném filmu, referát Gustava Bareše (Nedatováno). NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 658/3, l. 133.

116) Jan Ž a l m a n, Krise publika. *Kino* 2, 1947, č. 7, (14. 2.), s. 123.

prolínat s ideologickými imperativy nově formulované kulturní politiky. I během jednání o nové smlouvě o dovozu filmů se komunisté nejprve snažili o vyjednání hospodářsky co nejvýhodnějších podmínek a zcela legitimně se z hlediska ekonomické logiky pokoušeli Američany dotlačit do pozice, jež by jim vyhovovala. V tom se ostatně ČSR nelišila od mnoha jiných evropských států, které se také po válce potýkaly s nedostatkem deviz a zaváděly řadu dovozních a distribučních bariér.¹¹⁷⁾ Postoj čs. filmových zástupců tak ukazuje na jisté – alespoň dočasné – podobnosti se západoevropskými trhy, jež narušují možnou představu zemí východního bloku jako jisté extrémní anomálie v historii operací Hollywoodu v Evropě. „Distribuční ofenzíva“ proti filmům MPEA začala jako reakce na ekonomické problémy. Ekonomika nicméně postupně posloužila jako základna pro rozpoutání ideologické očisty kinematografie od západního kýče a braku.¹¹⁸⁾ Po únoru 1948 začaly do rozhodování razantně vstupovat politické tlaky, i když i ty je třeba poměřovat s ekonomickými aspekty, a otázka národních zájmů – zájmů čs. kinematografie – se začala měnit v otázku geopolitickou a zapojení do studené války.

Začátek jednání

aneb

Za železnou oponou nejsou věci zas tak zlé?

V prosinci 1947 usedli zástupci MPEA a čs. filmu podruhé od konce války k jednacímu stolu. Za jakých okolností tedy vstupovala MPEA do jednání? Na jedné straně za sebou měly filmy MPEA úspěšný rok. Na straně druhé, právě jejich úspěch vedl postupně k „diskriminačním“ distribučním opatřením ze strany Čefis. Odmítnutí Marshallova plánu rozhodně pozici MPEA neulehčilo, stejně jako jí nepomohlo to, že Čefis, ve snaze „vymanit se ze závazku americké distribuční nesvobody“, uzavřela několik smluv s nezávislými americkými distributory. Uzavírání smluv s nezávislými distributory zajišťovalo přísun amerických filmů mimo struktury MPEA a vytvářelo tlak na asociaci. Během léta 1947 Čefis například podepsala smlouvu s Arnold Productions Incorporated zastoupenou Arnoldem Pressburgerem na dovoz filmů *STALO SE ZÍTRA* a *SKANDÁL V PAŘÍŽI*, které měly jít do distribuce v roce 1948, ale byly uvedeny až o rok později.¹¹⁹⁾ Další podepsaná smlouva s firmou International Optima Corporation zastoupenou Josefem Auerbachem zněla na deset amerických filmů za fixní částku 30 000 USD.¹²⁰⁾ Od Milese Sher-

117) I. J a r v i e, *The Postwar Economic Foreign Policy*, s. 166–167.

118) Ideová výchova a kulturní politika strany. Z referátu Václava Kopeckého, s. 28.

119) Smlouva mezi Arnold Productions Incorporated a ČSF, Praha. NA, MI, f. 861, ka. 234, inv. č. 559, složka USA filmy- různé 1945–1948.

120) Smlouva mezi International Optima Corporation a zmocněncem pro dovoz a vývoz filmu československého ministerstva informací, Praha, 22. 7. 1947. NA, MI, f. 861, ka. 234, inv. č. 559. Mezi filmy dovezenými společností International Optima Corporation byly romantické drama *INTERMEZZO*, komedie *LAUREL A HARDY V CIZINECKÉ LEGII* a *DUBOVÉ PALICE*, film noir Josefa von Sternberga *SHANGHAI GESTURE*, drama *CHEERS FOR MISS BISHOP*, romantická komedie s Fredem Astairem a Paulette Goddardovou *SECOND CHORUS* a akční dobrodružný western *HOPALONG CASSIDY*. Distribuce v roce 1948. Ředitel Státní půjčovny filmů Josef Hlinomaz generálnímu řediteli Československé filmové společnosti Lubomíru Linhartovi, Praha, 25. 1. 1948. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 660, l. 43–46.

vera, s níž ČSR jednala už v roce 1946 paralelně s MPEA, československý film koupil drama Charlese Chaplina *MONSIEUR VERDEUX*.¹²¹⁾ Jednání s nezávislými distributory pokračovalo i v roce 1948, kdy v srpnu ČSR uzavřela smlouvy s firmou U.S. Film Export Corporation a J. Grinieffem na 15 filmů.¹²²⁾ Kromě toho, že si obchodováním s nezávislými byl čs. filmový monopol schopný obstarat nějaké americké tituly, používal ministr Kopecký, stejně jako při jednáních v roce 1946, ochotu nezávislých distributorů k prodeji jednotlivých filmů za fixní částku k nátlaku na MPEA.¹²³⁾

V prosinci měl tedy před sebou hlavní vyjednávač MPEA Maas ne úplně příznivé podmínky a „tvrdé obchodníky“, kteří nejenže se opevnili kolem požadavku reciprocity představeného ministrem Kopeckým, ale požadovali i změnu poměru dělení zisku na 50:50. Pokud Mareš popisuje první poválečná jednání jako tvrdá, v nichž měli navrch vyjednávači MPEA, v druhém kole už si byli čs. komunisté jistější. Ostatně v pohybu už byla nová distribuční politika i snižování závislosti čs. filmu na importu. Maas se pokoušel čs. zástupcům vedeným Kopeckým jejich postoj rozmluvit dva týdny. Neúspěšně. Vyjednávalo se přitom v paradoxním momentě. Na jedné straně narůstala v USA – s opuštěním politiky otevřených sfér a nastoupení cesty ke strategii zdržování – politická i finanční podpora pro kulturní diplomacii a propagandu, v níž hrály filmy důležitou roli. Na straně druhé za sebou měl Hollywood první vlnu vyšetřování z neamerické činnosti. Uzavření smlouvy by tak mělo nejen ekonomickou, ale i velkou propagandistickou hodnotu. Aniž by uzavřel jakoukoliv smlouvu, opustil Maas 22. prosince 1947 Prahu.¹²⁴⁾ Maasův odchod z jednání ale neznamenal, že se MPEA vzdává. Viceprezident MPEA byl přesvědčen, že si svůj krok může dovolit a že tím získává pro MPEA výhodnější pozici a čas. Že Češi finančně utrpí, pokud s Američany smlouvu nepodepíší. V oficiálním prohlášení neopomněl zdůraznit politické uvědomění Hollywoodu. Zásoba amerických filmů v ČSR je dostačující, aby pokryla období do květnových voleb v ČSR v roce 1948 a USA tak nepřišly „o propagandistickou sílu amerických filmů“, prohlásil bezprostředně po jednání v rozhovoru se zástupcem amerického velvyslance Johnem H. Bruinsem, který briskně telegrafoval do Washingtonu. „Maas věří, že odchod je správná strate-

121) Distribuce v roce 1948. Ředitel Státní půjčovny filmů Josef Hlinomaz generálnímu řediteli Československé filmové společnosti Lubomíru Linhartovi, Praha, 25. 1. 1948. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 660, l. 43 – 46.

122) ČSF J. Grinieffovi, U.S. Film Export Corporation, Praha, 10. 8. 1948. NA, MI, f. 861, ka. 234, inv. č. 559. Smlouva zněla na fixní částku 30 000 USD a filmy *O MYŠÍCH A LIDECH* (Hal Roach Studios Inc.), dvě komedie *TOPPER SE VRACÍ* a *TOPPER NA CESTÁCH* (oba Hal Roach Studios), komedie *Laurela a Hardyho LAUREL A HARDY NA MOŘI* a *LAUREL A HARDY STUDUJÍ*, drama *Jeana Renoira THE SOUTHERNER* a hudební komedii *MILIONY DÍKŮ*. Zároveň kontrakt sliboval i distribuci dramatu *Lištičky* (The Samuel Goldwyn Company), komedie *PŮJČENÁ ŽENA* (Greentree Production), filmu *Orsona Wellese CIZINEC* (International Pictures), thrilleru *ŽENA ZA VÝKLADEM* (International Pictures) a filmu noir *ZÍTRA JE NAVŽDY* (International Pictures). Společnost U.S. Film Export Corporation se také zavázala, že během jednoho roku dodá filmy *THE LONG VOYAGE HOME* (Argosy Pictures), *ZAHRANIČNÍ KORESPONDENT* (Walter Wanger Production) a *BÝT ČI NEBÝT* (Romaine Film Corporation).

123) Motion Picture Export Association Difficulties with Czechoslovak Film Monopoly. Americký velvyslanec J. E. Jacobs státnímu sekretáři, Praha, 8. 4. 1949. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/4-849. Srov. P. M a r e š, *Politika a „pohyblivé obrázky“*, s. 84.

124) John H. Bruins státnímu sekretáři, Praha, 22. 12. 1947. NARA, RG 59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/12-2047.

gie a ambasáda s ním souhlasí,¹²⁵⁾ referoval Bruis a pokračoval analýzou situace na trhu:

Pokud nakonec nedojde k podpisu smlouvy, Češi utrpí značné finanční ztráty. Domnívám se, že současnou neústupnou pozici Čechů lze vysvětlit značnou nechutí komunistů vůči propagandistické hodnotě amerických filmů. Raději budou riskovat finanční ztráty, než aby dovolili pokračování [dovozu filmů] ... Dveře pro další jednání jsou otevřené, takže v současnosti nic neztrácíme, zatímco čas hraje v náš prospěch.¹²⁶⁾

Hollywood měl nicméně velmi záhy zjistit, že nejen čas nehraje v jeho prospěch. Zvažování dalšího postupu v jednání s ČSR na straně MPEA bylo narušeno komunistickým převratem v únoru 1948, který překvapil americkou diplomacii a zaskočil i Hollywood.¹²⁷⁾ V prvním popřevratovém šoku hollywoodští zástupci a vedení studií znepokojeně předpokládali, že rudé vítězství „[...] zatahne železnou oponu přes zemi nadobro a zneemožní další jednání.“¹²⁸⁾ Několik dní po převratu odletěl Kantůrek na plánovanou služební cestu do New Yorku prodiskutovat s Maasem patovou situaci, do které se jednání s Českoslováky dostala. Mezitím se Hollywood snažil udržet typicky optimistický tón a neudělat žádný unáhlený krok či vyjádření, které by mohlo ohrozit pokračování rozhovorů. V březnu 1948 tak Maas tlumil pro *Variety* obavy prohlášením, že „český převrat americkým filmům neublíží“.¹²⁹⁾ Svůj optimismus nicméně záhy zrelativizoval dodatkem, že vzniklá situace „nám nijak neprospěje, tyhle věci nikdy neprospějí“.¹³⁰⁾ O dva měsíce později, v květnu 1948, vyprovodily *Variety* Maase na jeho šestitýdenní cestu po sovětských satelitech uklidňujícím prohlášením, že „za železnou oponou nejsou věci zas tak zlé“.¹³¹⁾

Řečeno s *Variety*, věci nebyly „zas tak zlé“ až do srpna 1949. K jistému překvapení MPEA se okamžité zatažení železné opony a přerušení kontaktů nekonalo. Primárně ze dvou důvodů. Jednak byla ČSR vázáno smlouvou z roku 1946. ČSF, balancující ekonomické potřeby a ideologii, tak i po únoru 1948 dále dostával svým smluvním závazkům a odváděl podíl ze zisku na konto MPEA.¹³²⁾ Proto mohl Maas v srpnu 1948 po svém návratu do USA optimisticky referovat, že „filmovému obchodu se daří obzvláště v Československu, Polsku a Rakousku“.¹³³⁾ Za druhé si Československo chtělo i přes změnu režimu udržet jisté kontakty s USA, jejichž důležitost si i přes postupující sovětizaci

125) Tamtéž.

126) Tamtéž.

127) J. F a u r e, *Americký přítel*, s. 77.

128) Kantůrek in to Huddle on Czechs. *Variety* 169, 1948, č. 12 (25. 2.), s. 18.

129) Czech Coup Won't Hurt U.S. Films Much, Says Maas. *Variety* 169, 1948, č. 13 (13. 3.), s. 9.

130) Tamtéž.

131) MPEA's New \$500000 Dividend Cues Some Optimism For Pix Biz Abroad. *Variety* 170, 1948, č. 11 (19. 5.), s. 6.

132) Despite Commie Coup In Czecho, U.S.Film Biz Getting Its Money Out. *Variety* 170, 1948, č. 4 (24. 3.), s. 3 a 22.

133) Uncertainty in Europe, Maas Back From Continent, Says New Restrictions Hurt US. *New York Times*, 24. 8. 1948.

uvědomovalo.¹³⁴⁾ „[USA] jsou spolu se Sovětským svazem současnou světovou mocností; proto náš zájem o informace o cílech a prostředcích jejich vnitřní a zahraniční politiky má prvořadý význam,“¹³⁵⁾ znělo vládní stanovisko z března 1949. I po převratu fungovala knihovna a čítárna americké informační služby USIS, která se stala terčem pozornosti policejních složek až v únoru 1949.¹³⁶⁾ V březnu 1949 ministerstvo informací povolilo distribuci šesti tisíc výtisků časopisu *Amerika* vydávaného USIS.¹³⁷⁾ Vysílání rádia Svobodná Evropa bylo rušeno až od srpna 1949. Ještě v srpnu 1949, před tím, než Sověti úspěšně otestovali atomovou bombu, komunisté se chopili moci v Číně a studená válka nabrala nové obrátky, se ČSR jevila americkému pozorovateli – v tomto případě dopisovateli *The New York Times* Leo Schutzbergovi – jako anomálie mezi sovětskými satelity, „kde se návštěvníku ze západu dostává mnohem přátelštějšího přijetí, než je dnes ve východní Evropě typické“. „Není tu příliš mnoho zřejmých znaků,“ psal Schutzberg, „že prezident Klement Gottwald stojí v čele ‚policejního‘ státu.“¹³⁸⁾

MPEA se pokusila obnovit jednání čtyři měsíce po převratu. Maas dorazil do Prahy v červnu 1948 a přidal se ke Kantůrkovi, který se vrátil do země už v dubnu.¹³⁹⁾ „Pražský tým“ znovu inicioval jednání bezprostředně po Maasově příletu.¹⁴⁰⁾ V polovině června Mass několikrát informoval o vývoji jednání v ČSR Mortona A. Springa z vedení MPEA, který následně informoval vedení MPEA.¹⁴¹⁾ Podle nového návrhu mělo Československo koupit od MPEA 100 filmů v rozmezí dvou a půl roku. Maas navíc navrhoval, že by nebylo úplně od věci nabídnout ČSF navíc k 50 poměrně drahým filmům ročně ještě 25 filmů za nižší částky, čímž by mohla studia konkurovat britské a francouzské produkci.¹⁴²⁾ Maas přitom jednal primárně o smlouvě na procenta. Jak ale zmiňuje zápis z porady ředitelů MPEA ze 17. června 1948, v uvažování vedení MPEA nastal jistý zlom – nebylo zcela ani proti prodeji filmů za fixní poplatek. Ovšem za předpokladu, že suma by byla dostatečně vysoká. Fixní poplatek dokonce upřednostňovalo, pokud by smlouva na procenta neobsahovala i konkrétní hrací plán nasazování filmů, a nebyly by z ní tedy jasně patrné případné zisky.¹⁴³⁾ O tři dny později, 20. června apeloval Maas na vedení MPEA, aby byl návrh ve stávající podobě přijat, neboť odmítavý postoj by podle něj mohl

134) J. Faure, *Americký přítel*, s. 95–100.

135) Zpráva z 9. března 1949, Praha. AMZV, Generální sekretariát 1945–54, karton 91. Citováno in: Justine Faure, *Americký přítel*, s. 96.

136) J. Faure, *Americký přítel*, s. 96.

137) Tamtéž.

138) C. L. Sulzberger, Czechoslovakia is Viewed as Anomaly in Soviet Bloc. *New York Times*, 3. 8. 1949.

139) Tamtéž.

140) U.S. Film Industry Encouraged By Likely Czech Deal Despite Red Influence. *Variety* 171, 1948, č. 4 (30. 6.), s. 11 a 27.

141) Minutes of Special Meeting of the Board of Directors of the Motion Picture Export Association, Inc., New York, 21. 6. 1948. WHSA, United Artists Corporation Records, Motion Picture Export Association. Minutes-Working Papers, RGII, 99AN, řada 5F, karton 2, složka 1, s. 2.

142) Tamtéž.

143) Minutes of a Special Meeting of the board of Directors of Motion Picture Export Association, Inc. New York, 17. 6. 1948, s. 3. WHSA, United Artists Corporation Records, Arthur W. Kelly File, 1946 – 1951, RGII, 99AN, řada 6B, karton 6.

ohrozit další jednání.¹⁴⁴⁾ Situace byla následně projednána na zvláštním zasedání rady ředitelů MPEA 21. června. Rada pro Maase odsouhlasila plnou pravomoc vyjednávat s Čechoslováky, jak uzná za vhodné, s cílem zajistit co nejširší distribuci pro hollywoodské filmy na procentuální bázi minimálně v pěti největších městech. Navíc se měl Maas pokusit ke smlouvě na procenta dojednat i prodej co největšího počtu jednotlivých filmů na bázi jednorázového poplatku za film, za podmínek, za jakých takové smlouvy uzavírali nezávislí američtí distributoři. Pokud by se Maasovi nepodařilo uzavřít smlouvu na procenta, měl alespoň dohodnout prodej filmů za jednorázovou sumu za co nejlepších podmínek.¹⁴⁵⁾ Posun ve strategii MPEA stojí za pozornost. MPEA byla ochotná k ústupkům i ke ztrátě kontroly nad filmy, což by nastalo, pokud by film byl prodaný za fixní částku. Vedle logických zákonů vyjednávání zde byl důležitý i politický aspekt, kdy bylo v plánech Státního departmentu důležité dostat za železnou oponu alespoň nějaké filmy.¹⁴⁶⁾

S instrukcemi z vedení MPEA Maas pokračoval v jednáních a 28. června se obě strany ústně dohodly na předběžné smlouvě. V porovnání se smlouvou z roku 1946 byl návrh smlouvy pro MPEA podle očekávání nevýhodnější. Jak shodně uvádějí americké i československé dokumenty, pouze 80 % z uvedeného počtu filmů se mělo hrát v pěti velkých městech. Výnosy se měly dělit v poměru 50:50 a část z výnosů měla být blokována na českém účtu pro potřeby ČSF.¹⁴⁷⁾ I podpis takové smlouvy by pro MPEA ale znamenal úspěch. Vedle politických tlaků z americké strany byla ústní dohoda mezi MPEA a ČSR uzavřena pravděpodobně do značné míry pod vlivem vývoje situace mezi Hollywoodem a Moskvou, kterou Hollywood vnímal po převratu jako klíčového hráče, jenž může ovlivnit vývoj jednání v ČSR. Jak psal Kantůrek Maasovi do New Yorku ze svého jednání v Moskvě v srpnu 1949:

Mám stále na paměti naši situaci v ostatních monopolních zemích a snažím se udržet dveře otevřené pro další jednání. Doporučoval bych, aby New York jednal přímo s Moskvou. Jsem si dobře vědom, že by naší současné situaci v ostatních zemích pomohlo, kdyby se naše filmy promítaly v Rusku.¹⁴⁸⁾

V průběhu léta 1948 se Američané a Sověti připravovali na jednání o dovozu hollywoodských filmů do SSSR. Sovětský svaz jevil zájem koupit několik filmů a předběžně se jeho zástupci dohodli v září 1948 s prezidentem MPEA/MPAA Johnstonem, který kvůli tomu

144) Minutes of Special Meeting of the Board of Directors of the Motion Picture Export Association, Inc., New York, 21. 6. 1948. WHSA, United Artists Corporation Records, Motion Picture Export Association. Minutes-Working Papers, RGII, 99AN, řada 5F, karton 2, složka 1, s. 3.

145) Tamtéž.

146) Yanks Fear Russians Would Give U.S. Pix That Old Dnieper-Doodle. *Variety* 191, 1953, č. 11 (19. 8.), s. 3 a 18.

147) Operations of Motion Picture Export Association in Czechoslovakia. Americký charge d'Affaires James K. Penfield státnímu sekretáři, Praha, 28. 12. 1948. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/12-2848.

148) Dopis Louise Kantůrka Irvingu A. Maasovi, Moskva, 9. 8. 1949. AMPAS, MPAA General Correspondence Files, cívká #14 [Correspondence, 1949–1950].

osobně letěl do Kremlu.¹⁴⁹⁾ Zájem Sovětů jednat s Američany tak umožňoval ČSF jistou volnost ve vlastním jednání a ve sledování vlastních záměrů, jež by se za jiných okolností Moskvě nemusely líbit. O měsíc později uzavřel Johnston smlouvu s Jugoslavií.¹⁵⁰⁾ Léto a podzim 1948 se tak navzdory pražskému převratu paradoxně zdály být pro obchodování MPEA za železnou oponou průlomem. Po úspěchu, tedy alespoň tak situaci vnímala MPEA, v Kremlu se ale před Johnstonem nečekaně vynořil nový úkol. Českoslovenští komunisté, pravděpodobně instruováni z Moskvy, odstoupili od červnové dohody. Johnston, povzbuzen moskevskou misí, pokračoval do ČSR, aby se pokusil vyjednat novou smlouvu a zvrátit rozhodnutí čs. strany. V říjnu 1948 se prezident MPEA/MPAA sešel s ministrem Kopeckým. Jejich dlouhá schůzka z 5. října vyústila do další ústní dohody, která byla pro MPEA opět o poznání nevýhodnější než předchozí dohoda z června a která se v obchodní a diplomatické komunikaci objevuje pod termínem dohoda *Johnston-Kopecký*.¹⁵¹⁾ Podle této dohody, jež měla nabýt účinnosti 1. února 1949, měla ČSR uvést v rozmezí 12 měsíců 25 nových filmů MPEA. Navíc k těmto 25 filmům, jež si měla ČSR vybrat ze seznamu 100 filmů (pravděpodobně se částečně shodoval se seznamem 100 filmů poskytnutým Moskvě), smlouva zaručovala uvedení čtyř dalších filmů ještě před nabytím účinnosti smlouvy.¹⁵²⁾

Johnstonova mise po komunistických státech vzbudila v Hollywoodu nadšení. *Variety* oslavovaly Johnstona jako super-obchodníka schopného prodávat filmy světovým diktátorům.¹⁵³⁾ Nadšení *Variety* je pochopitelné. V kontextu bilance obchodu se Sověty se Johnstonova cesta skutečně jevila jako velký úspěch, vezme-li se v úvahu, že od konce války Sověti promítali načerno hollywoodské filmy zabavené při osvobození Berlína s výmluvou, že se jedná o válečnou kořist.¹⁵⁴⁾ Nicméně, z představy obchodu s Československem se mohl Hollywood radovat jen chvíli. Po Johnstonově odletu Kantůrek připravil a předal ČSF písemnou verzi ústní dohody *Johnston-Kopecký*. Podle depeše amerického charge d'affaires Jamese K. Penfielda obdržel Kantůrek už 20. prosince 1948 odmítavou odpověď.¹⁵⁵⁾

149) Russian May Again See American Films. *New York Herald Tribune*, 19. 9. 1948. Johnston Sells Tito 20 to 25 U.S. Movies. *New York Herald Tribune*, 5. 10. 1948.

150) Johnston Sells Tito 20 to 25 U.S. Movies. *NY Herald Tribune*, 5. 10. 1948.

151) Operations of Motion Picture Export Association in Czechoslovakia. Americký charge d'affaires James K. Penfield státnímu sekretáři, Praha, 28. 12. 1948. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/12-2848.

152) MPEA Concludes Film Pact With Czechoslovakia, MPEA Press Release, 24. 11. 1948. AMPAS, AMP-PTP Records, Motion Picture Export Association, Press Releases, ca 1947-1962. Czechs Check Off Stiff 50% Distrib Fee For Handling MPEA Pix in New Deal. *Variety* 172, 1948, č. 13 (1. 12.), s. 13. Maas Sees U.S. Pix Showing Behind Iron Curtain, But Full Exploitation Is Out. *Variety* 172, 1948, č. 17 (29. 12.), s. 11.

153) From Stalin to Tito Johnston Sells Pix. *Variety* 172, 1948, č. 6 (13. 10.), s. 3. Na cestě z Jugoslávie se Johnston zastavil ve Španělsku, kde se setkal s generalissimem Franciscem Francem.

154) MPEA "Puzzled" at Soviet Showing of 4 U.S. Films. *Variety* 182, 1951, č. 5 (11. 4.), s. 3 a 22. Soviet Continues to Pirate Old U.S. Pix. *Variety* 186, 1952, č. 11 (21. 5.), s. 3. Say Soviet Law Bars Dates for War-Booty Films. *Variety* 202, 1956, č. 2 (14. 3.), s. 4. Srov. Eric Johnston MPEA to Operations Coordinating Board, Washington, 9. 10. 1953. AMPAS, MPAA General Correspondence Files, cívka #17 [Correspondence, 1953-1954].

155) Operations of Motion Picture Export Association in Czechoslovakia. Americký charge d'affaires James K. Penfield státnímu sekretáři, Praha, 28. 12. 1948. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/12-2848.

Dovolujeme si Vám oznámit, že schůze ředitelů odmítla dát souhlas se smlouvou na nákup 25 filmů. V případě, že Československému státnímu filmu poskytnete seznam filmů, které máte připravené k distribuci do Československa, ČSF je ochotný požádat o projekční kopie a posléze, na základě uvážení aprobační komise, je ochotný vyjednávat možný nákup filmů případ od případu, za jednorázovou částku.¹⁵⁶⁾

Podle Penfielda podobný návrh slyšel už i Johnston během říjnového jednání s Kopecským, ale prezident MPEA/MPAA tehdy nabídku údajně rezolutně odmítl a vyjednal jinou smlouvu. Motivace za Johnstonovým postojem byly pravděpodobně poměrně komplexní a zahrnovaly i jeho osobní „diplomatické“ ambice. Je pravděpodobné, že prezident MPEA, skalní zastánce jednotné fronty MPEA za železnou oponou, byl přesvědčen, že asociace může vyjednat výhodnější smlouvu na procenta, a to i přes to, že rada ředitelů MPEA prodej jednotlivých filmů nezavrhl. Nicméně, roli zřejmě hrála i snaha udržet Československo ve hře pro obranné strategie na domácím trhu. MPEA sice stále doufala v zachování obchodních kontaktů a v uzavření smluv, ale případné odmítavé stanovisko komunistických vlád a vytlačování hollywoodských filmů z komunisty ovládaných trhů bylo také možné obrátit v pokusech amerického filmového průmyslu umlčet své kritiky v Kongresu i jinde a zastavit obviňování z neamerické činnosti. Po zahájení vyšetřování komunistické infiltrace v Hollywoodu na podzim 1947 se totiž politická dimenze operací za železnou oponou komplikuje o domácí rovinu. Situace na americkém trhu začala zasahovat do zahraničních aktivit Hollywoodu jinak a nad rámec poklesu návštěvnosti v kinech a následného nárůstu významu zámořských trhů. Z operací v ČSR i jinde bylo možné vytěžit jistý obranný politický kapitál. Podobně jako zavedením černé listiny nebo produkcí cyklu antikomunistických filmů, jež se vynořil mezi léty 1947–1949¹⁵⁷⁾ se jimi dalo kontrovat obvinění z prokomunistické orientace Hollywoodu. Pro Johnstona a další z vedení MPAA byly problémy hollywoodských filmů v sovětských satelitech důkazem, že Hollywood není komunistický, protože komunisté ho nenávidí jako kapitalistickou propagandu. „Je to paradox číslo jedna této generace,“ prohlašoval Johnston. „Zatímco je filmový průmysl doma rentgenován kvůli obvinění z komunismu, Rusko a některé jeho satelity zakazují naše filmy coby nástroje kapitalistické propagandy,“ vášnivě líčil situaci prezident MPAA.¹⁵⁸⁾

Výše zmíněné zamítavé vyjádření čs. strany je obzvlášť důležité, protože odhaluje, jaký obchodní model byl konečným ideálním cílem ČSF ve vztahu k Hollywoodu. Čs. komunisté se chtěli zbavit „americké distribuční nesvobody“, což ale zároveň neznamenalo, že odmítali hollywoodské filmy zcela. Jejich cílem byla změna obchodního modu mezi americkou kinematografií a ČSR. Ekonomicky nevýhodné odvádění procent z tržeb měla v komunistickém plánu vystřídat *ad hoc* koupě jednotlivých filmů za pevně stanovenou

156) Tamtéž.

157) Do cyklu antikomunistických filmů spadají mj.: *THE RED MENACE*, *THE CONSPIRATOR*, *ŽELEZNÁ OPONA*, *GUILTY OF TREASON* nebo *RUDÝ DUNAJ*. Athan G. Th e o h a r i s – John Stuart C o x, *The Boss: J. Edgar Hoover and the Great American Inquisition*. New York: Bantam Books 1990. s. 278.

158) Johnston Asserts Reds Are Seditious. *New York Times*, 28.3.1947, s. 15.

jednorázovou cenu (fix), což bylo možná spojováno s představou rozbití jednotné fronty studií. Takový model by aktuálně vyřešil ekonomickou stránku věci tím, že by zajistil přísun určitého omezeného množství hollywoodských filmů slibujících slušnou návštěvnost i kontrolu nad výběrem filmů a navíc by byl pomyslnou nohou ve dveřích pro možná budoucí jednání. V ideálním případě by se podařilo rozbít jednotnou frontu MPEA a s jednotlivými studii by se vyjednávalo snáze. Na druhé straně by umožnil vyhnout se ideologicky kontroverzním rozhodnutím obchodovat s kapitalistickou cizinou na formálně smluvní bázi, proti které se jasně stavěla Moskva.

Super-salesman a moskevská doporučení

Na začátku roku 1949 se tak i přes snahu ČSR neodříznout se zcela od obchodních kontaktů s USA, ocitla MPEA v Československu v téměř patové situaci. Asociace neúspěšně vyjednávala s čs. filmovým monopolem více jak rok, během něhož komunisté systematicky odmítali návrhy MPEA a kladli si nové podmínky. Situace se nezhoršovala pouze v ČSR, ale Hollywood narážel na rostoucí problémy v celém východním bloku. Maďarsko v květnu 1948 odmítlo udělit licenci na dovoz hollywoodských filmů a snímky, které už byly do země dovezeny, se v podstatě nedostávaly do kin. Rumunsko přestalo uvádět hollywoodské filmy už po vyšetřování senátní komise pro neamerickou činnost z podzimu 1947.¹⁵⁹⁾ Množily se i ideologicky motivované útoky v tisku na zástupce MPEA. Předzvěstí věci příštích byl například ostrý slovní útok prezidenta Maďarského národního filmového úřadu Georgie Angyala v srpnu 1948 na Maase, který následoval po neúspěšných jednáních mezi MPEA a maďarským filmem. Angyal Maase obvinil z toho, že se snaží v Maďarsku vytvořit „americký filmový monopol“.¹⁶⁰⁾ Maďarsko a MPEA se na smlouvě nedohodly, protože Maďarsko, stejně jako ČSR, navrhovalo kupovat jednotlivé filmy za stanovenou sumu nikoliv na procenta z projekcí. V lednu 1949 přišel útok z Moskvy. Týdeník *Sovetskoje Iskusstvo* označil Johnstona, který se nedávno setkal s ministrem zahraničí V. M. Molotovem a pyšnil se svými dobrými vztahy s J. V. Stalinem,¹⁶¹⁾ za agenta imperialismu, přirovnal ho k J. Goebbelsovi a obvinil ze zodpovědnosti za produkci antisovětských filmů jako například *ŽELEZNÁ OPONA* (1948). Přidal i „zaplavování evropských zemí americkými filmy ve snaze kompenzovat ztráty na domácím trhu“ a v neposlední řadě vypuzení Charlese Chaplina z Hollywoodu a institucionalizace „černé listiny“, na níž se ocitli tvůrci podezřelí ze sympatizování s komunistickou ideologií nebo ze členství v komunistické straně či jiné nežádoucí organizaci.¹⁶²⁾ ČSF v souladu s novými ideologickými kritérii také přistoupil k vyřazování čili skartaci filmů

159) MPEA's New \$500,000 Dividend Cues Some Optimism For Pix Biz Abroad. *Variety* 170, 1948, č. 11 (19. 5.), s. 6.

160) Pix&Politics Entwined in Europe, Sez Maas; Only 3 Bright Spots Left. *Variety* 171, 1948, č. 12 (25. 8.), s. 15.

161) New York Close-Up. *New York Herald Tribune*, 1951.

162) Mich. M a k l j a r s k í j, Čeloveč s licom modeli. *Sovetskoje Iskusstvo* 20, 1949, č. 3 (8. 1.), s. 4. Srov. Yank W i n, Lose In 'Curtain' Areas. *Variety* 173, 1949, č. 5 (12. 1.), s. 3 a 9.

vydaných do podzimu 1948. V praxi to znamenalo, že všechny filmy, i ty už jednou schválené dovozní komisí, musely znovu projít cenzurou, která se řídila novými poúnorovými kritérii.¹⁶³⁾ Na konci roku 1949 bylo ze 118 amerických (jak MPEA, tak dovezených nezávislými distributory) filmů skartováno 95, ze 115 britských 85 a ze 194 sovětských čtyři filmy. To podle dokumentů z archivu ČSF vedlo k jednání o likvidaci smlouvy s MPEA z roku 1946, o němž bude řeč později.¹⁶⁴⁾

MPEA si uvědomovala zhoršující se situaci i zmenšující se šance na uzavření smluv velmi palčivě, a dožadovala se proto větší diplomatické asistence. Maas a Kantůrek zahájili další pokus o uzavření smlouvy a oslovili koncem února 1949 amerického velvyslance Josepha E. Jacobse s žádostí o diplomatickou pomoc.¹⁶⁵⁾ Ambasáda souhlasila, že sehraje roli prostředníka a setká se s ministrem Kopeckým a zástupci ČSF Oldřichem Macháčkem a Františkem Pilátem.¹⁶⁶⁾ Zároveň Maas ČSR předložil nový návrh smlouvy, jímž byla upravená dohoda *Johnston-Kopecký*. Podle souhrnného dokumentu zaslaného Evženu Loeblovi, náměstkovi ministra zahraničního obchodu 6. dubna 1949, který se dostal do rukou americké ambasády, Maas navrhoval, že při nákupu 25 fimů bude zisk MPEA odváděný v dolarech pouze do určité částky. Peníze nad tuto částku měly být blokovány v místní měně a 25 % z této částky mělo být použito na nákup filmů nebo filmových služeb. Zbytek sumy měl být kompenzován nákupem zboží odsouhlaseného Ministerstvem zahraničního obchodu.¹⁶⁷⁾

Situace ohledně nové smlouvy se v jarních měsících 1949 odvíjela překotně, stejně jako se překotně odvíjely politické události. Maasův návrh prodiskutovali 12. března ministr zahraničního obchodu Antonín Gregor, ministra financí Vladimír Dolanský, ministr Kopecký a přednosta národohospodářského výboru odborů Kanceláře presidenta republiky Ludvík Frejka. ČSF zastupoval ústřední ředitel Macháček a přítomen byl také Alexander Klement. Komise odsouhlasila, že návrh je z ekonomického hlediska přijatelný. Pokud by bylo dovezeno 25 filmů, ČSR počítala, že by zaplatila 19 milionů korun, z toho 50 % v dolarech, 25 % by bylo blokováno na nákup čs. filmů do Ameriky, zbytek by byl blokový na nákup dalšího čs. zboží Američany: „[...] platby v dolarech se uskuteční v roce 1949 pouze částečně a další zisky budou vytvořeny a placeny v průběhu trvání monopolu (4 roky).“¹⁶⁸⁾ Zároveň budou uspokojeny všechny formální nároky MPEA.

163) Rozbor některých předpokladů distribuční politiky. Zpráva ústředního ředitele distribuce Jaroslava Málka, Praha 17. 3. 1950, NFA, f. ČSF (nezpracováno), kart. Distribuční politika 1950, s. 7. J. H a - v e l k a, *Československé filmové hospodářství 1945–1950*, s. 214.

164) Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, Praha, 28. 4. 1950. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 666. Srov. Záznam 13.X.1956. Doplněk k Záznamu O jednání, která byla předběžně vedena za účelem dovozu amerických filmů do Československa v r. 1956. NFA, f. ČSF (nezpracováno), složka 6.

165) Motion Picture Export Association Difficulties with Czechoslovak Film Monopoly. Americký velvyslanec J. E. Jacobs státnímu sekretáři, Praha, 8. 4. 1949. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/4-849.

166) Tamtéž.

167) Enclosure no.1 to Despatch...entitled "Motion Picture Export Association Difficulties with Czechoslovak Film Monopoly". Praha, 6. 4. 1949. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/4-849.

168) Tamtéž.

Takže „jedině politický aspekt tohoto problému zůstává otevřený“.¹⁶⁹⁾ Přestože komunistům Maasův návrh principiálně vyhovoval, neměli v úmyslu ho podepsat. Cílem bylo přimět MPEA k dalším ústupkům. Požadovali snížit počet filmů z 25 na 19 a maximální odvod v dolarech měl být 125 tisíc, pokud se dosáhne takové tržby. Peníze nad tuto částku měly být použity na nákup zboží v souladu s politikou Ministerstva zahraničního obchodu.¹⁷⁰⁾ Nová smlouva měla platit od 1. července 1949 po dobu jednoho roku. Maas s posvěcením rady ředitelů MPEA s nabídkou souhlasil (15 filmů plus 4 jako náhrada za snímky odmítnuté cenzurou).¹⁷¹⁾ Konečné rozhodnutí ohledně smlouvy leželo na ministru Kopeckém.

Není překvapující, že sejít se s ním nebylo snadné. Američtí diplomaté se marně pokoušeli sjednat schůzku více jak měsíc, od 28. února, kdy je zástupci MPEA kontaktovali s žádostí o pomoc, do 5. dubna, kdy se Maas s Kantůrkem vrátili ze služební cesty do Bělehradu, Budapešti a Varšavy. V mezidobí se americký velvyslanec pokusil získat větší pozornost ministra informací zdůrazňováním ekonomických faktorů a možných důsledků pro ČSR. Kontaktoval proto ekonomickou sekci Ministerstva zahraničních věcí, kde jednal s Rudolfem Bystřickým a naznačil, že zjevná neochota ČSR podepsat formální smlouvu s MPEA se jistě nesetkává s příznivou odezvou v amerických obchodních i diplomatických kruzích a poškodí existující obchodní vztahy mezi ČSR a USA ve všech oblastech. „Neuznání dohody mezi Johnstonem a Kopeckým,“ zdůraznil velvyslanec, „musí vyústit v tlak ze strany Exportní Asociace na urovnání jejích nároků (v současné době dosahujících 800 000 \$)“.¹⁷²⁾ [Jednalo se o peníze, které podle MPEA ČSR asociaci dlužila po zvýšení vstupného v červenci 1947.] Bystřický velvyslance ujistil, že chápe složitost situace z širší ekonomické perspektivy a že udělá všechno proto, aby se delegace setkala s ministrem Kopeckým, který jistě nebyl o žádosti americké ambasády o schůzku informován. Jinak si situaci nedovedl vysvětlit. Ministr Kopecký se s velvyslancem sešel 8. dubna 1949, s Maasem a Kantůrkem o deset dní později.¹⁷³⁾

Schůzka ambasadora s Kopeckým, stejně jako posuzování a odmítání návrhů smluv, se do značné míry odehrávalo pod dohledem Moskvy. Není vyloučeno, že Kopecký zvažoval nákup hollywoodských filmů možná i na procenta, ale zároveň dbal na názor Sovětů. Ten ostatně hrál významnou roli už i během jednání s Johnstonem na podzim 1948. Po únoru 1948 Kopecký velmi pečlivě monitoroval postoje Kremlu, který měl podrobný přehled o situaci na československém filmovém trhu. Když Johnston během jednání s Kopeckým prohlásil, že „byla uzavřena dohoda o koupi amerických filmů se SSSR“,¹⁷⁴⁾

169) Tamtéž.

170) Enclosure no.1 to Despatch...entitled "Motion Picture Export Association Difficulties with Czechoslovak Film Monopoly". Praha, 6. 4. 1949. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/4-849.

171) Minutes of an Adjourned Meeting of the Board of Directors of the Motion Picture Export Association, Inc., New York, 22. 3. 1949. WHSA, United Artists Corporation Records, Motion Picture Export Association. Minutes-Working Papers, RG II, 99AN, řada 5F, karton 2, složka 1.

172) Motion Picture Export Association Difficulties with Czechoslovak Film Monopoly. Americký velvyslanec J. E. Jacobs státnímu sekretáři, Praha, 8. 4. 1949. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/4-849.

173) Tamtéž.

174) Tamtéž.

používaje svou moskevskou misi jako určitý nátlakový nástroj, ministr nařídil zástupcům ČSF Františku Pilátovi a Alexandru Klementovi, kteří se zúčastnili v Moskvě jednání o obchodní smlouvě mezi ČSR a SSSR, aby zjistili, jaký má na věc názor Kreml. „Asistent ministra pro kinematografii nám sdělil, že SSSR nemá zájem uzavřít smlouvu a nedoporučuje nám, abychom uzavřeli smlouvu s MPEA,¹⁷⁵⁾ zněla jejich zpráva zpátky Kopeckému. Johnston tak sice kalkuloval při schůzce s Kopeckým se svojí úspěšnou moskevskou misí, ale Moskva nakonec byla na jednáních přítomna jinak, než si šéf MPEA představoval.

V duchu diplomatické korektnosti, ale nulového pokroku, se odehrála schůzka Kopeckého s velvyslancem, která měla předpřipravit půdu pro Maase. Během schůzky, jejíž hlavní náplní byla patová situace jednání s MPEA, ministr vinil z průtahů ekonomickou situaci a čekání na souhlas ministra financí. Velvyslanec popsal ministrův postoj následovně:

Ministr vyjádřil touhu neudělat nic, co by vedlo ke zhoršení československo-amerických ekonomických vztahů. Vyjádřil důvěru, že smlouva bude podepsána, jakmile ji odsouhlasí Ministerstvo zahraničního obchodu, Národní banka a Ministerstvo financí [...] Ministr opakovaně zdůraznil svoji spokojenost s dohodou s panem Johnstonem, jež zaručovala dodání velkého výběru filmů a nejpříznivější možné podmínky zohledňující problémy Československa s tvrdou měnou.¹⁷⁶⁾

Kopecký, který stejně jako v prvních poválečných jednáních prokazoval velký sklon ke změně názorů a k nedodržování dohod, podle svědectví velvyslance poměrně agresivně prosazoval vizi Ministerstva informací nakupovat filmy *ad hoc* a zdůraznil, že nezávislí distributoři jsou k takovým obchodům ochotní. Ministr schůzku uzavřel ujištěním, že v podstatě souhlasí s dohodou, kterou uzavřel s Johnstonem, že jeho lidé jsou ochotni dále jednat s Maasem koncem dubna a že on sám je ochotný se setkat s Maasem, kdykoliv se to zástupci MPEA hodí. Velvyslanec Jacobs si nicméně nedělal přílišné naděje:

Domnívám se, že hlavní překážkou v této situaci je hlas SSSR. Je pravda, že československý filmový monopol má sklon k tomu získat co nejvíce za co nejméně. Je také možné, že Češi by rádi ustoupili, nebýt politické zábrany. Záležitost odhaluje tichý souboj v Československu mezi těmi, kteří si uvědomují, že život bez USA bude ekonomicky velmi obtížný, a těmi, kteří se domnívají, že Československo se může obejít bez ekonomických vztahů s Amerikou.¹⁷⁷⁾

175) Tamtéž. Sov. Russ Still Tarry Over Film Deal With Yanks: Maas. *Variety* 179, 1950, č. 6 (19. 7.), s. 3 a 18.

176) Motion Picture Export Association Difficulties with Czechoslovak Film Monopoly. Americký velvyslanec J. E. Jacobs státnímu sekretáři, Praha, 8. 4. 1949. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/4-849.

177) Tamtéž.

Velvyslancův odhad byl správný. Na jaře 1949 si ministr Kopecký vyžádal zprávu o tom, jak si MPEA stojí v ostatních zemích východního bloku. Poté co byl informován, že Maas byl neúspěšný v Maďarsku, Polsku, Bulharsku a Rumunsku a že jediný stát, s nímž MPEA má uzavřenou smlouvu, je Jugoslávie, rozhodl, že není politicky prozíravé ocitnout se jako jediná lidově-demokratická země ve společnosti politického odpadlíka.¹⁷⁸⁾ Na podzim *Kino* obvinilo v článku „Tito otevřel dveře Američanům“ Jugoslávii z kolaborace s imperialisty:

K bezpočtu důkazů, které podala Titova klika po svém otevřeném přechodu do tábora ovládaného dolarovým imperialismem, přibývají vzápětí také důkazy z oblasti kinematografie. Podle zprávy *Motion Picture Herald* zmizely z jugoslávských pláten sovětské filmy a byly nahrazeny filmy americkými, anglickými a francouzskými. Podle smlouvy, kterou si Tito pospíšil uzavřít s agentem hollywoodských magnátů Johnstonem, koupila Jugoslávie 25 filmů společnosti MPEA. [...] Situace je jasná: jugoslávská kinematografie, podobně jako kinematografie ostatních zmarshallisovaných zemí, pluje plnými plachtami vstříc svému zotročení imperialistickými zájmy Hollywoodu.¹⁷⁹⁾

Filmová smlouva s Hollywoodem se tak oficiálně posunula do politické roviny studené války. Americký velvyslanec tak v dubnu 1949 referoval na Státní department, „že sate-lity Kominformy neuzavřou žádný nový formální kontrakt na dovoz amerických filmů bez předchozího souhlasu Moskvy“. Důvodem podle něho bylo to, že „americké filmy, dokonce i ty čistě zábavné, mohou působit ideologicky“.¹⁸⁰⁾

V polovině dubna 1949 nicméně svitla americkému filmovému průmyslu jedna nová naděje v souvislosti s aktuálně probíhajícími jednáními mezi USA a ČSR ve Washingtonu o urovnání nároků amerických subjektů, jejichž majetek byl po válce zkonfiskován. Právě neurovnané finanční záležitosti mezi zeměmi, z nichž by mohla ČSR ekonomicky profitovat, pravděpodobně hrály důležitou roli v ochotě čs. komunistů jednat s americkým filmovým průmyslem, v jejich taktizování i v udržování kontaktů. Spojené státy znamenaly pro ČSR tak významného obchodního partnera a zdroj nedostatkových deviz, že českoslovenští komunisté byli ještě ochotni, a měli prostor, ke kompromisům. Jak dokazuje FauEROVÁ, byli připraveni zaplatit 25 milionů USD za znárodněný majetek, přičemž na oplátku by ČSR získala půjčku 105 milionů USD.¹⁸¹⁾ Jednání ve Washingtonu tak ovlivnila schůzku Kopeckého s Maasem 19. dubna. Kopecký na schůzce se zástupci MPEA souhlasil s upraveným návrhem 15 + 4 filmy, ale zároveň uzavření jakékoliv smlouvy podmínil příznivým výsledkem jednání o urovnání nároků amerických subjektů. Navrhl, aby byla filmová smlouva zařazena do širšího rámce obecné obchodní smlouvy mezi USA a ČSR. Kopecký zdůraznil, že ve věci filmové smlouvy není možné postou-

178) Enclosure no.1 to Despatch...entitled "Motion Picture Export Association Difficulties with Czechoslovak Film Monopoly". Praha, 6. 4. 1949. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/4-849.

179) Tito otevřel dveře Američanům. *Kino* 4, 1949, č. 23 (10. 11.), s. 346.

180) Tamtéž.

181) J. F a u r e, *Americký přítel*, s. 97.

pit dál, dokud ministerstvo neobdrží od delegace ve Washingtonu zprávu, že dohoda byla podepsána a ujistil Maase, že příznivý výsledek jednání ve Washingtonu automaticky zaručí podpis filmové smlouvy.¹⁸²⁾ Kopecký, stejně jako zástupci čs. filmu, evidentně vnímal americký filmový průmysl jako pevně napojený na Státní department a další politické kruhy ve Washingtonu, a tedy schopný vyvinout ve vlastním zájmu tlak. Stejně jako čs. strana viděla v jednáních ve Washingtonu další platformu pro jednání o filmové smlouvě, i americká strana viděla určité výhody, které by z jednání mohla vytěžit.¹⁸³⁾ Vedoucí čs. delegace Evžen Loebel dostal od své vlády pokyn být připravený vést další jednání o filmové smlouvě. Americký velvyslanec v Praze navrhl zástupcům MPEA, aby kontaktovali čs. delegaci a pokusili se posunout jednání dál.¹⁸⁴⁾ MPEA také doufala, že by do jednání o vyrovnání mohla zahrnout již zmíněnou částku 800 000 USD, kterou jí dlužil ČSF.¹⁸⁵⁾

USA a Československo se ve Washingtonu na vyrovnání nedohodly a o tom, zda a jak by pozitivní výsledek ovlivnil filmovou smlouvu mezi MPEA a ČSR, je možné už pouze spekulovat. Pravděpodobně částečně ze setrvačnosti kombinované s politickými zájmy než z jiného důvodu, doufala MPEA i po březnových a dubnových událostech v jistou průchodnost smlouvy v nějaké omezené podobě. Ostatně jednání o vyrovnání ve Washingtonu přece ukázala, že ČSR na jisté argumenty ještě slyší. Ještě v srpnu 1949 MPEA upínala svoje naděje ke Kantůrkově jednání v Moskvě. V návaznosti na ústní dohodu vyjednanou Johnstonem v létě 1948 Kantůrek právě předváděl v Kremlu sovětskému vedení 25 filmů, z nichž si měli Sověti vybrat, které koupí.¹⁸⁶⁾ Od pozitivního výsledku v Moskvě si asociace, která si byla vědoma vlivu Moskvy na satelity v otázce spolupráce s Američany, slibovala jistý zvrat na čs. scéně.¹⁸⁷⁾ Kantůrek dokonce navrhoval strategicky využít jednání v Moskvě i tehdy, pokud se MPEA s Kremlem na žádné filmové smlouvě nedohodne:

182) Americký velvyslanec J. E. Jacobs státnímu sekretáři, Praha, 21. 4. 1949. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/4-2049.

183) Tamtéž.

184) Tamtéž.

185) Czechoslovakia, Memorandum z 2. 6. 1949. Herbert J. Erlanger, tajemník MPEA viceprezidentovi a řediteli mezinárodního oddělení MPEA Johnu G. McCarthy, New York, 2. 6. 1949. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061, MP/6-949 CS/A.

186) Dopis Louise Kantůrka Irvingu A. Maasovi, Moskva, 9. 8. 1949. AMPAS, MPAA General Correspondence Files, cívk #14 [Correspondence, 1949-1950]. Srov. Zpráva Irvinga A. Maase vedení MPEA. Předmět: Rusko, New York, 19. 8. 1949. AMPAS, MPAA General Correspondence Files, cívk #14 [Correspondence, 1949-1950]. V srpnu 1949 dopravil Kantůrek do Moskvy k projekcím 25 hollywoodských filmů, z nichž si měli Sověti vybrat, které koupí. Sověti si vybrali tři filmy – MADAME CURIE, DOBRÓDRUŽSTVÍ MARKA TWAINA a WINTERTIME. Za každý z nich Moskva údajně nabídla částku 30 000 USD. Zatímco Kantůrek vyjednával se Sověty, v Moskvě se hrál film HRDINA DNE (MGM), k němuž Sověti neměli práva. Kantůrek opustil Moskvu přesvědčený, že Sověti mají upřímný zájem o koupi hollywoodských filmů. Za předpokladu, že tyto filmy příznivě nezobrazují současný život v USA, tak z jejich strany není žádných politických námitek.

187) Tamtéž. Dopis Louise Kantůrka Irvingu A. Maasovi, Moskva, 9. 8. 1949. AMPAS, MPAA General Correspondence Files, cívk #14 [Correspondence, 1949-1950]. Srov. Zpráva Irvinga A. Maase vedení MPEA. Předmět: Rusko, New York, 19. 8. 1949. AMPAS, MPAA General Correspondence Files, cívk #14 [Correspondence, 1949-1950].

Pokud bych mohl v ostatních zemích říci, že vážně jednáme se sovětským Ruskem a že posíláme filmy do Moskvy na výběr, myslím, že by nám už pouhý fakt, že si Rusové už vybrali nějaké filmy, pomohl při jednáních v Praze a Budapešti. Tedy, pokud se bude zdát, že žádná dohoda mezi New Yorkem a Moskvou není možná, doporučoval bych celou záležitost prodlužovat, jak je to jen možné.¹⁸⁸⁾

Kantůrkova strategie nicméně už nevyšla. V srpnu 1949 se dramaticky zhoršila geopolitická situace. Studená válka vstoupila do nové fáze a na podzim 1949 pak Moskva definitivně vnutila Československu sovětský model.¹⁸⁹⁾ Politický aspekt problému, který, jak poznamenala ústřední ekonomická komise, zůstával jediný otevřený, se tak s definitivní platností uzavřel. V nastalé situaci standardní filmová smlouva mezi MPEA a ČSF o dovozu hollywoodských filmů už nepřicházela v úvahu. V říjnu 1949 nabyla platnosti likvidační ujednání smlouvy z roku 1946. Ačkoliv se Hollywood snažil vycházet vstříc a ustupovat čs. komunistům, byla po třech letech vyjednávání a systémové diskriminace MPEA na úrovni distribuce jedinou dohodou, jíž MPEA a ČSR dosáhly, tzv. likvidační dohoda, jež oficiálně likvidovala první a jedinou poválečnou smlouvu, jak v ní bylo zaneseno.¹⁹⁰⁾ ČSR a MPEA ji podepsaly 28. 10. 1949 „[...] ve velmi srdečné atmosféře“.¹⁹¹⁾ ČSF zastupovali generální ředitel Oldřich Macháček, ústřední ředitel pro distribuci Jaroslav Málek a Jan Klement. MPEA reprezentoval už standardní tým Maas-Kantůrek. Likvidační dohodu za ČSF podepsal Málek a v lednu 1950 ji odsouhlasilo ministerstvo informací. Podle údajů ČSF dohoda prodlužovala o jeden rok distribuční práva pro „staré“ hollywoodské filmy dovezené v rámci smlouvy z roku 1946 a měla vypršet 31. ledna 1952.¹⁹²⁾ Navíc měla zaručovat distribuční práva pro šest nových hollywoodských filmů, které měly být uvedeny do čs. distribuce během následujících dvou let. Zároveň zajišťovala MPEA minimální zisk 8 milionů Kčs (staré měny), po srážkách a blokách 160 000 USD výměnou za příslib, že MPEA poskytne jakékoliv filmy, o něž ČSR projeví zájem.¹⁹³⁾ Nebude-li 8 milionů odvedeno, měla ČSF složit na účet MPEA v Praze rozdíl mezi obehnanou částkou a 8 miliony.¹⁹⁴⁾ Přičemž „výtěžku by bylo docíleno jednak obehrováním starých filmů, jednak obehrováním šesti nových filmů (dosud

188) Tamtéž.

189) J. F a u r e, *Americký přítel*, s. 98.

190) Tisková zpráva, New York, 7. 11. 1949. AMPAS, AMPTP Records, Motion Picture Export Association [press releases, ca. 1947-62]. Srov. Pro schůzi Kulturní rady. Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, Praha, 28. 4. 1950. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 666, s. 25, l. 23.

191) Tisková zpráva, New York, 7. 11. 1949. AMPAS, AMPTP Records, Motion Picture Export Association [press releases, ca. 1947-62]. Srovnej Záznam 13.X.1956. Doplněk k Záznamu O jednáních, která byla předběžně vedena za účelem dovozu amerických filmů do Československa v r. 1956. NFA, f. ČSF (nezpracováno), složka 6.

192) Pro schůzi Kulturní rady. Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, Praha, 28. 4. 1950. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 666, l. 23. Dále H'wood Pix Virtual Blackout Behind Iron Curtain; Threshold on Tito. *Variety* 178, 1950, č. 5 (12. 4.), s. 1.

193) Difficulties of Motion Picture Export Association in Prague, Praha, 18. 9. 1952. NARA, RG59, DF1950-1954, 811.452/10-1652.

194) Záznam 13.X.1956. Doplněk k Záznamu O jednáních, která byla předběžně vedena za účelem dovozu amerických filmů do Československa v r. 1956. NFA, f. ČSF (nezpracováno), složka 6.

jsme vybrali tři filmy),¹⁹⁵⁾ vysvětlil Málek. Zisk z exploatace těchto filmů měl být dělený rovným dílem mezi MPEA a ČSF. Hollywood briskně sestavil seznam 11 filmů, mezi nimiž byl například ČARODĚJ ZE ZEMĚ OZ, z nichž si měl ČSF vybrat.¹⁹⁶⁾

V praxi ale situace vypadala jinak než na papíře. Události, které následovaly po podepsání likvidační dohody, jsou pro osud hollywoodských filmů v ČSR v první polovině padesátých let symptomatičké. V květnu 1950 americký velvyslanec informoval, že

neobdržel žádný jasný signál, že čs. filmový monopol má v úmyslu uvést jakýkoliv z nových filmů, jak ustanovuje smlouva a že nebyly ani podniknuty jiné kroky k likvidaci starých filmů. Pokud kontrakt s ČSR nepovede k uvedení nových filmů, pan Kantůrek má v úmyslu přemístit evropskou centrálu své organizace z Prahy do Vídně a zažádat o povolení převést majetek MPEA, oceněný na 8 milionů korun, na dolary a převést je do USA.¹⁹⁷⁾

Kantůrkovo dilema, zda zůstat v Praze, nebo přesunout centrálu MPEA do Vídně, vyřešil za reprezentanta MPEA rostoucí antiamerikanismus v Československu, jehož první vlna přišla v roce 1950, kdy čs. komunisté začali vypovídat západní novináře, zavřeli knihovnu USIS a dramaticky snížili stav americké ambasády. Situace se ještě zhoršila po vypuknutí války v Koreji v červnu 1950. Útoků nezůstal ušetřen ani Hollywood. Ministr Kopecký obvinil americký filmový průmysl z válečného štvání v Koreji. Hollywood se v rétorice komunistické propagandy proměnil v nechutného nájemného žoldáka zapojeného do „odporné role“ válečného štváče, jenž si nezadá s nacisty¹⁹⁸⁾ a slouží „[...] imperialistickým a militaristickým cílům Wall Streetu“. Stal se „vývozcem jedu“, jehož „utopistická fantasmagorie o boji ‚supermanů‘ s ‚atom-many‘, násilí, vraždy, sadistické a perverzní pitvání duševních stavů chorobných a duševně vychýlených lidí [...]“ otupuje diváky.¹⁹⁹⁾ V roce 1951 byl obviněn ze špionáže a odsouzen spolupracovník agentury *Associated Press* William Oatis.²⁰⁰⁾ Po útocích v tisku následoval odjezd Kantůrka v červnu 1951 do Vídně.²⁰¹⁾ Stejný měsíc zakázaly Spojené státy svým občanům cestovat do ČSR s poukazem na to, že podmínky v zemi jsou riskantní.²⁰²⁾

195) Pro schůzi Kulturní rady. Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, Praha, 28. 4. 1950. NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 666, 25, l. 23. Mezi 20. a 30. dnem každého měsíce měl být podíl MPEA uložen na dvě konta u Československé státní banky – 70 % z částky mělo směřovat na tzv. zahraniční účet v dolarech, 30 % na místní korunový účet.

196) Výroční zpráva o činnosti a výsledcích v r. 1950. NFA, f. ČSF (nezpracováno), složka Úsek Styky s cizinou 1950.

197) Current Prospects of the MPEA in Eastern Europe. Tajemník americké ambasády v Praze Alexander Schnee státnímu sekretáři, Praha, 3. 5. 1950. NARA, RG59, DF1950-1955, 860.452/5-350.

198) Hnusná role Hollywoodu. *Kino*, 29. 3. 1951, s. 146.

199) Oleg Mašin, Vývozci jedu. *Kino*, 7. 6. 1951, s. 274–275. Srov. Grigorij Alexandrov, Hollywood ve službách válečných štváčů. *Rudé právo*, 4. 2. 1951 nebo A. Andrejev, Reakční umění ve službách amerického imperialismu. *Kino*, 15. 3. 1951, s. 130.

200) J. Fauré, *Americký přítel*, s. 99.

201) Irving A. Maas americkému velvyslanci v Praze Ellisi O. Briggsovi, Washington, 10. 8. 1951. NARA, RG59, DF1950-1955, 849.452.

202) U.S. Bans Travel to Czechoslovakia, Calls Conditions There Hazardous. *New York Times*, 2. 6. 1951.



Hollywood útočí na mír

(Kino, 9. 6. 1949, č. 12, s. 173)

Po Kantůrkově odjezdu se ujal vedení pobočky MPEA, jejíž působení bylo omezeno na minimum, Josef Kabeláč. Odpovědnost za správu trhů v regionu byla přesunuta na zastupitelství MPEA v Německu. Nicméně ČSF ještě nějakou dobu navzdory oficiální anti-americké a protizápadní kulturní politice pokračoval ve strategii lavírování ve snaze zachovat si alespoň nějaký prostor k možnosti „koupit čas od času jednotlivý film za fixní částku“.²⁰³⁾ Namísto šesti nových hollywoodských filmů, jak ukládala likvidační smlouva, ČSF uvedl do distribuce v roce 1951 mimo Prahu pouze psychologické drama DĚDIČKA, jež zastupovalo USA na filmovém festivalu v Karlových Varech.²⁰⁴⁾ Karlovarský festival byl ostatně i v předcházejících letech místem, kde bylo možné vidět nové americké filmy. V roce 1947 to byly filmy ZTRACENÝ VÍKEND a PANÍ MINIVEROVÁ, v roce 1948 drama NEJLEPŠÍ LÉTA NAŠEHO ŽIVOTA a snímek POŠLAPANÉ KVĚTY, o rok později pak filmy JOHNNY BELINDA a POKLAD ZE SIERRA MADRE.²⁰⁵⁾ Proti vůli MPEA se v kinech v roce 1953 ještě objevily starší SEDMÝ KŘÍŽ a dokument KAVALKÁDA DŽUNGLE.²⁰⁶⁾ Právě obeháním

203) Motion Picture Export Association Difficulties with Czechoslovak Film Monopoly. Americký velvyslanec J. E. Jacobs státnímu sekretáři, Praha, 8. 4. 1949. NARA, RG59, DF1945-1949, 860F.4061 MP/4-849.

204) *Filmový přehled*, roč. 1951, č. 51 (14. 12.).

205) Amerika na MFF. *Kino* 4, 1949, č. 15 (21. 7.), s. 218.

206) J. H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství 1951–1955*. Československý filmový ústav: Praha 1972. s. 299 a 302. Distribuční osud filmů SEDMÝ KŘÍŽ a KAVALKÁDA DŽUNGLE není úplně jasný. Podle dokumentů ze Státního departmentu projevil v prosinci 1952 ČSF zájem o prodloužení práv na promítání filmu DĚDIČKA pro rok 1953 a zároveň o distribuci filmu SEDMÝ KŘÍŽ společností MGM a KAVALKÁDA DŽUNGLE studia RKO. Dokument z NFA uvádí, že ČSF znovu nasadil filmy do distribuce a použil jejich obehání, aby dostal závazkům vůči MPEA. Ani jeden z filmů nefiguruje na původním seznamu 140 filmů. Je pravděpodobné, že filmy byly ČSR nabídnuty v roce 1947 nebo 1948, například jako náhrada za stažené „závadné“ filmy. SEDMÝ KŘÍŽ se objevuje v oficiálním seznamu premiér uvedených ve *Filmovém přehledu*, což by nasvědčovalo tomu, že film byl v ČSR v roce 1953 uveden poprvé. Podle archivního dokumentu z NARA MPEA s uvedením filmů nesouhlasila. Oficiálně vzhledem k dluhu 4,5 milionu Kčs, které ČSF dlužil hollywoodským studiím. Neslyšela ani na argument čs. strany, že by dluhy mohla ČSR snížit právě promítáním zmíněných dvou filmů. Což se podle čs. strany nakonec stalo. Status of Motion Picture Export Association Operations in Czechoslovakia, Praha, 23. 12. 1952. NARA, RG59, DF1950-1954, 811.452/12-2352. American Motion Picture Films, Praha, 28. 10. 1953. NARA,

těchto dvou snímků dostal ČFS údajně svému závazku splatit 8 milionů Kčs.²⁰⁷⁾ Přes výše uvedené tři výjimky v podstatě zmizely hollywoodské filmy v první polovině padesátých let z čs. kin. Až do roku 1958 kupoval ČSF sporadicky jednotlivé americké filmy od individuálních producentů mimo struktury MPEA.²⁰⁸⁾ Sporadická báze v tomto případě znamenala dětské drama MALÝ UPRCHLÍK²⁰⁹⁾, dobrodružný snímek MARTIN EDEN a „pokrokový“ film SŮL ZEMĚ z produkce společnosti Independent Productions Corporation založené autory, kteří se v Hollywoodu ocitli na černé listině.²¹⁰⁾ Sociálněkritická výpověď o stávce horníků v Mexiku zvítězila za patřičně hlasité propagace čs. komunistů v roce 1954 na MFF v Karlových Varech.

V první polovině padesátých let tak ekonomické důvody definitivně upozadilo přísnější uplatňování československé kulturní politiky zacílené na vytvoření socialistické společnosti, v níž je film, jak ustanovilo usnesení ÚV KSČ v dubnu 1950, v pozici mocné výchovné síly „s ideologicky čistými a umělecky přesvědčivými myšlenkami na cestě k socialismu“.²¹¹⁾ Důvody přerušení kontaktů jsou ale komplexnější, přestože postoj ČSR hrál klíčovou roli. Promítly se do nich ve větší či menší míře i změny na americké straně. Ať už to byla změna struktury amerického filmového průmyslu i publika, prostá ztráta zájmu o trh, který se postupně stal ekonomicky nezajímavým nebo zvýšený důraz na národní bezpečnost, jenž zakazoval obchodování se SSSR a jeho satelity.²¹²⁾ Přestože filmy nebyly vedeny jako strategicky důležité zboží, MPEA se podrobila embargu Kongresu, jež zakazovalo „obchodovat s nepřítelem“.²¹³⁾

RG59, DF1950-1954 811.452/10-2853. *Filmový přehled*, 1953. č. 31, (18. 6.), s. 6. Nelze také úplně vyloučit, že filmy byly promítány bez souhlasu. Taková praxe nebyla za železnou oponou výjimečná. Filmy „načerno“ promítaly SSSR i Maďarsko. Srov. Moscow Goes to Town with „Mr. Deeds“, But without any Payoff. *Variety* 181, 1950, č. 2 (20. 12.), s. 3 a 19. „Mr. Smith“ Boomerangs But Moscow Continues Swiping U.S. – Owned Pix. *Variety* 181, 1951, č. 9 (7. 1.), s. 3 a 20. MPEA Asks U.S. Probe on Whether Hungary Bootlegging Yank Pix. *Variety* 198, 1955, č. 1 (9. 3.), s. 4

- 207) Původní termín splátky byl 31. 3. 1951, ale po vzájemné dohodě obou stran se termín prodloužil až do doby, kdy filmy potřebnou sumu vydělají. Záznám 13.X.1956. Doplněk k Záznamu O jednáních, která byla předběžně vedena za účelem dovozu amerických filmů do Československa v r. 1956. NFA, f. ČSF (nezpracováno), složka 6. Československá státní banka zaručovala, že převede patřičnou částku v dolarech na účet MPEA v USA. Peníze uložené na místním účtu měla MPEA využívat na náklady svých operací v ČSR.
- 208) J. H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství 1945–1950*, s. 192.
- 209) Záznám 13.X.1956. Doplněk k Záznamu O jednáních, která byla předběžně vedena za účelem dovozu amerických filmů do Československa v r. 1956. NFA, f. ČSF (nezpracováno), složka 6.
- 210) Larry C e p l a i r – Steven E n g l u n d, *Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community, 1930–1960*. Berkeley: University of California Press 1979, s. 416–418.
- 211) J. H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství 1945–1950*, s. 31. V letech 1951 až 1955 byly do čs. Distribuce uvedené následující americké filmy MPEA (rok/počet): 1951/1 (DĚDIČKA, Paramount Pictures), 1952/0, 1953/2 (KAVALKÁDA DŽUNGLE, SEDMÝ KŘÍŽ), 1954/1 (SŮL ZEMĚ, Independent Productions Corporation) a 1955/1 (MALÝ UPRCHLÍK, The Little Fugitive Production Company). J. H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství 1945–1950*, s. 279.
- 212) J. F a u r e, *Americký přítel*, s. 97–98. Kongres uvalil embargo na obchodování se zeměmi Sovětského bloku už v březnu 1948 a svůj zákaz posílil v roce 1949 zákonem Export Control Act, který uvaloval embargo na produkty, o něž byla v USA nouze, a na ty, jež by mohly vojensky posílit SSSR. Hollywood, jehož produkt se zákazu vymykal, se podrobil embargu dobrovolně později.
- 213) Fred H i f t, Post-Stalin Russia a Poser, Newsman Urges U.S. Export Pix. *Variety* 193, 1954, č. 6 (13. 1.), s. 3.

Vyhoštění zástupce MPEA znamenalo konec jedné éry působení MPEA v Československu. Éry, v níž kombinace ekonomických a politických faktorů umožnila relativně normální obchodní činnost MPEA a ekonomický úspěch hollywoodských filmů, jenž sliboval možné nové a lepší obchody. Po této fázi, kdy MPEA aktivně působila na trhu, následovalo období rezignace a nezájmu ze strany asociace. Vyhledy na možný obchod byly mizivé. Navíc, geopolitické napětí stejně znemožňovalo pokračování operací ve stylu čtyřicátých let. Padesátá léta vyžadovala jiné strategie, jiné přístupy, jinou politiku i rétoriku. Jak v americkém, tak v československém táboře. Její charakter diktovaly na jedné straně eskalace studené války, vyhrčená antikomunistická paranoia v USA či ochlazení vztahů mezi Státním departmentem a americkým filmovým průmyslem. Na straně druhé smrt J.V. Stalina a kongres v Ženevě v červenci 1955. Po těchto dvou událostech následovala etapa mírného uvolnění, pokusů o znovunavázání kontaktů a volnějších kulturních kontaktů mezi Východem a Západem.

Uvolnění vede k účasti Hollywoodu na MFF Karlovy Vary v létě 1956 a ke třetí a poslední vlně jednání mezi ČSF a MPEA na podzim téhož roku.²¹⁴⁾ Po jejich krachu se studia rozhodují neprodloužit licenci MPEA pro Československo a naopak začít operovat na trhu individuálně. Ze strany Hollywoodu tak dochází ke změně strategie ve vztahu k čs. trhu z „jednotné fronty“ na individuální aktivity jednotlivých studií. Rozhodnutí Hollywoodu v podstatě znamenalo selhání jednotné fronty MPEA. Čs. komunisté tak paradoxně dosáhli kýženého modelu nákupu filmů za fixní částky od jednotlivých producentů, o něž usilovaly od roku 1947. První prodalo film do ČSR studio Columbia – v roce 1958 snímek PIKNIK, po něm pak muzikál SYNKOPY. Druhý zmíněný film směřoval do distribuce ještě v téže roce, PIKNIK, drama s rasovým podtextem, se dostal do kin až v šedesátých letech.²¹⁵⁾ PIKNIK rozhodně nezůstal v československých kinech osamocený. Po restriktivních a z hlediska distribuce značně ochromených letech padesátých jsou šedesátá léta minulého století v dějinách vztahů mezi Hollywoodem a Československem dramaticky odlišnou kapitolou. Změna obchodního dovozního modelu přivedla po období diváckého půstu do čs. kin na krátký čas řadu hollywoodských velkofilmů od ZPÍVÁNÍ V DEŠTI přes V PRAVÉ POLEDNE až po SEDM STATEČNÝCH.

* * *

Tato studie vznikla díky internímu grantu FF UK (číslo grantu 224133) a díky grantu Grantové agentury Univerzity Karlovy (GAUK, číslo grantu 258126).

214) Srov. např. Dulles Favors Films for USSR. *Variety* 200, 1955, č. 9 (2. 11.), s. 2 a 55. Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech, účast produkce USA, Praha, 27. 1. 1956. AMZV, TO-O, 1945-1959, USA, ka. 19. Exhibition of the film Marty in Czechoslovakia. Memorandum of Conversation, Washington, 30. 4. 1956. NARA, RG 59, DF1955-59, 811.452/4-3056 CS/W.

215) Yank Chummy with Satellites; "Picnic" to Czechs for \$10000; Roumania, Bulgaria Talks On. *Variety* 210, 1958, č. 7 (16. 4.), s. 3. Srov. NARA, RG 59 DF 1955-1959, 511.495/1-1359.

Mgr. Jindřiška Bláhová (1979)

Studentka doktorského programu na Katedře filmových studií FF UK v Praze a School of Film and Television Studies na University of East Anglia, Norwich, Velká Británie. V současné době pracuje na doktorském výzkumu historie institucionálních, ekonomických a politických vztahů mezi Hollywoodem a Československem po druhé světové válce.

(Adresa: Katedra filmových studií, FF UK, Nám. Jana Palacha 2, 116 38, Praha 1,
j.blahova@uea.ac.uk)

Citované filmy:

Ben Hur (Sidney Olcott, 1907), *Cizinec* (The Stranger; Orson Welles, 1946), *Conspirator* (Victor Saville, 1949), *Hrdina dne* (The Crowd Roars; Richard Thorpe, 1938), *Čaroděj ze země Oz* (The Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939), *Dědička* (The Heiress; William Wyler, 1949), *Dobrodružství Marka Twaina* (The Adventures of Mark Twain; Irving Rapper, 1944), *Dubové palice* (Block-Heads; John G. Blystone, 1938), *Guilty of Treason* (Felix E. Feist, 1950), *Hers to Hold* (Frank Ryan, 1943), *Historie z metropole* (The Tales of Manhattan; Julien Divivier, 1942), *Hop-along Cassidy* (Howard Bretherton, 1935), *Hrozny hněvu* (Grapes of Wrath; John Ford, 1940), *Chaplinův festival* (Charlie Chaplin Festival; Charlie Chaplin, 1938), *Cheers for Miss Bishop* (Tay Garnett, 1941), *Intermezzo* (Intermezzo; Gregory Ratoff, 1939), *Její největší úloha* (It's a Date; William A. Seiter, 1940), *Johnny Belinda* (Jean Negulesco 1948), *Kanadská jízdní policie* (The North-West Mounted Police; Cecil B. DeMille, 1940), *Kavalkáda džungle* (Jungle Cavalcade, William C. Ament, 1941), *Konvoj do Murmansk* (Action in the North Atlantic; Lloyd Bacon, 1943), *Krásnější než sen* (You Were Never Lovelier; William A. Seiter, 1942), *Laurel a Hardy na moři* (Saps at Sea; Gordon Douglas, 1940), *Laurel a Hardy studují* (Chump at Oxford; Alfred J. Goulding, 1940), *Laurel a Hardy v cizinecké legii* (Flying Deuces; A. Edward Sutherland, 1939), *Lištičky* (Little Foxes; William Wyler, 1941), *Long Voyage Home* (John Ford, 1940), *Madame Curie* (Mervyn LeRoy, 1943), *Malý uprchlík* (The Little Fugitive; Ray Ashley, 1953), *Martin Eden* (The Adventures of Martin Eden; Sidney Salkow, 1942), *Marty* (Marty; Delbert Mann, 1955), *Monsieur Verdeux* (Charles Chaplin, 1947), *Nejlepší léta našeho života* (The Best Years of Our Lives; William Wyler, 1946), *Někde se setkáme* (Somewhere I'll Find You; Wesley Ruggles, 1942), *Ninotschka* (Ernst Lubitsch, 1939), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *O myších a lidech* (Of Mice and Men; Lewis Milestone, 1939), *Pan Smith přichází* (Mr. Smith Goes to Washington; Frank Capra, 1939), *Paní Miniverová* (Mrs. Miniver; William Wyler, 1942), *Perutě pomsty* (Air Force; Howard Hawks, 1943), *Pět Sullivanů* (The Sullivans; Lloyd Bacon, 1944), *Piknik* (Picnic; Joshua Logan, 1955), *Pojistka smrti* (Double Indemnity; Billy Wilder, 1944), *Poklad na Sierra Madre* (The Treasure of the Sierra Madre; John Huston, 1948), *President Wilson* (Wilson; Henry King, 1941), *Půjčená žena* (Guest Wife; Sam Wood, 1945), *Rudý Dunaj* (The Red Danube; George Sidney, 1949), *The Red Menace* (R.G. Springsteen, 1949), *Second Chorus* (H. C. Potter, 1944), *Sedm statečných* (The Magnificent Seven; John Sturges, 1960), *Sedmá kavalérie* (They Died With Their Boots On; Raoul Walsh, 1941), *Sedmý kříž* (The Seventh Cross; Fred Zinnemann, 1944), *Seržant York* (Sergeant York; Howard Hawks, 1941), *Sestra jeho komorníka* (His Butler's Sister; Frank Borzage, 1943), *Sever proti Jihu* (Gone with the Wind; Victor Fleming, 1939), *Shanghai Gesture* (Josef von Sternberg, 1941), *Siréna* (Karel Steklý, 1947), *Skandál v Paříži* (A Scandal in Paris; Douglas Sirk, 1946), *Slečinka Kitty* (Kitty Foyle; Sam Wood, 1940), *Srdce pod maskou* (Flesh and Fantasy; Julien Duvivier, 1944), *The Southerner* (Jean Renoir, 1945), *Stalo se zítra* (It Happened Tomorrow; René Clair, 1944), *Sůl země* (Salt of the Earth; Herbert J. Biberman, 1954), *Synkopy* (Syncopation; William Dieterle, 1942), *Tekuté zlato* (Boom Town; Jack Conway, 1940), *Miliony díky* (Thanks a Million; Roy Del Ruth, 1935), *Být či nebýt* (To Be or Not to Be; Ernst Lubitsch, 1942), *Topper se vrací* (Topper Returns; Roy Del Ruth, 1941), *Topper na cestách* (Topper Takes a Trip; Norman Z. McLeod, 1938), *Valčík na rozloučenou* (Waterloo Bridge; Mervyn LeRoy, 1940), *Věčná Eva* (It Started with Eve; Henry Koster, 1941), *V pravé poledne* (High Noon; Fred Zinnemann, 1952), *Winter-time* (John Brahm, 1943), *Záhadný pan Jordan* (Here Comes Mr. Jordan; Alexander Hall, 1941), *Zahraniční korespondent* (Foreign Correspondent; Alfred Hitchcock, 1940), *Zítra je navždy* (Tomorrow is Forever; Irving Pichel, 1946), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Dohen, Gene Kelly, 1952), *Ztracený víkend* (Lost Weekend; Billy Wilder, 1945), *Zuzanka v nesnázích* (The Major and the Minor; Billy Wilder, 1942), *Železná opona* (The Iron Curtain; William A. Wellman, 1948), *Žena za výkladem* (Woman in the Window; Fritz Lang, 1944), *Život Emila Zoly* (The Life of Emile Zola; William Dieterle, 1937).

Použité zkratky:

a. j.	archivní jednotka
AMPAS	Academy of Motion Picture Arts and Sciences Library, Margaret Herrick Library
AMZV	Archiv Ministerstva zahraničních věcí
č.j.	číslo jednací
Čefis	Československá filmová společnost
ČSB	Československá státní banka
ČSF	Československý státní film
GATT	General Agreement on Tariffs and Trade
HUAC	House Committee on Un-American Activities
inv.č.	inventurní číslo
ka.	karton
l. l	list
MFF	Mezinárodní filmový festival
MGM	Metro-Goldwyn-Mayer
MI	Ministerstvo informací
MIO	Ministerstvo informací a osvěty
MOPEXAS	Motion Picture Export Association
MPAA	Motion Picture Association of America
MPEA	Motion Picture Export Association
MPPDA	Motion Picture Producers and Distributors of America
MZV	Ministerstvo zahraničních věcí
NA	Národní archiv
NARA	National Archives and Records Administration
NFA	Národní filmový archiv
OWI	Office of War Information
RKO	Radio Pictures
USIS	United States Information Service
USA	Spojené státy americké
USD	americký dolar
ÚV	KSČ Ústřední výbor Komunistické strany Československa
WHSa	Wisconsin Historical Society Archives

SUMMARY

HOLLYWOOD BEHIND THE IRON CURTAIN

Negotiating a New Contract for the Importation of Hollywood Films between Czechoslovakia and the MPEA, 1946–1951

Jindřiška Bláhová

Hollywood's economic strategies towards Western Europe after WWII have drawn considerable academic interest over the last two decades. The interaction of the American film industry and the Eastern Bloc countries has, however, been largely overlooked. Until recently, the only scholarship that investigated Hollywood's operations in Czechoslovakia was Petr Mareš's article "Politics and Moving Pictures" (*Illuminace* 1/1994), the scope of which was restricted to the first round of postwar negotiations that were conducted between Hollywood and CSR in 1945 and 1946. Twelve years after the publication of Mareš's pioneering work, other Czech scholars started to examine this area from various perspectives. Pavel Skopal's recently published piece "Mr. Ambassador's Movies" (*Illuminace* 3/2008) touched upon the ways that the U.S. State Department interpreted the tastes of Czechoslovak audiences to increase the effectiveness of U.S. films as propaganda. "Hollywood behind the Iron Curtain" builds upon Mareš's work to begin the process of filling this sizeable void in history of Hollywood's operations in Czechoslovakia, the most Western of the Soviet satellites. The study examines the activities of the Motion Picture Export Association (MPEA), an organization set up to represent the interests of Hollywood on difficult overseas markets. In particular the operations of the MPEA on the potentially lucrative Czechoslovak market between 1946 and 1951, a period during which the Cold War had begun and was escalating.

Prior WWII, Hollywood had perceived Czechoslovakia as one of its most lucrative European markets. The importance of the market after the conflict was magnified by the country's strategic role in US foreign policy. Czechoslovakia played a crucial part in the plans of American policymakers to democratize Europe and offset the influence of the USSR. The American film industry had traditionally relied upon the support of the US State Department when it conducted business abroad. This close private-state cooperation significantly shaped Hollywood's operations all around the globe. In Czechoslovakia, just as in the other Eastern Bloc countries, the dynamics of this relation were, however, quite different. When operating in Czechoslovakia, Hollywood was required to balance its economic goals with the objectives of official US foreign policy and public diplomacy.

The period 1946–1951 was characterized by considerable political and economic changes at both global and local levels. These shifts included the Czechoslovak rejection of the Marshall Plan, the establishment of Truman Doctrine, the communist coup in Prague, the Soviets' successful testing of atomic weapons, the Korean war... MPEA's commercial operations in the CSR during these period were bookended by two significant events. These operations began in September 1946 when the MPEA and the Czechoslovak Film Company (Čefis) signed their first post-war contract. They ended with the *de facto* deportation of the MPEA representative in Czechoslovakia, Ludvík Kantůrek, in June 1951 during an anti-American propaganda campaign. The 1946 contract was the very first film importation agreement that Hollywood had signed with any of the countries in the Soviet sphere. The first postwar contract guaranteed American studios the most advantageous conditions in comparison to other foreign distributors. Hollywood achieved this favorable outcome due to several factors that included: the production limitations of the Czechoslovak film industry, the partial paralysis of the European film industries and, most importantly, an attempt on the part of the CSR not to jeopardize the negotiations over the general business agreement with the USA. The film contract, under which 80 Hollywood films were imported, promised to reestablish Hollywood's prewar position on the market, and even to improve it. In October 1946, the MPEA opened its office in Prague. A month later, the office became the headquarters for the MPEA in Central, Eastern and Southern Europe and the main connection between Hollywood and

Moscow. Thus, the agreement also promised Hollywood's expansion to other Eastern Bloc countries and the USSR. The story was one of bright optimism and great disappointment.

This study focuses on the second round of the post-war negotiations between the MPEA and the CSR. Czechoslovakia was represented by Čefis and by the Ministry of Information, which had been controlled by Communists even before the coup of 1948. These negotiations dragged on from the spring of 1947 to the autumn of 1949 against the backdrop of growing antagonism between the USA and the USSR. In addition to political shifts, these talks were affected by economic developments on the Czechoslovak film market. In particular the moderate box-office success that Hollywood films had enjoyed in Czechoslovakia in 1947, and the protectionist practices that were implemented by the Czechoslovak film monopoly in regards to Hollywood import.

The commercial achievements of Hollywood films challenged the stability of the fledgling film monopoly. Their financial accomplishments meant that Czechoslovakia lost a considerable amount of scarce hard currency. Thus, the contract with the Americans, which had been welcomed because it was believed that it would save the distribution infrastructure from collapse, gradually became an "unfortunate economic liability." The Czechoslovak film monopoly responded with two key protectionist measures at the distribution level. These measures were introduced in order to stem the flow of hard currency that had been leaving the country. Non-American productions were given preferential treatment. They were screened on days and at times which typically drew larger numbers of theatergoers. Secondly, the film monopoly imposed restrictions on the number of new films that were allowed to open in Czechoslovak theaters. This enabled the Czechoslovak film authorities to claim that they no longer needed such large quantities of films. It also provided Czechoslovak communists with important negotiating tool in regards to the new film importation contract with Hollywood. The negotiations were also affected by the gradual Sovietization of the country. The study shows that the measures which led to Hollywood films being ousted from the market were nevertheless initially economically motivated. Only gradually did ideology subplant economics and were Hollywood films transformed from pure "entertainment" into capitalist "trash" and "poison."

The MPEA's operations in Czechoslovakia were also governed by ideology as much as economics. Hollywood's role in US foreign policy became more complicated in the second half of 1947 after the House Committee on Un-American Activities (HUAC) began to investigate the alleged communist sympathies of some industry's personnel. These trials reflected a broader increase in anti-communist sentiments in the US. Differing agendas – both economic and political – can therefore be seen to account for the flexibility of the American film industry in its dealings with Czechoslovak communists. The ultimate failure of the negotiations in the autumn of 1949 signalled the end of the active phase of the MPEA's operations in Czechoslovakia. The promising outlook of the first post-war years was followed by a steady decline in Hollywood's presence in Czechoslovakia. Economic developments in the Czechoslovak film industry and the escalation of the Cold War facilitated the disappearance of Hollywood films from the market. And in 1951, the MPEA's representative in Prague was expelled from the country. Seven years passed before Hollywood films returned to Czechoslovakia. The study contributes to several areas of post-war history. Firstly, it enriches our understanding of the history of relations between Hollywood and Europe. Secondly, it adds to the under-researched institutional and economic history of the post-war Czechoslovak film industry. Furthermore, by exploring Hollywood's economic operations in Czechoslovakia in the political and ideological context of the escalating Cold War, the study also provides partial insight into the political history of Hollywood and the Cold War.

Translated by Jindřiška Bláhová

Editorial

POSTFEMINISMUS
A FEMINISTICKÁ FILMOVÁ STUDIA

Postfeminismus patří ke „žhavým“ termínům současných feministických filmových studií. Svádí svojí zdánlivou univerzálností a provokuje unikavostí a mnohoznačností. Přestože, jak bude patrné z textů otištěných v tomto čísle *Iluminace*, existují rozdílné pohledy na postfeminismus, jeho různé projevy a dokonce i různé postfeminismy, spojuje je představa překonání a nepotřebnosti feminismu a představa o dosažení jeho cílů. Navíc, jak upozorňuje Yvonne Taskerová v jednom ze tří rozhovorů, které tvoří výraznou část tohoto čísla, se k této vizi přidává „argument, že feminismus, přestože byl prospěšný, zašel příliš daleko“. Jinými slovy, postfeminismus oslavuje i zpochybňuje cíle a úspěchy feminismu. Může být vnímán jako negativní (většinou) i pozitivní fenomén (méně často), přičemž v druhém případě nejčastěji označuje další fázi feminismu a do jisté míry se kryje s termínem „třetí vlna“. Široké je i spektrum jevů, z nichž tzv. postfeministická kultura sestává – od akčních hyperstylizovaných a hypersexualizovaných filmových hrdinek typu Lara Croft přes stigmatizaci stárnutí a valorizaci plastické chirurgie až po pronikání časopisu *Playboy* a jeho „filozofie“ do mainstreamu a přijímání emblematických králičích uší jako nástroje pro vyjádření emancipace. Navíc je postfeminismus jinak vnímán v USA a jinak ve Velké Británii. Tezi o geografické specifičnosti postfeminismu podporuje i soliterní zástupce českých feministických mediálních studií v tomto čísle. Iva Baslarová se v textu „Pro samé slzy uvidět“ zabývá recepcí formátu soap opery, konkrétně původní české soap opery *ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ*, v českém kontextu a její roli pro genderové identifikace publika. Autorka testuje feministické teorie na postfeministických obsazích. Charakteristické pro českou feministickou vědu přitom je, že její text zůstává více ukotvený v tradičních feministických přístupech a otázkách.

Otevřenost termínu postfeminismus, laxnost v jeho definování či ve vymezování pole, v němž je s ním nakládáno, a cílů, které sleduje, jsou podle Taskerové jeho základními problémy. Mnohovýznamovost termínu či komplexnost fenoménu je ostatně i v centru dnes již klasické studie Sarah Projansky „Watching Rape“, jejíž část otiskujeme. Na ni z reflexivního odstupu sedmi let navazuje esej „Postfeministická politika a postfeministická kultura“ autorské dvojice Yvonne Taslauerová a Diane Negra, která zastřešuje „revizionistickou antologii“ *Interrogating Postfeminism*. Kontrastní zařazení těchto dvou textů má ukázat posuny v přístupu k postfeminismu a v jeho pojmání.

Elasticitou termínu ale otázky a nejasnosti nekončí. Postfeminismus vybízí i k přemýšlení o pozici oboru feministických filmových studií jako takového a může vést až k provokativní námitce, zda teoretický koncept postfeminismu není spíše než snahou o obra-

nu zájmů reálných žen motivovaný snahou o posílení relevance oboru. Zatímco nástup nové filmové historiografie oslabil pozici feministických studií (a neempirických přístupů obecně) a stimuloval posun k interdisciplinaritě (zástupcem tohoto posunu je tomto čísle výzkum Elišky Děcké zaměřený na autobiografičnost v tvorbě režisérek animovaného filmu, jenž propojuje orální historii a genderová studia) či k historii (např. mezinárodní projekt Women Film Pioneers přezkoumávající ženský element v ranném filmu), postfeminismus se dotýká samotného předmětu zkoumání a jeho záběru. Může tak být vnímán jako součást výzev identitě, před kterými feministická filmová studia jako obor, zdá se, stojí.

Dobрым příkladem nástrah v současnosti jednoho z dominantních přístupů je nedávno publikovaná monografie americké novinářky Susan Faludiové, autorky termínu „zpětný úder“ (backlash) proti feminizmu, jenž přešel do akademického diskursu, *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. Autorka vnímá události 11. září jako moment, jenž umožnil eskalaci viktimizace feminizmu a feministek v USA a volání po návratu k domestikované ženskosti a tradiční mužské síle válečníka, jež zapadají do postfeministické normy hlásající návrat k genderovým tradicím. Přestože dílčí argumenty mají nepochybně svoji relevanci, vyloučení širších společenských, politických a ekonomických trendů a zúžení událostí, jež následovaly po útocích na WTC, na útok proti feminizmu, jim ubírá na síle.

Hlavní výzvou oboru tak možná je vnímat postfeminismus ne jako izolovaný fenomén, ale jako součást komplexních změn ve společnosti, jež se v mnoha svých aspektech jeví jako spíše post-humanistická než post-feministická. Důraz na rozhovory v tomto čísle tak má za cíl reflektovat současnou fázi hledání a redefinování feministických filmových studií. Pomyslný dialog, ať už ho mezi sebou vedou zástupkyně amerického (Constance Penleyová z „týmu“ časopisu *Camera Obscura*) a britského (Taskerová) přístupu k post-feminizmu, nebo reprezentanti teorie a praxe (dokumentaristka Hana Železná a její pro-to-feministický projekt o mytické Vlastě), může ozřejmit problematičnost i potenciál postfeminizmu jako termínu i jako konceptu.

JB

Články k tématu

PRO SAMÉ SLZY UVIDĚT

*„Femininní“ televizní žánr soap opera
a jeho publikum v procesu uvědomování si
genderových identifikací*

Iva Baslarová

*Když se koukám na ORDINACI, tak je to čas jenom pro mě. Líbí se mi, že jsou tam miminka.
Nikdo mě nesmí rušit, to jsem pak vzteklá. Kuchyň zavřu o tři čtvrtě na osm a nikomu už nic
neuvařím, jak to dělávám jindy. A když jednou děti a manžel schválně řvali a otravovali mě, protože
je asi švalo, že je neobskakuju jako jindy, tak jsem se naštvála, práskla dveřmi a šla spát.*

Oni to pak už nikdy neudělali a byl klid.

Miroslava, 37 let, výzkumný rozhovor, 18. 8. 2007

*Dívám se s partnerem, a tak aspoň nějaký čas trávíme spolu. Sice mi do toho mluví, pošťuchuje mě
a trochu se mi posmívá, ale mně to nevadí. Je to čas na odreagování se, žádné velké umění.
Jednou mě o přestávce, když běžela reklama, zamkl na záchodě. Prý čekal, jak budu vyvádět, když se
nemůžu dívat dál. Kopala jsem do dveří a on mě zase pustil.*

Klára, 26 let, výzkumný rozhovor, 12. 7. 2007

*Dívám se sama a manžel i synové se mi smějí. Máme ještě jednu televizi, tam se třeba dívají
na fotbal, nebo mě jdou potěšit a dívají se chvíli se mnou, co to vydrží. A když už se vysmívají hodně,
říkám jim: Vždyť už jsem vám navařila, poklidila, prádlo vyžehlila. Tak mě nechte,
tohle je můj seriál.*

Dagmar, 48 let, výzkumný rozhovor, 30. 8. 2007

Média, především pak televize a její obsahy, hrají významnou roli při utváření modelů genderových identifikací ve společnosti. Tyto identifikace souvisejí s procesem genderové socializace, kdy se v průběhu života neustále učíme být mužem či ženou podle společenských norem, pravidel, konvencí a stereotypů a v této své roli se neustále utvrzujeme.¹⁾ Vzory maskulinity a femininity, zakomponované do příběhů „jako ze života“, pak pomáhají reprodukovat tyto stereotypní obrazy v každodenním kontextu. Proto jsou důležitým zdrojem genderových identifikací pravidelně vysílané televizní seriálové narativy, především pak soap opera, která bývá označována za takzvaný femininní televizní žánr, neboť se od počátku svého vzniku zaměřovala především na ženské publikum.

1) Ann O a k l e y, *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál 2000.

Seriálové narativy (sitcomy, detektivní, adventure a sci-fi seriály, soap opery a telenove-ly)²⁾ dnes patří mezi nejprodukovanější televizní žánry. V České republice (a nejen zde) tvoří značnou část obsahu komerčních televizí i médií veřejné služby. Od roku 2000 vzniká stále více původních českých soap oper, telenovel a sitcomů. Nárůst produkce souvisí mimo jiné s dlouhodobou popularitou těchto formátů, s jejich ekonomickou nenáročností i s jejich větším osvojením domácími tvůrci. V současnosti vysílá Česká televize na svém prvním kanálu (ČT1) v prime-time dva seriály vlastní produkce týdně (NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA – NOVÉ OSUDY A HOP NEBO TROP 2). Stejný počet, ale s větším počtem dílů, má na programu i TV Prima (OŠKLIVKA KATKA, VELMI KŘEHKÉ VZTAHY 3). Nejsilnější soukromá televizní stanice a zároveň stanice s největším podílem na trhu³⁾ TV Nova pak vysílá tři seriály (s větší četností uváděných dílů – ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 2, COMEBACK, POJIŠŤOVNA ŠTĚSTÍ 4).⁴⁾ Seriálové narativy tak od pondělka do pátku dominují vysílání na českých televizních stanicích od osmé hodiny večerní. Důvodem jejich oblíbenosti u publika může být především specifická narativní forma a potenciálně nekonečné, pravidelné vysílání, které rytmizuje život diváků a divaček a nabízí pocit sounáležitosti a identifikace s postavami. Obrazy maskulinity a femininity tak před námi pravidelně defilují a v procesu recepce publikem nabývají dalšího významu (a to jak na vědomé, tak nevědomé úrovni). Stávají se nositeli kulturních norem pro „mužské“ a „ženské“ chování, které může buď potvrzovat, nebo naopak vyvracet identifikaci, stereotypně připsanou danému pohlaví.

Tento text se na příkladu původní české soap opery ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 1 zabývá dvěma rovinami genderových identifikací, jež spolu úzce souvisejí. Na jedné straně zkoumá utváření mediálního obsahu, na druhé jeho následnou recepci. Jeho základem je empirický výzkum diváků a divaček této soap opery, vyráběné a vysílané televizí Nova. Výzkum se snaží odhalit kauzální vztah mezi výrobou textu a jeho recepcí, tedy příčinu a důsledek genderových identifikací. Daná studie je součástí disertačního projektu⁵⁾ a vychází z dat získaných z hloubkových rozhovorů, focus groups, zúčastněných pozorování a experimentů. Výzkumu se přitom účastní jak ženy, tak muži, kteří (často spolu) pravidelně ORDINACI sledují. Výzkum probíhá ve středně velkém městě České republiky, respondentky a respondenti tak představují jednu konkrétní interpretační komunitu.⁶⁾

3) TV Nova si dlouhodobě drží největší podíl na trhu. Ve 13. týdnu roku 2008 její podíl v prime-timu činil 42,29 %, přičemž druhá ČT1 získala 22,55 % a TV Prima 17,25 %. ATO – MEDIASEARCH: <www.ato.cz/>.

4) Aktuální programová nabídka v době dokončování tohoto textu (30. 10. 2008).

5) Tento text vychází z autorčina disertačního výzkumu na Fakultě sociálních studií, Masarykovy Univerzity v Brně.

6) Základním výzkumným vzorkem je deset až patnáct heterosexuálních párů sledujících pravidelně ORDINACI V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ. Výzkum je realizován v okresním městě do třiceti tisíc obyvatel a obyvatelek. Výběr probíhá jednak pomocí metody sněhové koule, kdy oslovuji známé ženy, o kterých vím, že příslušný televizní produkt sledují a od nichž získávám tipy na další divačky, případně diváky, které do svého výzkumu také zahrnuji. O možnosti zúčastnit se výzkumu se lidé dozvídají také z inzerátů v ordinacích lékařů a lékařek v daném městě a v tamější nemocnici. Spolupracují dva gynekologové a dvě gynekoložky, kteří mají největší počet pacientek a v tomto městě patří mezi nejvyhledávanější. Jejich úkol spočívá v distribuci letáčků a doporučování účasti na tomto výzkumu. Určující je, že všechny respondentky a respondenti budou žít ve stejném městě, výzkum tak nezkrusí různé podmínky pro život ve velkých a menších městech či na venkově. S páry provádím rozhovory a, pokud mi to umožní, také provádím zúčastněné

Televize plní roli vypravěčky příběhů. Jejím sledování lidé v České republice denně věnují průměrně 3 hodiny a 21 minut svého času.⁷⁾ John Fiske a John Hartley ve svém textu *Reading Television* identifikují „bardskou“ funkci televize, která plní stejnou úlohu jako kdysi tradiční kmenový básník, například Homér, který opěvoval epické hrdiny a jejich hrdinské činy. Televize tak jako bard předává kulturou oceňované hodnoty a vzory sebehodnocení.⁸⁾ Narativní struktura nejvíce souzní s naším životem a je základním způsobem, jakým lidstvo dává světu smysl.⁹⁾ Obklopují nás příběhy, slýcháme je od dětství a stále do nich dorůstáme; neunikneme jim ani ve spánku – po probuzení to, co se nám zdálo, přetransformujeme do tvaru příběhů. Narativ představuje řetězec událostí ve vztahu příčiny a účinku odehrávajících se v čase a prostoru.¹⁰⁾ Každý narativ se přitom dělí na dvě části: na příběh (co se komu stalo) a diskurs (jak byl příběh vyprávěn).¹¹⁾ Podle jedné z hypotéz tohoto výzkumu se do uvedeného diskursu promítá vztah mezi průmyslem, jenž narativ produkuje, a publikem, které jej konzumuje. Jinými slovy, v souvislosti s diváckou recepcí je nutné se podívat na způsob produkce, distribuce a spotřeby seriálů, který určuje, jaké obsahy, jakým způsobem a kdy jsou předkládány publiku. Právě tento diskurs je přitom v kombinaci s recepcí diváček a diváků zásadní pro výzkum publika ORDINACE. Je důležitý i pro propojení vzájemné interakce mezi institucí média a publikem, kde komunikátorem je zvolený mediální obsah.

Televizní žánry závisejí na svém publiku, které jejich tvůrci a tvůrkyně „předvídají“. Snaží se tedy cílit na určitou skupinu, přičemž genderové rozložení publika je jedním ze základních kritérií tohoto procesu. Stereotypně tak můžeme předpokládat existenci tzv. femininních a maskulinních žánrů. Tato typologie do jisté míry kopíruje rozvržení filmových žánrů, které mužům přisuzuje film noir, detektivky, horrory, dobrodružné, sci-fi a akční filmy, zatímco ženám především melodrama.¹²⁾

S narativitou je spojená i další důležitá hypotéza výzkumu, jehož je tento text fragmentárním výstupem: že narativní struktury jsou oblíbené u publika obecně, tedy že stejnou strukturu vykazují tzv. femininní i maskulinní (televizní) žánry. Přestože u soap opery a telenovely je tento aspekt jasný, pro muže bývá stereotypně dohledáván „vyšší“ cíl – například přitažlivost techniky v žánru sci-fi, dobrodružství a zobrazení syrové maskulinity ve westernu a dobrodružném filmu či potřeba logického myšlení u detektivek (filmu

pozorování při sledování některé z epizod uvedeným párem (rodinou). V další části výzkumu pak provedu focus groups se skupinou žen a skupinou mužů. Zároveň se snažím sledovat interakci mezi médiem a publikem, přičemž v rámci média ještě mezi zadavatelkou (televizí Nova) a dodavatelkami (scenáristkami a scenáristy uvedeného seriálu). Dále sleduji korektury, které do scénáře zanesli ti, kdo vystupují v tzv. expertní pozici, tedy odborní poradci – gynekologové, chirurgové a pediatři.

7) ATO – MEDIARESEARCH: <www.ato.cz/>.

8) John F i s k e – John H a r t l e y, *Reading Television*. London: Methuen & Co. Ltd 1978, s. 56–78.

9) Arthur A s a B e r g e r, *Narratives in Popular Culture, Media, and Everyday Life*. London: Sage 1997, s. 9–12.

10) David B o r d w e l l – Kristin T h o m p s o n, *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 1994.

11) Sarah K o z l o f f, Narrative Theory and Television. In: R. C. A l l e n (ed.), c. d., s. 67–101.

12) Liesbet van Z o o n e n, *Feminist Media Studies*. London: Sage 1994; Tania M o d l e s k i, *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. New York – London: Routledge 1982; David M o r l e y, *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*. New York – London: Routledge 1988.

noir).¹³⁾ Ještě sofistikovaněji pak působí žánr sportovního zpravodajství a publicistiky, které bývá považováno za hájemství mužů/maskulinity.¹⁴⁾ S narativní strukturou nemá zdánlivě nic společného, ale princip zůstává stejný – televize vypráví příběhy. Narativní struktura je tedy všem uvedeným žánrům společná – proč je potom tolik důležité rozlišovat mezi tzv. femininními a maskulinními televizními žánry, když se nabízejí a jsou sledovány muži i ženami? Samotný výzkum rámuje sada výzkumných otázek: Sledují soap operu ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ pouze ženy, nebo i muži? Jaké atributy vyžadují od tohoto televizního žánru ženy a jaké muži? Jak se publikum vztahuje k této soap operě? Jakou funkci pro ně sledování plní – sociální, emoční, terapeutickou či jinou? Tento text se však zabývá pouze výše uvedenými dvěma rovinami, které spolu souvisejí: tedy produkcí mediálního textu, jeho recepcí publikem a jejich korelací.

Historie a charakteristika žánru soap opery

Soap opera vznikla původně jako rozhlasový žánr ve třicátých letech 20. století, kdy se v USA v dopoledním čase vysílaly deseti až patnáctiminutové epizody pořadů určených především ženám v domácnosti. Proto také termín soap (mýdlová) opera.¹⁵⁾ Poukazuje na typ divaček, které se při poslechu a později při „sledování“ věnovaly především pracím v domácnosti. Navíc je zpravidla produkovaly či sponzorovaly firmy vyrábějící hygienické a čistící prostředky.¹⁶⁾ Opera pak má být ironickým odkazem k emoční základně a emotivní síle spojení divadelního a hudebního žánru.

Na začátku padesátých let se v USA vysílalo sedmdesát soap oper v denním vysílacím čase. Vysílání poslouchala zhruba polovina všech žen v domácnosti.¹⁷⁾ S nástupem nového média – televize – přišly také první televizní soap opery. Protože se soap opery ukázaly být výhodným nízkonákladovým formátem, jejich počet se začal rychle množit. Tvůrčí týmy nejprve sahaly po osvědčených rozhlasových soap operách, které převáděly do obrazové podoby – jejich úspěch tak byl předem zaručen. První dvě vznikly v roce 1944, kdy společnost Lever Brothers sponzorovala televizní verze dvou velmi úspěšných rozhlasových soap oper – BIG SISTER a AUNT JENNY'S TRUE LIFE STORIES. O dva roky později vznikla první původní televizní soap opera FARAWAY HILL producenta Davida P. Lewise. Ten svůj pořad charakterizoval slovy:

13) Anthony E a s t h o p e, *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*. New York – London: Routledge 1990

14) Deborah C h a m b e r s – Linda S t e i n e r – Carole F l e m i n g, *Women and Journalism*. New York – London: Routledge 2004, s. 82–101.

15) Dále v textu budu používat termín soap opera, který se etabloval ve světových mediálních a kulturních studiích. Mýdlová opera budu uvádět tehdy, pokud to zaznělo ve výpovědích respondentek a respondentů.

16) Prvními z nich byly Procter & Gamble a Colgate – a to nejen v USA, ale také v dalších mekkách soap oper a telenovel – Mexiku, Argentině, Brazílii, Kolumbii a jinde.

17) Ron S i m o n, *Living in Other Worlds*. In: *Worlds without End: the Art and History of the Soap Opera*. New York: The Museum of Television & Radio 1997, s. 11–26.

Užili jsme takové technické prostředky a zvolili takovou formální strukturu, aby nevyžadovala plné soustředění hospodyňky. Koresponduje tak s využitím jejího času, kdy si prostě zapne televizi a může u ní loupat brambory či plést.¹⁸⁾

Soap opery mají zpravodajskou strukturu, protože zde slovo dominuje nad obrazem. Tato nevyváženost devaluje prostředky klasického filmového stylu. Což nejen umožňuje rychlou a levnou výrobu, ale je jedním z důvodů, proč je soap opera „vysmívaným“ žánrem či tzv. obsahem nízkého vkusu. Dominance zvuku je dána především faktem, že ženy mohou při „sledování“ stále vykonávat domácí práce, přičemž zaměstnávají převážně jeden ze smyslů – sluch. Stačí čas od času zkontrolovat scénu na obrazovce, která je většinou téměř neměnná a statická – opakují se prostředí (ordinace, bar, domácnost hlavních hrdinů, nemocnice – většina tedy v interiérech), dramatické vrcholy děje navíc doprovází jasný hudební doprovod a sada znělek, které upozorňují na rozdílné emoční naladění jednotlivých míst – publikum tak může sledovat právě tu část epizody, kterou preferuje (romantická sekvence, dramatická sekvence, komická sekvence apod.).

Charakteristikou soap opery je především nikdy neuzavřená narace a orientace na současná témata s důrazem na rodinnou problematiku. Nikdy neuzavřená narace umožňuje kdykoli znovu navázat na již skončenou řadu epizod a „nastavit“ tak soap operu o další a další řady. Metapříběh, který obsahují, dovoluje vyprávět neustále dokola, zaměřovat jednotlivé postavy, vyostřovat konflikty, proměňovat charaktery jednotlivých hrdinek a hrdinů.¹⁹⁾ Rodinná problematika pak má divačkám a divákům přibližovat témata, která jsou jim vlastní a která korespondují s jejich každodenním životem, aby tak pro ně produkt nabýval na atraktivitě a aby mediální realita co nejvíce splynula s realitou společenskou. Publikum tak, přestože si je vědomo nereálnosti postav, může soap operu pokládat za reálnou nejen strukturou pocitů, které u nich vyvolává při sledování jim známých či blízkých charakterů,²⁰⁾ ale i snahou o splývání televizního a reálného času.²¹⁾

Dorothy Hobsonová ve své esejí *Soap Opera at Work*²²⁾ dokládá, že soap opera je součástí každodenních životů svého publika. Velkou část potěšení, které plyne ze sledování soap oper, tvoří rozhovory o nich s jinými lidmi. Televizi sledují diváci doma, ať už sami či s někým dalším, ovšem hlavní potěšení jim činí až následný hovor po skončení pro-

18) Tamtéž, s. 20.

19) Produkční týmy pochopily, že důležitá je především početná sada postav, na které mohou v jednotlivých epizodách zaostřovat, opouštět je a znovu se k nim vracet. Tento trend vrcholil v posledních letech, kdy například v seriálu *ZTRACENÍ* vystupuje tak velké množství ústředních postav, že je možné produkt vytvářet doslova donekonečna.

20) Ien A n g, *Watching Dallas: Soap Opera and Melodramatic Imagination*. London – New York: Routledge 1985.

21) Tvůrčí tým se snaží propojit všednodenní plynutí času se seriálovým – iluzorní je samozřejmě užití stříhu a vyjmutí zajímavých okamžiků. K ukotvení v čase tedy slouží shodující se svátky, roční období, události politického i kulturního života (např. volby či významný koncert, což je ovšem spojeno s praktikou product placementu – například v českém seriálu *ULICE* vystoupila stále oblíbenější pěvecká dvojice *Éva a Vašek*).

22) Dorothy H o b s o n, *Soap Opera at Work. Housewives and the Mass Media*. In: Stuart H a l l et al. (ed.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–1979*. London – New York: Routledge 1980.

gramu. Tyto hovory se často odehrávají mimo domov, s přáteli, ve škole, v práci či ve volném čase. Proces komunikace je tak rozšířen o slast, která se odvozuje z výměny pohledů a názorů na sledované programy. Soap opera tedy „nežije“ pouze v čase, kdy se vysílá, ale i v reálném čase, který vyplňuje prostory mezi vysíláním jednotlivých epizod. Seriál vystupuje z prostoru mediální reality do reality sociální, aby tak v další dimenzi plnil funkci zdroje další slasti – ne ze sledování, ale z hovoru o něm. Podle Hobsonové soap opery potřebují, aby publikum bylo loajální a sledovalo je pravidelně. Publikum přitom nabývá na objemu právě díky tomu, že hovor o soap opeře tvoří část každodenního života diváček a diváků. Pokud je hlavním předmětem konverzace na pracovišti, je to důvod, aby ho sledovali i ti, kteří tak normálně nečiní – jednoduše proto, aby nebyli vyloučeni z hovoru. Mluvit o televizních programech a o tom, co se v nich děje, je zásadní pro to, aby program získal popularitu a stal se součástí obecného diskursu.

Poslední klíčovou teoretickou koncepcí, jež přispívá do metodologického rámce tohoto textu a která charakterizuje vztah publika k soap opeře uváděné v hlavním vysílacím čase a snaží se objasnit význam sledování pro diváčky a diváky, nabízí práce Ien Angové věnovaná populární americké soap opeře ze sedmdesátých let DALLAS. Angová zde přišla s termínem emocionální realismus: řada lidí podle ní shledává DALLAS reálným, protože přijímají kritéria z denotativní roviny významů.²³⁾ Konkrétní situace v soap opeře nehrají nejdůležitější roli, primární jsou v tomto smyslu emoce, které vyvolávají – například štěstí, beznaděj, lítost, strach, radost... Angová hovoří o „tragické“ struktuře pocitů,²⁴⁾ které mají moc udržet pozornost diváků svou variabilitou (tragické proto, že nic nemůže trvat věčně, tedy ani štěstí). Podle Angové neexistuje pouze jediná příčina potěšení ze sledování soap opery. Každý má k programu unikátní vztah, jenž vyplývá z životních osudů diváků a diváček, ze sociálních situací, v nichž se sami nacházejí, z jejich estetických a kulturních preferencí.²⁵⁾ Angová se zabývala také funkcí postav v soap opeře. Participace diváků a diváček na seriálu je umožněna jejich vtažením do světa seriálu, které stimuluje sama struktura textu. Popularitu seriálu udržuje často jen jediná část příběhu, jediná postava (v případě DALLASU to byla role J. R., který zde působil jako esence zla). Na vtažení publika do děje se podle Angové podílejí i další aspekty textu – způsob vyprávění a inscenování. Způsobem režirování herců a hereček, kdy jejich výkony působí velmi civilním dojmem, tedy „jako ve skutečném životě“, dochází k minimalizování rozdílu mezi hercem/herečkou a postavou, kterou ztvárňuje, takže vzniká iluze reálné osoby. Postavy proto vypadají, jako by existovaly nezávisle na situacích popisovaných v seriálu. Působí, jako by vedly autonomní život mimo fikci seriálu. Pro své publikum se stávají jedněmi z nás. Schopnost představit si postavy jako reálné tedy vytváří nezbytný předpoklad pro vtažení publika a požitek ze sledování.²⁶⁾

Svou strukturou emocí, o níž mluví Angová, vytváří soap opery mřížku, jež se dobře hodí k našim vlastním životům, čímž publiku umožňuje prožívat některá zklamání či potěšení o to intenzivněji. Postavy pronikají do reálných životů – a co víc – překrývají se nejen

23) I. A n g, c. d., s. 51–86.

24) Tamtéž, s. 77.

25) I. A n g, c. d., s. 86–117.

26) Tamtéž, s. 13–51.

s realitou publika, ale také s herci a herečkami, kteří v soap opeře vystupují. Když tedy jedna divačka oznámí druhé: „Gita je těhotná“, může to znamenat fakt, že v rámci narativu (v mediální realitě) otěhotněla hlavní postava v soap opeře ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ, nebo že je v reálném životě gravidní představitelka postavy Gity Daniela Šinkorová, jíž si lidé pamatují prostě jako „Gitu“. A mluvit o Gitě může být nejen možností konverzačního tématu na pracovišti, ale i platformou, která v sociální realitě slouží jako prostor pro řešení některých důležitých témat či problémů. Diskurs soap oper tak může otevírat novou dimenzi na pomezí mediální a sociální reality.

Soap opera, telenovela, český seriál

V souvislosti s tzv. femininními televizními žánry je zapotřebí rozlišovat mezi soap operou a telenovelou. Označení seriál přitom neslouží jako žánr, ale označuje formu – je vysílán pravidelně, jednotlivé díly na sebe navazují, seriálovou narací prochází základní sada hlavních postav. Nástavbou je příběh, který se v případě telenovely uzavírá po ukončení jedné řady, v případě soap opery je však nekonečný – umožňuje stále navazovat.²⁷⁾ Pro soap operu je typická specifická práce s časovými charakteristikami. Jelikož volně nakládá s neomezeným časem, příběhy nejsou jasně směřovány, čímž není posilováno očekávání konce. Zápletka není hlavní dominantou textu, důležitý je pro publikum dojem reálného času. Telenovela však navazuje postupně z dílu na díl, celý příběh je tak naporcovaný do několika desítek (či stovek a zřídka dokonce tisíců²⁸⁾) částí, které směřují k jasnému (šťastnému) konci.²⁹⁾ Soap opera i telenovela staví své příběhy především na vztazích (partnerských, mileneckých, rodičovských, přátelských), a tudíž i na emocích, které s sebou tyto vztahy přinášejí.

Jeden z hlavních způsobů diferenciacie soap oper a telenovel spočívá v určení, pro který vysílací čas je produkt vytvářen. V americké mediální terminologii se proto někdy objevuje členění na dramata vysílaná v prime-timu (*prime-time drama*) a dramata vysílaná v denní dobu (*day-time drama*).³⁰⁾ V porovnání se soap operou telenovela ještě více slezuje z formálního zpracování. Vzniká jako nízkonákladový produkt, který bývá většinou prodáván v tzv. balíku, kde doplňuje žádanější a lákavější pořady. Televizní stanice ji proto zařazují do méně atraktivního denního vysílacího času. I odtud pramení předpoklad, že ji budou sledovat spíše ženy, které častěji zůstávají doma s dětmi na rodičovské dovolené či aby se staraly o domácnost. Mezi lidmi v důchodovém věku, kteří jsou jednou z cílových skupin, je obecně také více žen. Není však výjimkou, že se telenovela stane natolik divácky atraktivní, že ji televizní stanice přeřadí do hlavního vysílacího času,

27) Není přitom výjimkou, že na některé úspěšné seriály navázal film, či naopak. Jako příklad můžeme uvést MĚSTEČKO TWIN PEAKS, SIMPSONOVI, SEX VE MĚSTĚ nebo TAKOVOU NORMÁLNÍ RODINKU, přičemž žánrově můžeme tyto produkty rozdělit na sci-fi, thriller, animovaný sitcom, soap operu a hraný sitcom.

28) Nejdelší telenovelou v historii televize je TAK JDE ČAS, který má více než dva tisíce dílů.

29) R. C. Allen, *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press 1985, s. 45–61.

30) R. Simon, c. d., s. 31–36.

a to i navzdory tomu, že všechny ostatní složky zaostávají za tou, která nejvíce láká, což je nejčastěji právě příběh.³¹⁾

Další z rozdílů mezi soap operou a telenovelou je struktura produktu. Soap opera je rozdělena do jednotlivých epizod, které mají své vlastní podtéma (kromě ústředního „velkého“ příběhu), jako celek však nikdy nekončí. Telenovela oproti tomu směřuje k uzavřenému, šťastnému konci. V rámci typologie soap oper a telenovel rozlišujeme tři základní žánry: dynastické, kdy soap opera vypráví především o prožitcích rodinného klanu a jejich přátel i nepřátel (např. DALLAS, DYNASTIE, ŽIVOT NA ZÁMKU); dyadické, kde se jádro zápletky odvíjí od variování základních (nejčastěji heterosexuálních) mileneckých dvojic (např. BEVERLY HILLS, MELROSE PLACE); a komunitní – tzv. britský model zahrnující sociálně-realistické soap opery, otevírající četná aktuální sociální témata (např. EASTENDERS, CORONATION STREET, ULICE).³²⁾

Jak soap opera, tak telenovela umožňují svou produkcí reagovat na chování publika. Tvůrčí tým nenatáčí celou řadu naráz, ale pracuje průběžně, zatímco seriál již běží v televizi.³³⁾ Protože sledovanost je hlavní ukazatelem úspěšnosti, produkce si může dovolit akceptovat některá hlavní přání či stížnosti publika.³⁴⁾ Marsha Duceyová ve svém výzkumu sledovala stížnosti amerického publika soap oper v letech 2006–2007. Jako nejčastější kategorie identifikovala stížnosti na diskuse o incestu, zobrazování incestu, diskuse o gay a lesbickém sexu, zobrazování gay a lesbického sexu, líčení páchání násilí, rouhání a nahotu.³⁵⁾ Stěžovat si či obecně reagovat je zvyklé také české publikum. Divačky a diváci se vyjadřují k charakterům postav, jejich jednání, sledují vulgarismy a do televize píší či volají také kvůli vzhledu jednotlivých postav.³⁶⁾

V procesu hybridizace žánru, kdy se v soap operách stále častěji objevují například prvky reality show, se aktivita publika neomezuje na formální stížnosti, ale rozšiřuje se o možnost rozhodnout o osudech některých hrdinek či hrdinů. Odměnou je pak například šance zahrát si v seriálu epizodní roli.³⁷⁾ Televizní stanice Prima například u soap opery RODINNÁ POUTA vyhlásila soutěž, v níž divák či divačka při správném zodpovězení otázky (což mělo motivovat k vyšší sledovanosti) mohli získat ceny od hrníčku s logem stanice až po účast v komparsu jejich oblíbeného seriálu. V případě ORDINACE se diváci a divačky dokonce mohli zúčastnit soutěže, jejímž úkolem bylo vymyslet novou postavu. Představuje to jednu z možností propojení mezi publikem a médiem. Médium povzbuzu-

31) Nova tak v roce 2000 uspěla s kolumbijskou telenovelou OŠKLIVKA BETTY, variací na pohádku o Popelce. Vysílala ji dvakrát týdně od 20 hodin, později ji navíc reprízovala v rámci desátého výročí svého vzniku. Scénář OŠKLIVKY BETTY koupila také česká televize Prima a vysílá svou nepatrně upravenou verzi, kterou nasadila opět v hlavním vysílacím čase od 20 hodin (dvakrát týdně) s názvem OŠKLIVKA KATKA.

32) Sonia L i v i n g s t o n e – Tamara L i e b e s, *European Soap Opera: Diversification of Genre*. New York: Sage 1998, s. 147–180.

33) V případě ORDINACE se točí zhruba dvacet minut denně (týdně je pak odvysíláno sto minut).

34) Pověstný je především návrat Bobbyho Ewinga do seriálu DALLAS. Publikum si svou oblíbenou postavu vyžádalo statisíci dopisů, postava se proto po jedné celé řadě vrátila do seriálu. Jeho zmizení bylo vysvětleno jako snová pasáž ostatních hrdinek a hrdinů.

35) Marsha D u c e y, PCA/ACA Conference, San Francisco 2008.

36) Především pro komerční televize je velmi důležité dbát na sledovanost a tedy i na reakce publika. Stížnosti tedy skutečně představují jeden z faktorů, který může ovlivnit vývoj seriálové narace.

37) Graeme T u r n e r, *Cultural Identity, Soap Narrative and Reality TV*. Thousand Oaks: Sage 2005.

je diváky ke sledování nejrůznějšími způsoby vtahování do textu a do jeho produkce, kdy publikum může částečně utvářet svůj oblíbený pořad tím, že participuje na jeho tvorbě. Lze předpokládat, že tímto způsobem může publikum generovat své hodnoty a přenášet je právě pomocí reprezentace žen a mužů v podobě jednotlivých postav. Teoretička Sandra Hardingová mluví o genderovaném universu, které se projevuje v několika rovinách – individuální, ekonomické (trh práce) a symbolické,³⁸⁾ přičemž nejkomplicovanější je rovina symbolická, v níž se konzervují a reprodukují stereotypy a mýty. Změnit rovinu individuální je poměrně snadné, u symbolické je však dosáhnout změny těžší, neboť z ní čerpáme po celý svůj život. Mediální texty přitom přispívají právě do této úrovně, neboť se podílejí na vytváření genderových identifikací – ať už stereotypních či inovativních. Jejich tvorba přitom tedy nespočívá pouze na autorském týmu, ale i na publiku – oba čerpají z individuální i symbolické roviny a zpětně do ní opět přispívají.

V Československu až do roku 1989 vznikala převážně televizní seriálová dramata, jejichž žánrovost splývala. Tyto seriály byly charakteristické převážně orientací na sociální témata, šifrováním politické ideologie či explicitním agitátorstvím, ale formálně také propracovaností, důrazem na obrazovou skladbu, rigidní délkou epizod, těsným sevřením příběhu do klenutého dramatického oblouku, který zpravidla vyústil ve třináct dílů – NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA, ŽENA ZA PULTEM, MUŽ NA RADNICI, OKRES NA SEVERU, SYNOVÉ A DCERY JAKUBA SKLÁŘE... Československé seriály tedy měly svá specifika, jež vyplývala z izolace od ostatních evropských či světových seriálových narativů i z povahy státního režimu. Irena Reifová a Petr Bednařík se ve svém výzkumu zabývali seriálem SYNOVÉ A DCERY JAKUBA SKLÁŘE jako vzorkem populárním fikce produkované v osmdesátých letech Československou televizí. Uvádějí, že základním nástrojem tvorby byly tzv. ideové plány, které schvalovala komise ÚV KSČ. Scénář byl nadále korigován dle připomínek „předběžných“ čtenářů a čtenářek, televizní dramaturgy představovali členové a členky strany.³⁹⁾ Do procesu výroby tedy navíc ještě vstupovala ideologická supervize vládní garnitury. Po roce 1989 v souvislosti s nástupem nových televizních formátů i způsobů programování začali čeští režiséři a režisérky natáčet původní české soap opery a telenovely, které si postupně co do formálního zpracování často braly za vzor americký žánrový styl.⁴⁰⁾ Pionýrským počinem v oblasti českých soap oper byl ŽIVOT NA ZÁMKU režiséra Jaroslava Hanuše v produkci České televize, následovala ŠÍPKOVÁ RŮŽENKA, RODINNÁ POUTA, POJIŠŤOVNA ŠTĚSTÍ, VELMI KŘEHKÉ VZTAHY, ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ a další.

Takzvaný „ženský žánr“ a feministky

Tzv. femininní žánry, ať již v televizi, ve filmu či v literatuře, se logicky staly zájmem bádání a kritiky feministických teoretiček. Janice Radwayová v osmdesátých letech

38) Sandra H a r d i n g, *The Science Question in Feminism*. Ithaca: Cornell University Press 1986, s. 15–30.

39) Irena R e i f o v á – Petr B e d n a ř í k, Synové a dcery Jakuba skláře: Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. *Mediální studia* 1, 2007, č. 1, s. 32–65.

40) Uvádění do děje pomocí série krátkých záběrů – místo, kde se bude následující scéna odehrávat (kupříkladu budova), dále ostatní prostory budovy, pak kancelář, kde následně proběhne dialog. R. C. A l l e n, *Speaking of Soap Operas*, s. 65.

20. století zkoumala čtenářky milostných románů ve městě Smithton v USA.⁴¹⁾ Radwayová vyšla z teoretických rámců birminghamské školy a také z feministické revize psychoanalýzy. Zaměřila se na analýzu procesu, ve kterém se ženské publikum dostává v každodenním životě do kontaktu s mediálními texty. Její výzkum a především metoda jsou velmi relevantní také pro výzkum divaček soap opery a poskytují jeden z hlavních nástrojů pro projekt výzkumu publika, z něhož tento text vychází. Radwayová dohledávala svoje respondentky – čtenářky milostných románů – prostřednictvím prodavačky v knihkupectví středozápadního amerického města Smithton. Prováděla s nimi hloubkové rozhovory a dále si s nimi dopisovala, stejně jako s prodavačkou. Také tento výzkum omezil pole svého zájmu na středně velké město v České republice, kde při vyhledávání respondentek napomáhají lékaři a lékařky, stejně jako divačky a diváci sledovaného mediálního textu.

Radwayová vytvořila model recepce označovaný jako „kontextuální konstruktivismus“, kdy ženy-čtenářky milostných románů představují členky interpretačních komunit, jež imaginativně doplňují text. Samotné čtení milostných románů vnímala Radwayová jako součást a formu sociálního chování odehrávající se v rodinném kontextu. Ve svém výzkumu došla k těmto závěrům: Čtení tohoto typu literatury má pro ženy kompenzační funkci. Umožňuje jim totiž uprostřed rodinného kruhu „uniknout“ z reality patriarchálního manželství. Radwayová dokonce mluví o vyhlášení nezávislosti těchto žen. Podle ní si totiž dokázaly najít čas pro sebe uprostřed prací pro rodinu. Čtení má tedy emancipační potenciál, když představuje prostor vymezený jen pro ženy samotné. Současně však autorka upozorňuje na tzv. „provinilá potěšení“ (*guilty pleasures*), která její respondentky při čtení pociťují (cítí se tak kvůli času, který strávily čtením na úkor své rodiny či domácích prací a nakonec také kvůli penězům, které za tuto literaturu utrácejí, byť je velice levná). Čtenářky měly tendenci svůj koníček „obhajovat“ tvrzeními, že se při čtení vzdělávají – dozvídají se více o reáliích historické doby či kultury, v níž se daný příběh odehrává.

Radwayová však konstatovala, že čtení milostných románů nemá pouze emancipační potenciál, ale že se tak paradoxně dále reprodukuje struktura patriarchální společnosti, neboť narativní forma a rigidita tohoto žánru konzervuje dominantní ideologii. Podle jejího zjištění totiž ideální milostný román naplňuje patriarchální představu, že „potěšením ženy je muž“. Pokud tedy ženy sní, sní opět o heterosexuální milostné romanci – o muži spasiteli, hrdinovi, ochránci. Jejich volný čas tak sice může představovat subverzivní únik z reality, avšak prostor pro snění je již předem naplněný obsahem, který má pro ženy představovat kontrolované a ovládnuté potěšení, pramenící opět ze vztahu a závislosti na muži. Ideální hrdina přitom podle Radwayové vykazuje androgynní charakteristiky – je silný, statečný a neohrožený, zároveň však jemný, citlivý a chápavý (což jsou znaky připisované stereotypně maskulinitě a femininitě).⁴²⁾

Teoretička Tania Modleski považuje soap operu za jednu z forem feministické estetiky. Podle ní totiž oslovuje decentralizovaný subjekt, který přesahuje patriarchální způsoby

41) Janice R a d w a y, *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press 1991.

42) A. O a k l e y, c. d.

konstrukce subjektivity.⁴³⁾ Modleski se na rozdíl od jiných feministických kritiček médií nebrání označování soap opery jako „femininního žánru“. Tvrdí totiž, že soap opera podle ní odpovídá sociální situaci ženy v domácnosti a umožňuje ženám vnášet do patriarchálního řádu vlastní způsoby vnímání, touhy, slasti i myšlení, čímž dochází k nabourání dominantního kódu (subverzivní potenciál soap opery). Soap opera umožňuje identifikaci diváček s různými postavami a také prožívání situací, které běžný (každodenní) život neskýtá. Podle Modleski navíc struktura a formální zpracování denního televizního vysílání odpovídají rytmu ženské práce v domácnosti. Televize tedy hraje důležitou roli při přivýkání žen na rozptýlení pozornosti a odbíhání od denních domácích prací. Charakteristickým rysem soap oper jsou podle Modleski hrdinky jako silné osobnosti, které bojují za uchování svého mikrosvěta, jenž je ohrožován mužskou slabostí a nespolehlivostí. Modleski z toho odvozuje skrytou touhu po moci, řízení vlastního života, případně po určitém druhu pomsty. To odporuje tradiční představě o ženské submisivitě, kdy je soap opera protikladem k „mužskému žánru“, jenž skýtá stimulaci maskulinního potěšení. Modleski také mluví o „mechanismu očekávání“, když tvrdí, že soap opera pracuje s pocitem bezmoci – klade mezi touhu po ideálu a jeho skutečné naplnění extrémně komplexní překážky.

Gynekologie v růžové zahradě

Soap operu ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 1 začala televize Nova produkovat a vysílat v roce 2006. Sledovanost první řady byla velmi vysoká. Na jeho 34. díl se dívaly rekordní 2 160 000 lidí (v kategorii 15+), což představovalo 22 % těch, kteří v danou dobu sledovali některý z programů domácích televizních stanic. Porážela především konkurenční POJIŠŤOVNU ŠTĚSTÍ, již vysílala stejná televizní stanice a vysoce ji favorizovala. Produkční tým se proto rozhodl dále pokračovat v této soap opeře na úkor jiných, méně úspěšných. ORDINACE si tak získala poměrně stabilní místo na trhu a ve vysílání. Aktuálně televize uvádí již druhou řadu, kterou však vytváří jiný autorský tým než první řadu.⁴⁴⁾ Prostředí gynekologie,⁴⁵⁾ do něhož je děj soap opery situován, vybrala sama autorka námětu a hlavní scenáristka první řady seriálu Lucie Konečná. Soap opeře přitom v původní autorčině verzi dominovala postava emancipované lékařky Gity Petrové. Konečná se při tvorbě scénáře inspirovala úspěšným seriálem televizní stanice HBO SEX VE MĚSTĚ, jehož českou obdobu nabídla uvedené televizní stanici. Ta však téma posunula a „objednala“ si u autorky seriál v poněkud pozměněné podobě. Hlavním prostředím zůstala gy-

43) T. M o d l e s k i, c. d.

44) ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 1 i 2 si stále připisovaly rekordy sledovanosti. V žebříčku za 42. týden roku 2008 byla ORDINACE na 12. místě v top 20 všech pořadů TV Nova, přičemž ji předběhly pouze zpravodajské bloky v hlavním vysílacím čase.

45) Ukotvení děje do oblasti gynekologie je v českém televizním prostředí unikátní, a nejen v něm. Seriály z lékařského prostředí jsou obecně velmi oblíbené u diváků a diváček po celém světě i v Česku, za všechny lze jmenovat kupříkladu seriály NEMOCNICE CHICAGO HOPE, CHIRURGOVÉ, DOKTOR Z HOR, POHOTOVOST či československou NEMOCNICI NA KRAJI MĚSTA. V USA dokonce vznikl seriál PLASTICKÁ CHIRURGIE. Mediálně tabuizované téma gynekologie se však na obrazovku dostává velmi výjimečně.

nekologie, scenáristkou protežovanou postavu však upozadila vyžádanou „romantickou hrdinkou“ – zdravotní sestrou Kamilou Váchovou.⁴⁶⁾

Mezi charakteristikami těchto dvou hlavních postav je přitom velký rozdíl: Gita je gynekoložkou, tedy vysokoškolsky vzdělanou ženou, která také příležitostně přednáší (v jedné epizodě dokonce odjela pracovně do USA); má poměrně velký počet nezávazných sexuálních vztahů, přičemž (opět na zakázku televize) její „osudový“ muž – primář Čestmír Mázl – do nich neustále vstupuje a opět z nich vystupuje, aby s Gitou nakonec utvořil manželský pár. Gita Petrová tedy spíše odpovídá „novému“ typu televizní hrdinky (viz zmiňovaný *SEX VE MĚSTĚ*), která se některými svými charakterovými vlastnostmi vymyká typické hrdince soap opery.⁴⁷⁾ Naopak klasickou romantickou hrdinku v seriálu zpodobňuje právě zdravotní sestra Kamila. Sebeobětování a pečovatelské, v euroamerické kultuře vnímané jako typicky femininní, vyplývá už z volby jejího zaměstnání. Kamila opouští nevěrný manžel, posléze začne chodit se svým nadřízeným – doktorem Michalem Šebkem. Nakonec se při ošetřování znovu sblíží se svým nemocným exmanželem a porodí postižené dítě.⁴⁸⁾

Z prvních výsledků výzkumu vyplývá, že divačky a diváci častěji sympatizují s Gitou Petrovou, která jim připadá „zajímavá“, „rázná“, „sebevědomá“, ale i „v právu“ (myšleno v rámci děje, když Gitě někteří z jejích milenců ubližují). Kamila Váchovou pak poměrně často shodně vnímají jako „nesmyslně jednající“, „protivnou“ a „tu, která si za spoustu věcí může sama“.⁴⁹⁾ Oblíbenost postavy lékařky Gity, víceméně tolerované televizní stanicí Nova, a naopak divácká neoblíbenost televizí vyžádané zdravotní sestry Kamily, potvrzuje, že publikum se seriálem nakládá jinak, než producenti a producentky zamýšlejí. Celková neoblíbenost postavy Kamily Váchové, na níž Nova paradoxně přenesla těžiště všech vztahů první řady seriálu, nakonec vedla k jasnému výsledku – stanice Kamile v další řadě vyčlenila méně důležité postavení, na což herečka Linda Rybová zareagovala tak, že ze soap opery odešla – do jiné konkurenční televizní stanice. Kamila Váchová tedy z *ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ* „zmizela“, zatímco Gita Petrová zůstala po celou první řadu soap opery, dokud ze seriálu neodešla autorka námětu a scénáře Lucie Konečná.

46) Tyto informace čerpám především z výzkumného rozhovoru se scenáristkou Lucií Konečnou, částečně však také z oficiálních propagačních materiálů televizní stanice Nova.

47) Typologii hrdinek milostných románů utvořila ve svém výzkumu Janice Radway. Podle ní čtenářky vyžadují určité charakteristické vlastnosti, která má ideální hrdinka mít, vymezují také ty, jež jsou naopak nežádoucí. Pokud zde mluvím o „novém“ typu ženské hrdinky, mám na mysli především dosavadní zpodobnění žen ve filmu a v televizi, které doposud ženy velmi marginalizovalo stereotypním zobrazováním. Tato „nová“ hrdinka tedy není prototypem ideální postavy, nezatížená v syžetu očekáváními spojenými v kulturním kontextu stereotypně s maskulinitou či feminitou. Hovořím o vývoji, kterým ženská hrdinka prochází, tedy o jistých překročeních hranic, nástupu subjektivizace postav, jejich aktivním jednání, odsexualizování pohledu apod.

48) Handicap Kamilina dítěte byl zvolen záměrně proto, aby herečka Linda Rybová mohla ze seriálu odejít. V syžetu je proto tento odchod umožněn právě nutností umístit nemocné dítě do jiného prostředí, než je ordinace a nemocnice v Kamenici. Nicméně fakt, že tvůrčí tým odůvodnil toto zmizení postavy ze seriálu právě novou pečovatelskou úlohou, svědčí pouze o další stereotypní práci s ženskou postavou (Kamila mohla například s otevřením pracovního trhu stejně tak odjet pracovat do některé ze zemí EU).

49) Citovaná slova uvádím tak, jak je shodně volili/y respondenti a respondentky.

Konečná s Novou přestala spolupracovat právě kvůli častým zásahům do dějových linek. V rozhovoru pro *Mladou frontu* scenáristka uvedla:

Původně jsme měli naplánovaný úplně jiný konec, ale právě jsem dostala příkaz shora, že musím akceptovat jejich zásah a napsat konec à la televize Nova. Jsem z toho naprosto šokovaná. Myslím, že mě budou fanoušci *Ordinace* nenávidět. Musím přepsat tři díly, což je v tomhle fofru vražedné.⁵⁰⁾

Do procesu tvorby mediálního obsahu vstupují vedle zásahů média (motivovaných prosazováním vlastních osvědčených schémat pro daný žánr či reakcemi publika) další faktory, jakými jsou například rozhodnutí spolupracovníků – včetně hereček a herců –, zda chtějí v dlouhodobém projektu pokračovat. Tato rozhodnutí se pak promítají různými způsoby do narace. Příkladem je odchod představitelky hlavní role Daniely Šinkorové, která se rozhodla seriál na konci první řady opustit. Televize Nova využila jejího rozhodnutí k posunu seriálu ke klasičtějším romantickým soap operním vzorcům. Donutila scenáristku k „zabití“ Gity. Ve výše citovaném rozhovoru padla i následující otázka: „Říká se, že v dobrém seriálu má někdo umřít. Bude *Ordinace* dobrý seriál?“ „V tom případě to bude vynikající seriál! Jen z toho nemám vůbec radost,“ odpověděla Konečná.⁵¹⁾ Přestože Konečná nechtěla Gitu „připravit o život“, nakonec k tomu byla nucena, přestože měla se svou oblíbenou postavou jiné plány (mohla ze seriálu odejít i jiným způsobem, kupříkladu odjet na dlouhodobou stáž do zahraničí). Svůj tvůrčí záměr s postavou doktorky Gity i osobní vztah k ní popisuje Konečná ve výzkumném rozhovoru z 16. července 2007 následovně:

Gita je moje oblíbená hrdinka. Nechová se právě tak pitomě jako jiné ženské z mýdlových oper, které se pořád pro někoho obětují, říkají hloupé fráze a pořád jen hystericky křičí. S dialogy si dávám opravdu záležet, někdy je vypilovávám až do rána. Gita měla být jakousi průvodkyní diváček, která jim umožňuje ztotožnění s někým, kdo nepodléhá ranám osudu, ale naopak jim nastavuje tvář. Mám ji ráda, zatímco Kamilu, kterou jsem musela napsat na pokyn Novy, vyloženě nesnáším. Je to zvláštní psát postavu, kterou nesnášíte a která vám svým chováním vůbec není blízká, ale nic s tím nenadělám.⁵²⁾

S kritikou zásahů televize Nova do procesu tvorby seriálu vystoupila Konečná i veřejně:

50) Milan E i s e n h a m m e r, Scenáristka *Ordinace* seriál opustí, Mázla umřít nenechá. *iDnes.cz*, 5. 10. 2007. Online: <kultura.idnes.cz/scenaristka-ordinace-serial-opusti-mazla-umrit-nenecha-piu-/filmvideo.asp?c=A071005_111943_filmvideo_ob>.

51) Tamtéž.

52) Výzkumný rozhovor, 16. 7. 2007.

Jak moc vám Nova do psaní zasahovala?

Několikrát mi díl vrátili, ale když to má důvod, je to v pořádku. Hlavně ze začátku mi přicházely shora pokyny, že je tam málo lásky, emocí, že se postavy málo líbají. Bylo dané, že to je mýdlová opera, která má jasná pravidla. A také velmi omezený rozpočet. Ideálně by se všechno mělo odehrávat v pěti místnostech, aby to stálo pět korun padesát a aby se z toho vymlátilo pět set dílů. Nakonec to došlo tak daleko, že jsem měla pocit, jako by nikomu „shora“ ani moc nezáleželo na tom, co v těch dílech je. Připadala jsem si jako dělník slova.⁵³⁾

V současnosti Nova vysílá ORDINACI V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 2, kterou již vytváří nový autorský tým, přestože převzal některé postavy z první řady včetně několika dějových linek. Stejně jako postavy se i prostředí vzdaluje od progresivnějšího pojetí. Kromě oddělení pediatrie, jež na přání Novy přibýlo již do první řady seriálu, se nyní prostředí gynekologie rozšířilo především o divácky velmi oblíbenou chirurgii.⁵⁴⁾ Hlavní romantickou hrdinku tentokrát představuje chirurgyně Pavla Barnová (Barbora Munzarová). V syžetu prvních odvysílaných dílů je Pavla opět onou „typickou“ soap-operní hrdinkou – tedy tou, která kopíruje několik osvědčených schémat, jak o nich mluví Radwayová. V rámci atributů femininity například dostala herečka Munzarová do smlouvy bod, podle kterého musí v seriálu nosit paruku polodlouhých hnědých vlasů – ve skutečnosti je má totiž krátké.⁵⁵⁾

Přestože tedy Konečná přímo nezamýšlela svou soap operou emancipovat televizní divačky, částečně se jí to podařilo především díky postavě Gity, jež měla svůj předobraz v nezávislých amerických postavách. Prostor gynekologie, kde nechala svou hrdinku pracovat, pak umožnilo otevřít řadu témat, která souvisejí s aktuálními problémy českých žen. Zajímavé je také sledovat, jakým způsobem se podařilo toto prostředí „vyjednat“ v interakci mezi scenáristkou a produkčním týmem – scenáristka kupříkladu prosazovala název „Ordinace“, Nova doplnila „v růžové zahradě“. Možná právě kompromis, kdy se nevšední témata odívají do klišé romantického žánru, může o to silněji působit u publika navyklého mediálními konvencím.

Soap opera jako sociální zrcadlo

Pokud bychom metodu Janice Radwayové měli aplikovat na ORDINACI V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 1, pak z průběžných výsledků výzkumu vyplývá, že tento mediální obsah má svůj edukační i emancipační potenciál. Souvisí to především s postavením žen-pacientek ve zdravotnictví, konkrétně pak s jeho odvětvím, v němž je nejčetnější postavení muž-lékař – žena-pacientka, tedy s gynekologií. Parciální výsledky výzkumu ukazují, že divačky ORDINACE si při sledování této původní české soap opery začaly uvědomovat své nerovné

53) M. E i s e n h a m m e r, c. d.

54) Tato obliba je doložitelná sledovaností řady seriálů z prostředí chirurgie, Nova tak opět zvolila jistotu.

55) Do redakce televize Nova však přišla řada nespokojených divaček a diváků, kteří proti „nepřirozené“ paruce protestovali – tento fakt opět zveřejnila média.

postavení, kdy se jim při návštěvách gynekologie nejen nedostává patřičné pozornosti, ale především slušného zacházení a dostatečné informovanosti o nemocích, zákrocích a metodách léčby.⁵⁶⁾

Soap opera tak pro své publikum plní hned několik funkcí. Pro ženu může z genderového hlediska na jednu stranu představovat osvobození od role, která ji spoutává a předurčuje jí v rámci systému jistou pozici, na druhou stranu však vytváří pouze iluzi vědomého úniku, když pravidla neurčuje žena samotná, ale instituce, v tomto případě média. Respondentky se shodovaly v tom, že jim soap opera přinesla řadu nových informací o jejich tělech, k nimž dosud neměly přístup, a že jim pomohla uvědomit si, jak by správná návštěva gynekologa/gynekoložky měla vypadat. Velmi často vypovídaly o ponižujícím zacházení od sexistických oslovení typu „prdelko“ až po vulgarismy. Zmiňovaly i velmi nepříjemná vyšetření (která by nemusela být tak bolestivá, jak respondentkám připadalo) či zneužívání expertní pozice (záměrné nepodávání všech informací a podobně). Jedna z respondentek se svěřila se svým zážitkem z porodu:

Bylo to strašné, doteď mám šok z toho, jak se mnou doktor zacházel. Když jsem se ho před nastříhováním ptala, jestli budu mít velkou jizvu, odpověděl mi: „Nebojte se, paničko, nějakou díru vám tam nechám, to by mě váš manžel hnall!“ Bylo to hrozně ponižující. Doteď si ten zážitek pamatuju, i když se to stalo už docela dávno.

(Dagmar, 48 let)

Většina respondentek se pak shodovala na tom, že se jim líbí, jak lékaři v seriálu zacházejí se svými pacientkami. Jmenovaly podání rukou při příchodu a při odchodu z ordinace, vlídné zacházení, fakt, že lékaři své pacientky podrobně informují a probírají s nimi možnosti léčby.

Já si teda nemůžu stěžovat, že jako je můj doktor špatný nebo tak. Jako že by mě špatně léčil nebo tak. Ale když jsem to pak viděla v televizi, přišlo mi hezké, jak se tam k pacientkám chovají. A uvědomila jsem si, že bych to takhle chtěla. Můj doktor mi vždycky jen řekne „je tam zánět“ a napíše mi léky. Ani nevím, kde je vlastně ten zánět. A když jsem se jednou zeptala, odbyl mě. Jako bych byla hloupá, že se vůbec ptám.

(Lenka, 32 let)

Není přitom důležité, jestli svět soap opery odpovídá sociální realitě – zda se tedy lékaři takto chovají ke svým pacientkám. Důležité je, že tímto sdělením vyvolal potřebu tohoto požadavku, který si ženy při sledování uvědomily. Protože se české zdravotnictví po roce 1989 postupně rozpadlo na státní a soukromý sektor, je dnes více možností vybrat si lékaře. Nicméně tento výběr je limitovaný finančními možnostmi pacientky a také lo-

56) Tato nerovnoprávnost vede například až k extrémním případům svévolné sterilizace romských žen, které se (nejen) v České republice objevily a objevují.

kací jejího bydliště. Scenáristka Konečná připustila, že si pro svou gynekologii vybrala jako vzor soukromé zařízení v blízkosti Prahy, kam sama dochází. Nicméně požadavek na rovné a správné zacházení by měl být společný pro všechna lékařská pracoviště, bez ohledu na jejich statut.

Výzkumu se kromě žen účastnili také muži, kteří se svými partnerkami soap operu pravidelně sledují. Nebylo jednoduché je objevit a při výpovědích také častěji než ženy své jednání „omlouvali“, nejčastěji tím, že chtějí potěšit svou partnerku a strávit s ní večerní čas společným sledováním.⁵⁷⁾ V tomto případě to však podle nich bylo velmi zajímavé, protože začali prozkoumávat novou dimenzi. Svět ženského těla je totiž pro muže stále tabuizován. Respondenti se shodli na tom, že se díky ORDINACI dozvěděli to, co pro ně dosud zůstávalo skryto – tedy jaká onemocnění mohou ženy trápit i jak probíhá samotné gynekologické vyšetření (samozřejmě v limitech zobrazení v seriálu, kde je ukázáno kupříkladu vyšetření ultrazvukem, ne však samotné vyšetření na gynekologickém lehátku, které zůstává za paravánem). Muži-diváci tedy také přiznali seriálu edukační potenciál, byť poněkud marginálnější než jejich partnerky.

Nevěděl jsem, jak to tam probíhá, jak bych taky mohl? Zeptat se manželky by mi připadalo hloupé a nikde se o tom nemluví. Takhle to můžu sledovat a vím, taky se dozvídám hodně věcí o gynekologických onemocněních. Manželka mi ale vždycky vysvětluje, že něco z toho není pravda, třeba aby se doktor o způsobu léčby radil s pacientkou.

(Milan, 38 let)

Nabízí se námitka, že právě díky edukačnímu prvku a jisté tajemnosti specifické expertní pozice jsou pro své publikum přitažlivé všechny seriály z lékařského prostředí. V tomto případě však můžeme pozorovat zajímavou genderovou diferenciaci, která není ani tak důsledkem fyzické rozdílnosti mužského a ženského těla, jako spíše genderové socializace, která v euroamerické kultuře důsledně tabuizuje právě ženské tělo.⁵⁸⁾ Z výpovědí respondentek a respondentů tedy můžeme odvodit, že soap opera ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 1 přispívá k procesu socializace – tedy co se týče fyziologických procesů vázaných k ženskému tělu a genderovanosti systému zdravotní péče – méně stereotypním způsobem, než jak je tomu v případě jiných soap oper. V jiných aspektech působí tato soap opera odlišně, což ovšem není předmětem tohoto textu.⁵⁹⁾

57) Někteří z nich fakt, že se na soap operu dívají, před svým okolím tají. Jeden z respondentů uvedl, že se na pracovišti „podřekl“ jednomu z kolegů, který je na tom stejně, což jim ovšem napříště umožnilo povídat si o tomto pořadu.

58) Tuto skutečnost nevyvrací ani sexualizování ženského těla, neboť ho pouze obnažuje s jasným ekonomickým cílem – prodávat přes sex. Tabuizovány jsou naopak tak běžné projevy, jako je menstruace. Dodnes se veřejně nemluví například o menstruační krvi, ale o „tekutině“ – v reklamách je pak tato absurdita dovršena užitím modré tekutiny pro ilustraci absorpčních schopností nabízených vložek.

59) Tato soap opera je v mnoha ohledech velmi stereotypní – viz např. postavy žen, které ztělesňují stereotypy o tradičních femininních úlohách jako mateřství, pečovatelsství atd. Stejně je to s muži. Část z nich vystupuje jako machističtí vůdci, další jako nezodpovědní floutci a sukničkáři.

Do procesu kontroly mediálního textu zasahovala kromě televizní produkce další autorita – lékaři vystupující v expertní pozici. Lékaři dohlížejí na ztvárnění jednotlivých lékařských témat a korigují nejen terminologii, ale částečně i to, jak se bude příběh v jednotlivých epizodách odvíjet. V této soap opeře proto docházelo k četným střetům zastánkyň/ců tzv. alternativních porodů⁶⁰⁾ a těch, kteří preferují (či dokonce nadřazují) porody klasické. Scenáristka Konečná a její tým měli k dispozici několik lékařů-mužů, kteří pracovali jako odborní poradci. Prováděli tedy spolu s produkcí a hlavní scenáristkou korektury děje a dialogů, ale také sami vybírali a poskytovali témata z gynekologické teorie i praxe, která se tím dostávala do dějových linek. I proto do děje pronikla především mainstreamová témata, ale chyběla například problematika stejnopohlavních rodičů či pečujících otců. Podle této agendy lékařů se odvíjely i charaktery některých postav a situace, v nichž vystupovaly. I takovéto mechanismy přispěly k efektu, který popsala Radwayová – navzdory emancipačnímu potenciálu soap opera prováděla i konzervování statu quo tradičního patriarchálního řádu. Na konečném výsledku se tak nepodepisují pouze genderové stereotypy a mýty, zakořeněné ve společnosti a vyjádřené prostřednictvím jednotlivců podílejících se na výrobě soap opery, ale také instituce médií jako taková.

Přestože tedy do vývoje a výroby pořadu zasahuje řada složek na straně mediálního průmyslu i samotných diváků a divaček (včetně politických či ekonomických intervencí), důsledkem je podle předběžných výsledků to, že se média podílejí na upevňování status quo a na cirkulaci patriarchálních hodnot ve společnosti. Emancipovaná a sebevědomá hrdinka Gita Petrová – v rámci výzkumu hodnocená publikem velice kladně – tak opouští soap operu ne kvůli záměru scenáristky, ale protože odchází herečka. Její odchod produkce obratem využívá k příklonu k tradičnějším postavám, prostředí i tématům, jež mají přinést zvýšení sledovanosti. Genderovou logiku tak narušuje logika ekonomická, jež zapadá do konceptu vztahu mezi ekonomikou a kulturou Stuarta Halla. Hall, jenž nazírá masová média optikou marxistické kulturní teorie, navrhl interpretační nástroj v podobě myšlenky „kulturního obvodu“, který propojuje praktiky na straně produkce a konzumpce s hodnotami reprezentovanými v obsahu.

Obvod tvoří pět vzájemně propojených fází – regulace, produkce, konzumpce, reprezentace a identity. Tento nástroj tedy nahlíží, jakým způsobem se produkce (čili ekonomika) vztahuje k utváření kulturního produktu a jak se do něj promítá.⁶¹⁾ Ve zde zkoumaném případě můžeme konkrétně sledovat producentské hodnoty a hodnoty prezentované v konkrétním mediálním textu. Z uvedených preferencí produkce, která usiluje především o sledovanost soap opery a zároveň o co nejnížší výrobní náklady, lze vystopovat intence kulturních hodnot, jež v tomto případě vykreslují životní dráhu emancipované hrdinky. Ukazuje to, jak se z jednoho konkrétního zájmu, kterým je výtěžek, vytváří v jiné fázi podpora patriarchální ideologie. To znovu potvrzuje, že se na utváření genderově

60) Nejsou to pouze porody doma, ale také s doulou (porodní asistentkou), porody do vody či ve stoje nebo v sedě apod.

61) David Morley – Kuan-Hsing Chen, *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge 1996.

identifikačních vzorů podílejí před samotnou recepcí publikem kromě tvůrců a tvůrkyň i „nezamýšlené“ procesy. Ty v tomto případě předem vedou ke zploštění v duchu dominantní ideologie.

Můžete se obléknout

Při výzkumu publika soap opery ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 1 se především ukázalo, že tento pořad sledují jak ženy, tak muži. Většina z nich se shodla na tom, že jim vyhovuje příběh, korespondující s jejich životní realitou, kdy lidé mezi sebou řeší vztahy a nejrůznější každodenní problémy. Seriálová narace s pestrou škálou postav přitahuje pozornost mužů i žen především proto, že do jisté míry odráží sociální realitu dané společnosti. Označení femininního žánru tak v tomto případě postrádá logiku. Publikum tvoří výhradně ženy, stejně jako jeho obsah není určený pouze pro ně. Co tedy zůstává stereotypní, je především tato žánrová značka.

ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 2 ztratila se svou původní hlavní scenáristkou některé rysy, jež se vymykaly tradičním schématům osvědčených soap oper. Produkce si vyžádala více romantických prvků, děj nyní ještě více staví na vztazích na úkor odborné lékařské tematiky, přičemž vztahy jednotlivých (heterosexuálních) párů jsou tradičnější. Odchod Konečné a Petrové tak umožnil větší koncentraci publika na klasické milostné zápletky. Tematická a narativní výjimečnost ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ 1 však podle dosavadních výsledků výzkumu u divaček a diváků dosáhla efektu, který by v ideální situaci mohl vést až k celkové změně přístupu lékařů k pacientkám, tedy ke společenské změně. Z výpovědí gynekologů a gynekoložek vyplývá, že se ženy v ordinacích osmělily a více se vyptávaly na své diagnózy, některé dokonce přišly s problémy, které by je dříve ne napadlo řešit. Díky seriálu si uvědomily, že jejich potíže znamenají příznaky určitého onemocnění. Konkrétní reakce publika není obecně nijak výjimečný jev, nejčastěji má ale pasivní formu dopisů či telefonátů televizní stanici s návrhy, prosbami a stížnostmi. Aktivní reakce publika ORDINACE tak ukazuje na vliv, který má genderová ukotvenost této soap opery na jistou emancipaci divaček.

Působení českých soap oper v domácím kulturním prostředí zatím čeká, vzhledem k jejich poměrně krátké historii, na rozsáhlejší výzkum. Divačkám, kdysi zvyklým na ženy-trpitelky – kupříkladu Anna Holubová v ŽENĚ ZA PULTEM –, se dnes nabízejí nové vzory a modely žen, jejichž charakter není tak černobílý. Například v seriálu ULICE je jich hned několik – lesba, která prodělává coming out; ženy, jež odcházejí ve středním věku od svých mužů, protože jim nevyhovuje muž jako středobod jejich života; nezávislá žena, která žije sama a postupně se dopracuje až na vedoucí post atd. Přestože tedy soap opery za noc nezmění svou pověst vysmívaného žánru, určeného pouze pro ženy, tradice mobilizace sociálních témat, jež je vlastní československým seriálům, dává tušit mnohem rozmanitější publikum s vícevrstvou perspektivou.

Iva Baslarová (1977)

Studentka doktorského programu sociologie Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity se zaměřením na mediální a genderová studia. Specializuje se především na tzv. femininní televizní žánry a na feministickou kritiku médií.

(Adresa: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Joštova 10, 602 00, Brno;
baslarov@fss.muni.cz).

Citované seriály:

Aunt Jenny's True Life Stories (1944), *Beverly Hills, 90210* (1990–2000), *Big Sister* (1944), *Comeback* (2008), *Coronation Street* (1960–), *Dallas* (1978–1991), *Doktor z hor* (Der Bergdoktor, 1992–2005), *Dynastie* (Dynasty, 1981–1989), *Eastenders* (1985–), *Faraway Hill* (1946), *Hop nebo trop 2* (2008), *Chirurgové* (Grey's Anatomy, 2005–), *Melrose Place* (1992–1999), *Městečko Twin Peaks* (Twin Peaks, 1990–1991), *Muž na radnici* (1976), *Nemocnice Chicago Hope* (Chicago Hope, 1994–2000), *Nemocnice na kraji města – nové osudy* (2008), *Nemocnice na kraji města* (1977), *Okres na severu* (1981), *Ordinace v růžové zahradě* (2005–), *Ošklivka Betty* (Yo soy Betty, la fea, 1999–2001), *Ošklivka Katka* (2008), *Plastická chirurgie* (Nip/Tuck, 2003–), *Pohotovost* (ER, 1994–), *Pojišťovna štěstí* (2004–), *Rodinná pouta* (2004–2006), *Sex ve městě* (Sex and the City, 1998–2004), *Simpsonovi* (The Simpsons, 1989–), *Synové a dcery Jakuba skláře* (1985), *Šípková Růženka* (2001), *Tak jde čas* (Days of Our Lives, 1965–), *Taková normální rodinka* (1971), *Ulice* (2005–), *Velmi křehké vztahy* (2007–), *Ztraceni* (Lost, 2004–), *Žena za pultem* (1977), *Život na zámku* (1995–1999).

SUMMARY

CRY FOR RECOGNITION

*So-called Feminine Television Genre Soap Opera
and its Audience in the Process of Realizing of Gender Identifications*

Iva Baslarová

The article focuses on two levels of the specific television genre soap opera in Czech cultural context and on the role of mass media in co-creating gender identifications. Using particular results of a conducted qualitative research of the media audience, the authoress analyses a reception of the Czech soap opera *SURGERY IN THE ROSE GARDEN* by mixed (male and female) audience. The chosen soap opera is contemporary one of the most popular in the Czech Republic and is broadcasted twice a week in prime time on the TV station Nova that also produces it. The soap opera is set in a gynaecological surgery located in the rose garden. Precisely this location characterizes and symbolizes the romantic genre originally intended for the female audience. Television is considered to be the most significant socializing factor in the media sphere. People can get the "right" gender skills from everyday consumption of media products and their contents. In addition to that, in the process of the history of media arise so-called feminine and masculine genres. The analysis starts with an assumption that this kind of media content is important and attractive for mixed (both female and male) audience. This appeal partially engenders from the narrative structure. Soap operas are dependent on already existing discourses to represent the Real World, which is relevant for their audiences. But the representations they produce also contribute to our understanding of what that world is. Feminists have argued that dominant discourses in this culture are ones that both devalue women and repeatedly insist on the social power of sexual difference. It is these dominant definitions that are most powerful in constructing our image of what the Real World is. Thus, on one hand, the text focuses on the process of realizing of gender identifications by audience on the other it examines the way audiences react.

In this respect, the text further explores the relation between economy and culture that is directly linked to the gender representations. From the gender perspective, the media are owned, controlled and managed mainly by men, and it is in their interest to maintain the status quo and control of the patriarchal order. There are many characters of independent women and "new" men designed by the scriptwriter and also many conservative characters and plot twists ordered directly by the television station which doesn't correspond to each other and raise numerous questions not only about the rules of the media production but also about the ways these rules contribute to the reinvigoration and maintenance of the patriarchal order. The text accordingly to the whole original research tries to answer the following questions: Who is watching the chosen soap opera and why? Is there any correlation in the process of creating media text between the audience and the production? How much do they cause each other?

Translated by Iva Baslarová

POSTFEMINISTICKÝ KONTEXT

*Redefinice feminismu v populární kultuře
od roku 1980 do dneška*

Sarah Projansky

Použijeme-li nejjednodušší kritérium, tedy slovníkovou definici výrazu „post“ jako označení čehosi následujícího „po“ něčem, pak texty populární kultury operující s termínem „postfeminismus“ implikují, že přítomný okamžik se nachází „za“ feminismem. Tyto texty vyjadřují jakýsi příslib toho, že postfeminismus nás posunul do vyššího stadia, než jaké představoval feminismus, přitom ovšem zároveň samy produkují právě ony konkrétní verze feminismu, jež mají být údajně zaniklé. Takové pojetí postfeminismu pak de facto *udržuje* feminismus, a to právě tím, jak naléhavě tvrdí, že je dnes *překonán*. Jaký feminismus se tu však perpetuuje? Jak uvádí Judith Staceyová,¹⁾ postfeminismus představuje „současně inkluzi, revizi a depolitizaci řady stěžejních cílů feminismu druhé vlny“.²⁾ Podle Staceyové postfeminismus absorbuje a transformuje různé aspekty feminismu tak, že v důsledku dochází přinejmenším k vydělení feministických koncepcí z oblasti politického a společenského aktivismu. Suzanna Danuta Waltersová tvrdí, že tato „revize [...] feminismu druhé vlny“ nejenže feminismus depolitizuje, nýbrž může zajít až tak daleko, že ho zcela zlikviduje. Waltersová píše, že „[postfeministický] diskurs [...] prohlašuje [feministické] hnutí (předvídatelně, byť v rozporu s logikou) střídavě za mrtvé, vítězné či definitivně neúspěšné“.³⁾ Podle Waltersové postfeminismus definuje feminismus jako cosi mrtvého a přežitého, a to buď proto, že dosáhl úspěchu, a tudíž už ho není zapotřebí (je „vítězný“), nebo proto, že úspěchu nedosáhl, a je tudíž prokazatelně nepotřebný (je „neúspěšný“). Jakých vítězství podle postfeministických diskursů feminismus dosáhl? A v jakých ohledech selhal?

V této kapitole se soustředím na genezi pojmu postfeminismu v populární kultuře v období od počátku osmdesátých let 20. století. Vytkla jsem si tu dva hlavní cíle: za prvé identifikovat a analyzovat definice postfeminismu cirkulující v oblasti populární kultury zhruba za poslední dvě desetiletí a za druhé podrobně popsat a kriticky zhodnotit konkrétní verze feminismu předkládané těmito postfeministickými diskursy. Kladu si tedy

1) Judith S t a c e y, Sexism by a Subtler Name? Postindustrial Condition and Postfeminist Consciousness in the Silicon Valley. *Socialist Review*, 1987, č. 17, s. 7–28.

2) Cit. dle Bonnie J. D o w, *Prime-Time Feminism: Television, Media Culture, and the Woman's Movement since 1970*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1996, s. 87

dvě základní otázky: „jaká témata a okruhy zájmů jsou charakteristické pro postfeminismus?“ a „jaké typy feminismů jsou těmito tématy a zájmovými okruhy diskursivně vytvářeny?“ Jakkoli se v této kapitole přímo nezabývám konkrétními případy zobrazení znásilnění, jsou odpovědi na uvedené otázky mimořádně důležité pro pochopení příběhů o znásilnění, o nichž pojednávám ve zbývajících částech knihy a jež jsou vesměs postfeministickými diskursy tak či onak ovlivněné nebo je svým způsobem doplňují.

V následujícím rozboru se budu zabývat pětici vzájemně provázaných kategorií postfeministických diskursů, jež se uplatňují na stránkách populárního tisku. Nejprve se zaměřím na to, co sama označuji jako *lineární postfeminismus*, čili na reprezentaci historického vývoje od prefeminismu přes feminismus až po konečný bod představovaný postfeminismem. Konstrukce lineárních historických souvztahností mezi feminismem a postfeminismem vylučuje možnost koexistence feminismu s postfeminismem. Jelikož postfeminismus zásadně nastupuje na místo feminismu, je logické, že feminismus už neexistuje. Druhou kategorií postfeministických diskursů, o níž pojednám, je postfeminismus založený na konceptu *zpětného úderu* (*backlash*) proti feminismu. Namísto prostého odepsání feminismu jako čehosi, co skončilo, se tyto diskursy pouštějí do zpětných útoků (*lash back*) proti feminismu. Tak například přístup, který lze označit jako „antifeministický feministický postfeminismus“, zavádí „nový“ typ feminismu ve smyslu korektivu problematického trpělského feminismu (*victim-feminism*).⁴⁾ Alternativní přístup zaujímá „novotradicionalistický postfeminismus“, který apeluje na nostalgii za předfeministickou minulostí, v níž spatřuje feminismem zničený ideál. Všeobecně se dá říci, že se lineární i backlash postfeminismus vůči feminismu vymezují svrchovaně negativně. Oproti tomu třetí ze mnou stanovených kategorií postfeministických přístupů, *postfeminismus rovnosti a volby*, zahrnuje popisy „úspěšnosti“ feminismu při prosazování genderové „rovnoprávnosti“ a v tom, že dal ženám „volbu“, zejména s ohledem na pracovní příležitosti a postavení v rodině. Zatímco tento typ postfeministického diskursu nahlíží feminismus v relativně pozitivním světle, naznačuje nicméně, že ženy mají dnes širší přístup k volbě, a tudíž se bojem za rovnoprávnost nadále nemusí zabývat; ženy tak už vlastně feminismus nepotřebují. Čtvrtá kategorie postfeministického diskursu, jíž se tu zabývám, je pozdějšího data, neboť se neobjevila v osmdesátých letech, nýbrž až v letech devadesátých. Tato verze postfeminismu definuje feminismus jako antisexuální, načež se sama nabízí coby současná a pozitivnější alternativa, tedy (*hetero*)sexuálně pozitivní *postfeminismus*; tato verze nicméně zároveň zahrnuje ony aspekty feminismu, jež s sebou nesou příslib nezávislosti žen. Odmítá tak antisexuální feminismus, ale zároveň se hlásí k feminismu zaměřenému na individualitu a nezávislost. Pro valnou část postfeministického diskursu tvoří muži jakési pozadí představující předměty touhy, životní vzory či padouchy. Pátá kategorie postfeministického diskursu ovšem staví muže přímo do středu pozornosti. Jelikož podle ní feminismus dosáhl úspěchu a ženy jsou rovnoprávné, *mohou teď být feministy i muži*. Zatímco ovšem tyto postfeministické diskursy opět představují

3) Suzanna Danuta Walters, Premature Postmortems: "Postfeminism" and Popular Culture. *New Politics* 3, 1991, č. 2, s. 106.

4) *Victim feminism* – založený na představě ženy jako bezmocné a nevinné oběti mužské agrese a útaku (pozn. red.).

relativně pozitivní verzi feminismu, do jehož rámce zahrnují jak ženy, *tak i* muže, nijak nepřekvapí, že muži se pak jeví jako *lepší* feministé než ženy.

Uvedená pětice kategorií skýtá jistý podklad k pochopení složitosti postfeministických diskursů operujících v populárních médiích. Názorně dokládá pružnost a všeobecnou rozšířenost názoru panujícího v oblasti populární kultury, že totiž feminismus existoval, byl bezvýhradně absorbován hlavním proudem, a tudíž už ho není zapotřebí. Jelikož tedy postfeminismus je a může být takto různorodý, dá se označit za silný, všeobecně rozšířený a univerzální kulturní koncept. Jak ovšem ještě vyložím, je postfeminismus zároveň limitovaný svým převážným zaměřením na bílé heterosexuální příslušnice (či případně příslušníky) střední třídy. Jeho komplexnost a adaptabilita ve spojení s esencialistickou a univerzalistickou logikou jeho chápání „žen“ a „genderové rovnoprávnosti“ vede k zastírání rasových, sexuálních a třídních specifik postfeminismu. Postfeministické diskursy tak nejenže formulují definice toho, co je feminismus a jaké je postavení žen ve vztahu k práci, rodině a sexualitě, nýbrž činí to tak, že tím popírají relevanci rasové příslušnosti, sexuality a třídního zařazení pro úvahy vztahující se k genderovým otázkám, a tudíž pro feminismus.

Lineární historie feminismu, na jejímž konci je smrt

Obálka týdeníku *Time* z 29. května 1998 je názornou ilustrací onoho typu lineární historie, který přejímá valná část postfeministického diskursu.⁵⁾ Na zmíněné obálce jsou oddělené hlavy čtyř žen, trojice reálných osobností a jedné fiktivní postavy – Susan B. Anthonyové, Betty Friedanové, Glorie Steinemové a Ally McBealové. Každá z žen má nad hlavou uvedené jméno, snad pro případ, že by čtenář tyto slavné feministky nepoznal nebo že by si hlavu televizní hrdinky Ally McBealové „chybně interpretoval“ jako hlavu Calisty Flockhartové, herečky, která postavu Ally ztvárňuje. Allyina hlava je jako jediná vyvedena v barvách, ostatní jsou černobílé. Tato opozice mezi barevností (zastupující fikční přítomnost) a nebarevností (zastupující skutečnou minulost) naznačuje, že Allyin feminismus nahradil trojici dřívějších, „zastaralých“ verzí. Její feminismus je však neurčitý. Magazín *Time* podsunul pod Allyinu bradu otázku: „Je feminismus mrtvý?“ Otázka je vytištěna červeným písmem, což ještě zesiluje její autoritativnost, protože se tak barevně shoduje s titulem časopisu a rámečkem titulní strany obálky.

Tato obálka zobrazuje lineární historii feminismu, která je bělošská, středostavovská a heterosexuální a která v postavě Ally McBealové končí „smrtí“. Ve vztahu k rasové problematice odděluje časopis *Time*, ztotožňující počátky historie feminismu s postavou Susan B. Anthonyové, jež se patrně nejvíc prosadila jakožto sufražetka, feminismus „první vlny“ od jeho ranějších kořenů v abolicionistickém hnutí z poloviny 19. století,

5) Časopis *Time* věnoval tematizaci postfeminismu zvláštní pozornost. Všímá si toho Amelia Jonesová, která v rámci tří ročníků zmiňuje pět čísel, jež se postfeminismem zabývají: 4. 12. 1989; 20. 1. 1992; 9. 3. 1992; 4. 5. 1992. Viz Amelia J o n e s, *Feminism Incorporated: Reading "Postfeminism" in an Anti-Feminist Age*. *Afterimage* 20, 1992, č. 5, s. 10–15.

a pomíjí tak analýzu fenomenů rasy a genderu coby historicky společných konstitutivních prvků feministického aktivismu.⁶⁾ Sama Anthonyová se do abolicionistického hnutí osobně zapojila,⁷⁾ byť v sedmdesátých letech 19. století už používala ve své argumentaci ve prospěch volebního práva žen rasistickou rétoriku.⁸⁾ Navíc to, že týdeník *Time* zvolil právě portrét Anthonyové, která věnovala nejvíc času boji za volební právo žen, nebere v úvahu řadu dalších aspektů feministického myšlení, jež s úsilím o volební právo úzce souvisely, kromě jiných například otázky práv zaměstnaných žen, práva týkající se reprodukce a sexuální svobody.⁹⁾ Jestli čtenář časopisu *Time* o těchto detailech osobního vývoje Anthonyové či historie feministického myšlení a aktivismu něco ví, je vcelku nepodstatné; tím, že jako „první“ feministku představuje Anthonyovou, a nikoli dejme tomu Angelinu Grimké, Sojourner Truthovou nebo Fredericka Douglassa, zavádí obálka časopisu patent na explicitně bělošsky orientované a implicitně rasistické zobrazení „počátků“ amerického feminismu.¹⁰⁾

Time pak poskočí téměř o století dopředu a představí jako zosobnění následující fáze feminismu portrét Betty Friedanové. Historické momenty feminismu, které tak obálka propojuje, jsou sice nesourodé, nicméně oběma je společná orientace na příslušnost k bílé rase a středostavovský životní styl. Bestseller Friedanové *The Feminine Mystique* se zaměřuje především na bělošské příslušnice střední třídy (což je nedostatek, vezmeme-li v úvahu absenci rozboru rasových a třídních specifik v její knize), čímž konceptualizuje určitou verzi feminismu, která nebere v úvahu barevné ženy a bělošské příslušnice dělnické třídy.¹¹⁾ Friedanovou následuje na obálce Gloria Steinemová, jež se proslavila aktivními nezávislými a heterosexuálními feministickými názory. Steinemová se jako mladá, v tradičním slova smyslu atraktivní a nepokrytě heterosexuální běloška stala v sedmdesátých letech 20. století (a zůstává dodnes) feministickou osobností přijatelnou

6) Betty Friedan, *The Feminine Mystique*. New York: Norton 1963. K debatě o kořenech feminismu v abolicionistickém hnutí 19. stol. srov. Barbara Ryan, *Feminism and the Women's Movement: Dynamics of Change in Social Movement Ideology and Activism*. New York: Routledge 1992, s. 14–16; Angela Y. Davis, *Women, Race and Class*. New York: Vintage Books 1983, s. 30–45.

7) B. Ryan, *Feminism and the Women's Movement*, s. 14.

8) Například v projevu z let 1872–1873 („Constitutional Argument“) Anthonyová prohlásila: „Oligarchie bohatství, kde majetní vládnou nemajetným; oligarchie vědomostí, kde vzdělaní vládnou nevzdělaným; nebo dokonce oligarchie rasy, kde Anglosasové vládnou Afričanům, možná přetrvají; ale tato oligarchie pohlaví, která činí z otců, bratrů, manželů a synů oligarchy vládnoucí matkám a sestrám, manželkám a dcerám všech domácností; jež ustanovuje všechny muže panovníky a všechny ženy poddanými – ta přináší neshody a vzpoury do každé rodiny v celém národě.“ Susan B. Anthony, *Constitutional Argument*. In: Sheila Ruth (ed.), *Issues in Feminism: An Introduction to Women's Studies*. Mountain View, CA: Mayfield 1992, s. 473. Pro analýzu rasismu v některých větvích feminismu 19. a počátku 20. století srov. též A. Y. Davis, *Women, Race and Class*, s. 110–126.

9) K historii feminismu „první vlny“ srov. např. Nancy F. Cott, *The Grounding of Modern Feminism*. New Haven: Yale University Press 1987; A. Y. Davis, *Women, Race and Class*; B. Ryan, *Feminism and the Women's Movement*.

10) Nemluvě o dlouhé a bohaté historii ženského aktivismu, který předcházel pojmenování severoamerického ženského hnutí jako feminismu v polovině 19. století. Srov. např. antologii Eugenia C. Delamotte – Natania Meeker – Jean F. O'Brien (eds.), *Women Imagine Change: A Global Anthology of Women's Resistance from 600 B. C. E. to Present*. New York: Routledge 1997.

11) B. Friedan, *The Feminine Mystique*.

pro populární tisk.¹²⁾ Místo ní mohl *Time* opět zařadit jakožto feministický symbol konce šedesátých a začátku sedmdesátých let třeba portrét Angely Davisové, Ti-Grace Atkinsonové či Rity Mae Brownové, místo toho ovšem volil středostavovské heterosexuální bělošky Friedanovou a Steinemovou. Nejproblematictější je však pravděpodobně výběr Ally McBealové, z níž tu *Time* dělá reprezentantku současného feminismu. Namísto volby portrétu jedné z mnoha dnešních aktivních feministek zviditelňovaných na stránkách populárního tisku, například bell hooks,¹³⁾ Alice Walkerové nebo i Ellen DeGeneresové (v její civilní podobě, tedy ne v její fikční televizní roli), si *Time* zajišťuje alespoň potenciální naději na kladné zodpovězení své otázky „je feminismus mrtev?“ tím, že otiskne portrét imaginární (tj. *nežijící*) televizní postavy zosobňující heterosexuálnost, posedlost péčí o tělo a agresivní průbojný profesionalismus.

Nejde mi nyní o to, že zařazení obrázků zmíněných jiných feministek či feministů (nebo libovolných dalších osobností) by bylo tak či onak případnější, ani o to, že feminismus v podání časopisu *Time* vlastně feminismem není. Spíše chci poukázat na to, že uvedené vyobrazení de facto zosobňuje (přínejmenším ve smyslu reprezentativního příkladu) to, čím *je* feminismus pro populární tisk; je příkladem toho, jak se média ujímají významné role při definování feminismu. Tato verze feminismu – již *Time* a řada dalších populárních médií soustavně traktují ve svých článcích o feminismu, o zániku feminismu a o postfeminismu – vzniká od počátku osmdesátých let 20. století. Je to verze postfeminismu, podle níž se feminismus vyvíjel v rámci lineárního historického procesu zaměřeného, jak podrobněji vyložím v dalším textu, téměř výlučně na „zrovnoprávnění“ bílých heterosexuálních příslušnic střední třídy. Naznačuje, že feminismus dnes dospěl ke konci (je mrtev), neboť, jak ukazuje příklad Ally McBealové, ženy již bezezbytku získaly přístup k nezávislosti a k dobře placeným povoláním, a teď mají i právo volby, zda se v rámci těchto kontextů zapojí i do heterosexualizovaných prezentací vlastního těla, nebo nikoli.

Antifeminismus, nový tradicionalismus a útočný zpětný úder (*backlash*)

Zmíněná obálka časopisu *Time* navíc obsahuje i implicitně útočný výpad proti témuž feminismu, jehož se časopis zároveň proklamativně zastává. Otázka „je feminismus mrtev?“ není nová; populární tisk ji klade soustavně od počátku osmdesátých let minulého století, čímž jí zabezpečuje jak kladnou, tak zápornou odpověď.¹⁴⁾ Je-li totiž na jedné

12) B. J. D o w, *Prime-Time Feminism*, s. 29–30. Srov. obálku časopisu *Time* z 9. 3. 1992, která zobrazuje Steinemovou a Susan Faludiiovou jako reprezentatky feminismu 90. let.

13) Americká feministka Gloria Jean Watkinsová píše svůj pseudonym „bell hooks“ systematicky malými písmeny (pozn. red.).

14) Patrice McDermottová tento trend popsala na počátku 90. let, když citovala titulní články z časopisů *Mother Jones* a *Atlantic*. Viz P. M c D e r m o t t, On Culture Authority: Women's Studies, Feminist Politics, and the Popular Press. *Sign* 20, 1995, č. 3, s. 668–684. Srov. též Arlie H o c h s c h i l d, Is the Left Sick of Feminism. *Mother Jones*, 1983, s. 56–58; Erica J o n g, The Awful Truth about Women's

straně třeba tuto otázku pokládat opakovaně každých pár let (nebo i každoročně), a to mnohdy na obálce rozšířeného celostátního časopisu, jakým je *Time*, pak feminismus dozajista mrtev není. Žije dál, byť třeba jen proto, aby poskytoval podnět k pokládání těchto otázek. Na druhé straně ovšem opakování otázky, a to zejména ve spojení s grafickými prvky podobnými úpravě obálky časopisu *Time*, kterou jsem zde popsala, nechává otevřená vrátka i pro odpověď „ano, je mrtev“. Z tohoto hlediska je pak i zmíněná otázka jako taková v jistém smyslu zpětným úderem proti feminismu. Jak uvádí Amelia Jonesová, zatímco text obsahující tuto otázku „jako by se jen nevinně „ptal“, jestli má „feminismus před sebou nějakou budoucnost“, ve skutečnosti veškeré úvahy o takové budoucnosti vylučuje, a to tím, že použije termín „postfeminismus“, čímž feminismus neúprosně propojí s velice ožehavým obrazem čehosi „dryáčnického a lesbického“, tedy se stavem „bytí“, který je implicitně nežádoucí“.¹⁵⁾ Obálka časopisu *Time* sice nabízí definici feminismu zprostředkovanou portréty Anthonyové, Friedanové a Steinemové, spíše než čímsi „dryáčnickým a lesbickým“, jako je tomu v případě, jímž se zabývá Jonesová, nicméně i *Time* implikuje, že feminismus nemá žádnou budoucnost, v jeho případě proto, že se už sám zařadil do „historické“ černobílé galerie portrétů Anthonyové, Friedanové a Steinemové.

Jiný druh výpadu proti feminismu vedeného v rámci postfeministických diskursů přichází ze strany antifeministicky zaměřených (samozvaných) feministek, mezi něž patří například Shahrazad Ali (*The Blackman's Guide to Understanding the Blackwoman*, 1989),¹⁶⁾ Sylvia Ann Hewlettová (*A Lesser Life*, 1986, 1987), Wendy Kaminerová (*A Fearful Freedom*, 1990), Daphne Patai a Noretta Koertgeová (*Professing Feminism*, 1994), Katie Roipheová (*The Morning After*, 1993, 1994), Christina Hoff Sommersová (*Who Stole Feminism*, 1994)¹⁷⁾ či Naomi Wolfová (*Fire with Fire*, 1993, 1994), z nichž mno-

Lib. *Vanity Fair*, 1986, č. 92/93, s. 118–119; Mary Anne D o l a n, When Feminism Failed. *New York Times Magazine*, 26. 6. 1988, s. 66; Claudia W a l l i s, Onward Women. *Time*, 4. 12. 1989, s. 80–82, 85–86, 89; Gail C o l l i n s, Why the Women Are Fading Away. *New York Times Magazine*, 25. 10. 1998, s. 54–55. „Is Feminism Dead“; „Is There a Future Feminism?“ (články inzerované na obálce *Time*.) Ačkoli některé ze jmenovaných článků byly napsány docela dobře známými autory, kteří se považují za feministy a kteří usilovali o záchranu určité verze feminismu (jako Arlie Hochschildová a Erica Jongová), samy jejich názvy vybízejí k obavám o feminismus a sugerují, že může být mrtvý či umírající, bez ohledu na konkrétní představu toho kterého autora o této smrti.

- 15) Amelia J o n e s, *Feminism Incorporated*, s. 11. Jonesová ve své kritice odkazů na „dryáčnické a lesbické“ feministky cituje článek Claudie Wallisové z časopisu *Time* (viz pozn. 14).
- 16) Kniha *The Blackman's Guide to Understanding the Blackwoman* byla použita jako příklad antifeministického zpětného úderu. Viz Kimberlé C r e n s h a w, Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 1991, č. 43, s. 1253.
- 17) Shahrazad A l i, *The Blackman's Guide to Understanding the Blackwoman*. Philadelphia: Civilized Publications 1989; Sylvia Ann H e w l e t t, *A Lesser Life: The Myth of Women's Liberation in America*. New York: Morrow 1986; Wendy K a m i n e r, *A Fearful Freedom: Women's Flight from Equality*. Reading, MA: Addison-Wesley 1990; Daphne P a t a i – Noretta K o e r t g e, *Professing Feminism: Cautionary Tales from the Strange World of Women's Studies*. New York: Basic Books 1994; Katie R o i p h e, *The Morning After: Sex, Fear, and Feminism*. Boston: Little, Brown 1993, 1994; Christina Hoff S o m m e r s, *Who Stole Feminism? How Women Betrayed Women*. New York: Simon and Schuster 1994. Patrice McDermottová píše o některých z těchto autorů v souvislosti s ranými 90. lety, přičemž se primárně soustřeďuje na Sommersovou – viz P. M c D e r m o t t, On Culture Authority, s. 671. Nicméně již o desetiletí dříve Arlie Hochschildová v časopise *Mother Jones* poznamenala, že na zpětném úderu proti feminismu se

hým se dostává velkého prostoru na stránkách tisku.¹⁸⁾ Tyto autorky se sice samy často označují za feministky, jejich postoje však jsou současně antifeministické, neboť zároveň s formulací vlastního pojetí feminismu volají po „smrti“ (jiné verze) feminismu. Konkrétně se to projevuje tak, že antifeministicky zaměřené feministické postfeministky sice proklamují svou věrnost zásadě „rovnosti“ žen a mužů, přitom však zároveň odmítají trpitelský feminismus, který má podle nich rozsáhlý kulturní vliv zejména na středoškolských a univerzitních kampusech. Jak zdůrazňuje Patrice McDermottová, tyto knihy a přízeň, kterou jim věnuje populární tisk, zaměřují svou pozornost i ostří svých útoků na jednu konkrétní verzi feminismu, čímž ji vlastně zároveň *definují* (jako trpitelský feminismus); mezitím ovšem opomíjejí řadu dalších verzí feminismu, jejichž existenci tak negují. V důsledku toho pak mohou tvrdit, že „přemrštěná feministická propaganda [...] je příčinou útlačení žen v současné společnosti“.¹⁹⁾ bell hooks poukazuje na „znepokojující lhostejnost a přezíravost vůči feministickým snahám v politice, která je základním východiskem“ zejména v případě knihy Naomi Wolfové *Fire with Fire*.²⁰⁾ Jinými slovy svalují tyto antifeministicky zaměřené postfeministické feministky vinu za utlačování žen na jistou verzi feminismu, jejíž existenci předpokládají. Tu pak je třeba odstranit a nahradit „lepší“ feminismem.

Uvedené dva typy výpadů proti feminismu – tedy dotazování se, zda je feminismus mrtev, a svalování viny za útlak žen na jakýsi imaginární feminismus – tvoří součást širšího postfeministického kulturního zpětného úderu (*backlash*) vůči ženám a feminismu. Susan Faludiová (1991) tento útočný proud podrobně rozebírá ve své velice úspěšné knize *Backlash*, kde se zaměřuje na formy zlehčujícího zobrazení feminismu a žen. Faludiová se tu zabývá i explicitně antifeministickou a protiženskou rétorikou vyskytující se v médiích, politice a populárním tisku, jež se staví do vyhraněné opozice vůči feminismu a někdy i vůči ženám jako takovým.²¹⁾ Souhrnně vzato se diskursy tohoto typu ani neobtěžují kladením oné „otázky“, zda je feminismus mrtev (jež by přinejmenším mohla implikovat jistý zájem o jeho budoucnost), ani snahou o nahrazení jaksi problematičtějšího feminismu nějakým jiným, užitečnějším. Místo toho vedou proti feminismu explicitní útok.

Jedním z příkladů takového zpětného úderu je koncept „nového tradicionalismu“. Jonešová dokládá vznik nového tradicionalismu na výskytu rétorických odkazů na nostalgii

podílejí „levicoví“ badatelé, a to zvláště Jean Bethke Elshtainová ve své knize *Public Man, Private Woman: Women in Social and Political Thought* (Princeton: Princeton University Press 1981). Viz A. H o - c h s c h i l d, *Is the Left Sick of Feminism*.

18) Váhala jsem, zda do uvedeného soupisu zařadit Wolfovou, protože one je jediná z těchto autorů, kdo by se mohl objevit na seznamech povinné četby pro posluchače *women's studies* jakožto příklad profeministické feministky, a protože její první kniha, *The Beauty Myth* (New York: Anchor 1992), měla na feminismus velký vliv a obsahovala důležité analýzy a kritiku kultury krásy. Nicméně zvláště její práce *Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change the Twenty-first Century* (New York: Random House 1993) sdílí s ostatními texty zmíněnými v mém soupisu charakteristiku všech feminismů odlišných od toho autorčina jako trpitelských (*victim feminism*), a tím implikuje, že ženy, které se „nerozhodnou“ k převzetí moci a nezískají přístup k vlastní „síle“, si za svůj útlak mohou samy. V tomto smyslu si dovoluji tvrdit, že Wolfová v knize *Fire with Fire* prosazuje antifeministický feministický postfeminismus.

19) P. M c D e r m o t t, *On Culture Authority*, s. 671.

20) bell h o o k s, *Dissident Heat: Fire with Fire. Outlaw Culture: Resisting Representations*. New York: Routledge 1994, s. 97.

21) Susan F a l u d i, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Crown 1991.

a pastorálnost v populárním tisku.²²⁾ Tyto texty vytvářejí jakýsi konstrukt postfeministické ženy jakožto kohosi, kdo bezvýhradně odmítá feministickou ideologii a obrací se zpět k časům, kdy se (údajně) těšily oblibě tradiční hodnoty. Jonesová uvádí jako příklad série reklam z počátku devadesátých let, jež se tehdy objevila v nejrůznějších časopisech, včetně magazínů *Woman's Day* a *Good Housekeeping*. V těchto reklamách vystupují představitelky „novotradicionalistických“ postav, mimo jiných například Barbara Bushová, v úloze postfeministických nástupkyň „profesionálně zdatného [...] feministického subjektu“, jakým byla například Murphy Brownová. Zobrazení feminismu (podle Jonesové tu již jde o „omezenou“ verzi feminismu) jako čehosi ohrožujícího rodinu v těchto konkrétních novotradicionalistických postfeministických prezentacích „legitimuje jeho odstranění a de facto je prohlašuje za nezbytné“.²³⁾

Jonesová tvrdí, že feminismus je terčem útoků vedených nejen ze strany novotradicionalistického diskursu, nýbrž i z žánrové oblasti filmů, jež sama označuje jako „neo-noir“. V těchto filmech, jako jsou například *OSUDOVÁ PŘITAŽLIVOST* (1987) či *PODEZŘENÍ* (1990), tak „problémové“ („*bad news*“) ženy přijímají „trest nebo záhubu ze strany patriarchálního systému, proti němuž se otevřeně prohřešují“.²⁴⁾ Nový tradicionalismus i filmy ve stylu „neo-noir“ vidí feminismus jako hnutí, jež činí z žen oběti a ohrožuje instituci rodiny. Tyto postfeministické diskursy nejprve označily feminismus za všemocný, aby vzápětí začaly „propagovat“ jeho „smrt“.²⁵⁾

Rovnoprávnost a volba mezi zaměstnáním a rodinou

Faludiová a Jonesová se zabývají postfeministickými texty, jejichž cílem je likvidace sexuálně a profesionálně nezávislé feministické „nové ženy“. Všechny postfeministické diskursy ovšem tuto „novou ženu“ neodmítají. Některé texty označují feminismus za nesporný úspěch v intencích postfeminismu, kde jsou ženy reprezentovány jako „rovnoprávné“ vzhledem k mužům. Tyto příklady sice stále ještě obsahují názor, že další existence feminismu již není nutná, avšak na rozdíl od hlediska zpětného úderu chválí údajnou historickou užitečnost feminismu pro ženy. Tak například fejeton publikovaný v rubrice „Cheers'n'Jeers“ magazínu *TV Guide* z roku 1985 tvrdí, že v tomto roce se ženské postavy přiblížily stavu „početní rovnováhy s postavami mužskými“. Ze 143 nových postav uvedených v dané sezoně na obrazovky tvořily ženy 46,85 %. Tentýž článek navíc uvádí, že 76 % dospělých ženských postav vystupujících v televizních pořadech poloviny osmdesátých let pracovalo v zaměstnání mimo domov.

22) A. J o n e s, *Feminism Incorporated*; A. J o n e s, *Postfeminism, Pleasures, and Embodied Theories of Art*. In: Joanna F r u e h – Cassandra L. L a n g e r – Arlene R a v e n (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*. New York: HarperCollins 1994, s. 16–41.

23) A. J o n e s, *Feminism Incorporated*, s. 11.

24) A. J o n e s, *She Was Bad News: Male Paranoia and the Contemporary New Woman*. *Camera Obscura* 20, 1991, č. 5, s. 297.

25) A. J o n e s, *Feminism Incorporated*, s. 10.

Nancy Gibbsová ve své recenzi knihy Faludiové *Backlash* pro týdeník *Time* z roku 1992 uvažuje do jisté míry v podobném duchu jako uvedený text z magazínu *TV Guide*, nicméně vychází z komplexnějšího pojetí „rovnoprávnosti“. Gibbsová připouští existenci zpětného úderu proti feminizmu, poté však staví do kontrastu k Faludiové kritice postav ztělesněných Hope Steadmanovou („submisivní manželka“ v televizním seriálu *THIRTY-SOMETHING*) a Glenn Closeovou v roli Alex Forestové („potřeštěná profesionálka“ v *OSU-DOVÉ PŘÍTAŽLIVOSTI*), kterou pokládá za oprávněnou, „feministická“ zobrazení televizních hrdinek Roseanne a Murphy Brownové.²⁶⁾ Zatímco na prvních dvou stranách článku je několik fotografií tučně velkým písmem označeno jako „stereotypy zpětného úderu“,²⁷⁾ několik fotografií na dalších dvou stranách je stejně označeno jako „feministické obrázky“.²⁸⁾ Grafická úprava je v obou případech identická, shodný je i počet „backlash“ a „feministických“ obrázků. Tímto zasazením Murphy Brownové a Hope Steadmanové do vzájemné opozice naznačuje umístění jednotlivých fotografií a příslušných titulků patovou situaci ve sporu mezi kritickým postojem Faludiové a přístupem Gibbsové, založeném na „zajímavé společenské hře“²⁹⁾ spočívající ve vymýšlení kontrastních obrázků. Jelikož však tu jsou „feministické obrázky“ zařazeny až za „backlash stereotypy“, dochází k tomu, že tyto „feministické obrázky“ nepřímo popírají Faludiové kritiku retribučního postoje vůči feminizmu. Jakkoli Gibbsová nepokládá současný stav za jednoznačně ideální pro ženy, redukce rozpravy o feminizmu na prostou dichotomii mezi pozitivními a negativními „obrázky“ využívá pouhé existence Roseanne a Murphy Brownové ke zdůraznění pozitivní utopické „feministické“ interpretace „postfeministického věku“.³⁰⁾

Tyto dva příklady postfeminismu zaměřeného na rovnoprávnost podobně jako všechny postfeministické diskursy nečiní rozdílu mezi odlišnými společenskými a kulturními kategoriemi a zkušenostními rámci žen; místo toho vyzdvihují líčení úspěchů dosahovaných středostavovskými heterosexuálními běloškami jakožto ukazatelů předpokládané úspěšnosti žen obecně. Ani v těch člancích o postfeminizmu, kde se objeví zmínky o barevných ženách nebo bílých příslušnicích dělnické třídy či jejich fotografie, se nepíše o tom, jak se na jejich zařazení do postfeministického kontextu mohly podepsat jejich specifické zkušenosti podmíněné rasovou či třídní příslušností. Herman Gray má pro podobné prezentování Afroameričanů označení „asimilacionistické“. Se zvláštním zřetelem na oblast televize konstatuje: „Tyto programy pokládám za asimilacionistické v závislosti na míře, v níž se světy, jež se v nich konstruují, vyznačují naprostým vyloučením nebo v nejlepším případě marginalizací společenské a kulturní odlišnosti ve prospěch společné univerzální podobnosti.“³¹⁾ Vyskytují-li se v postfeministických diskurzech Afroameričané či příslušníci jiných nebělošských etnik, dostává se jejich reprezentace

26) Pozn. red.: Hlavní hrdinky stejnojmenných seriálů, amerických sitcomů *MURPHY BROWN* (CBS, 1988–1998) a *ROSEANNE* (ABC, 1988–1997).

27) Nancy G i b b s, *The War against Feminism*. *Time*, 9. 3. 1992, s. 50–51.

28) Tamtéž, s. 52–53.

29) Tamtéž, s. 53.

30) Tamtéž, s. 50.

31) Herman G r a y, *Watching Race: Television and the Struggle for "Blackness."* Minneapolis: University of Minnesota Press 1995, s. 85.

do závislosti na asimilacionistickém přístupu, takže „je pak privilegovanou subjektovou pozicí nezbytně postavení příslušníka bělošské střední třídy. Znamená to, že příslušnost k bílé rase je privilegovaným, byť nejmenovaným východiskem, z něhož lze nahlížet a posuzovat svět.“³²⁾ Patricia Edmondsová tak sice v časopise *USA Weekend* uvádí příklad Afroameričanky včetně přímých citací a fotografií (přičemž všechny ostatní fotografované ženy jsou nejen bělošky, nýbrž navíc blondýny, a dvě z nich s sebou mají i pár blondatých dětí), jenže se nikde nezmiňuje o možných rozdílech ve formách diskriminace, jímž jsou na pracovišti vystavovány Afroameričanky a bělošky.³³⁾ Z jejího článku tak nakonec vyplývá, že všechny ženy jsou stejné.

Bylo by jistě stejně problematické, kdyby podobné texty pojednávaly rasovou problematiku stereotypně, kupříkladu tak, že by všechny afroamerické matky označily za neschopné svobodné matky.³⁴⁾ Snažím se jen ukázat, že postfeministické prezentace obecně vycházejí z asimilacionistického modelu, čímž dochází k eliminaci rasového prvku jako legitimní společenské kategorie zasluhující analýzu. Důsledkem je pojetí, v němž má být „žena“ zástupným označením pro všechny ženy, k takovému zobecnění ovšem dochází zúžením pohledu na bílou část spektra. Obdobně to funguje i ve vztahu k třídnímu zařazení – Gibbsová sice uvádí obrázek Roseanne ze stejnojmenného seriálu jako ukázkou „dělnické hrdinky“,³⁵⁾ používá ho však přitom pouze jako jeden z mnoha příkladů jakési obecné ženské bytosti, jejímž ekvivalentem je v rámci „feministického obrázku“ jiná postava, „důvtipná profesionálka“ Murphy Brownová.³⁶⁾ Třídní rozdíly mezi oběma televizními postavami se tak vytrácejí. Podobně pak jsou na druhé straně novotradicionalisticky zaměřené ženy a inovované mutace osudových žen, jak je pojímá postfeminismus zpětného úderu, přímo závislé na své středostavovské příslušnosti, jež slouží k jejich identifikaci s nevýdělečnými ženami v domácnosti u prvních a s proradnými kariéristkami u druhých.

Vzhledem k tomuto implicitně středostavovskému zaměření postfeministických diskursů nepřekvapí, že mnoho článků traktuje zejména úspěšnost žen v politice jako důkaz úspěšnosti feminismu proklamujícího rovnoprávnost. Ellen Humeová například tvrdí, že okamžik, kdy se ženy zapojují do politiky přirozeným způsobem, aniž by se při tom jako kritéria tohoto zapojení dovolávaly své genderové příslušnosti, se dá označit za nástup postfeminismu.³⁷⁾ Tento argument dokládá v článku uveřejněném listem *Wall Street*

32) Tamtéž, s. 86.

33) Patricia E d m o n d, Now the World Is Balance. *USA Weekend*, 23.–25. 10. 1998, s. 4–6; srov. též např. C. W a l l i s, Onward Women.

34) Kritickou analýzu reprezentací afroamerických žen jako neschopných svobodných matek v populárním tisku srov. June J o r d a n, Don't You Talk about My Momma! *Technical Difficulties: Selected Political Essays*. London: Virago 1993, s. 65–80; Wahneema L u b i a n o, Black Ladies, Welfare Queens, and State Minstrels: Ideological War by Narrative Means. In: Toni M o r r i s o n (ed.), *Race-ing Justice, Engendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality*. New York: Pantheon 1992, s. 323–363.

35) N. G i b b s, The War against Feminism, s. 52.

36) Tamtéž, s. 53.

37) Ellen H u m e, Race of Two Women for Nebraska Governorship Is Viewed as Start of Post-Feminist Political Era. *Wall Street Journal*, 3. 9. 1986, s. 58.

Journal rozbořem situace dvojice představitelky dvou hlavních amerických politických stran, soupeřících mezi sebou o post guvernéry státu Nebraska, přičemž jejich boj zároveň vytváří záruku nástupu ženy do čela státu. Autorka tvrdí, že ani jedna z těchto žen se nezapojuje do činnosti feministických sítí a obě se ve svých volebních programech vyhýbají otázkám ženských práv (ačkoliv se obě domnívají, že se dnes o zmíněný úřad mohou ucházet právě díky feminismu), zároveň však také uvádí, že „feministky jsou zjevně nadšené“ tím, že guvernérem bude žena. Tato verze postfeminismu se opírá o esencialistické definice žen a feminismu, neboť hlásá, že dosahují-li ženy úspěchů v typicky mužských oborech, a to bez ohledu na svou politickou příslušnost, znamená to, že feminismus plní svůj účel, feministky mají důvod ke spokojenosti, a tudíž už není zapotřebí feministického aktivismu. Deirdre Englishová míří ve svém článku pro časopis *Mother Jones* „Through the Glass Ceiling“ („Skrz skleněný strop“) stejným směrem. Englishová tu vlastně naznačuje, že úspěšné kampaně takových političek jako Barbara Boxerová, Carol Moseley Braunová, Diane Feinsteinová či Ann Richardsová předznamenávají nástup postfeministického vlivu. O „kulturní válce“ mezi demokratickým „rokem ženy“ a republikánskými „rodinnými hodnotami“ píše, že „alespoň učinila přítrž té blazeované postfeministické náladě uplynulého desetiletí“.³⁸⁾ Englishová sice nevysvětluje, co má na mysli pod pojmem postfeminismus, maluje však optimistický obrázek dnešních žen, jež se nacházejí „v bodě, kdy už konečně co nevidět prorazí“ onen „skleněný strop“.³⁹⁾ To, že jsou ženy (ať už v podobě postfeminismu z roku 1986, nebo v té z roku 1992) neustále právě v onom bodě, kdy k tomu „co nevidět“ dojde, přičemž k „tomu“ ovšem jaksi nikdy nedochází, bezděky odkrývá odvrácenou stránku tohoto optimismu. Analýza z pera Bonnie J. Dowové, označující Murphy Brownovou za příklad postfeministky osmdesátých let, která „to dokázala“, na rozdíl od Mary Richardsové ze seriálu *THE MARY TYLER MOORE SHOW*, jež „začínala“⁴⁰⁾ jako feministka v letech sedmdesátých, je názornou ukázkou toho, že existují pojednání, jimž se daří uniknout oné verzi postfeminismu, jež pracuje s obraty typu „téměř rovnoprávné“ či „co nevidět“. Jak ale Dowová ve svém rozboru *MURPHY BROWN* ukazuje, musí se žena postfeministické doby, chtěla-li dosáhnout úplné rovnoprávnosti, vzdát veškerých pojítek s feminismem, s výjimkou „práva“ na fungování v profesním světě – tedy práva na to být jako muž. Z pohledu Dowové se Murphy Brownová jeví jako „mužská osobnost v ženském těle“.⁴¹⁾ Vzdor tomu, že příslušný televizní seriál byl často důrazně označován za „feministický“ (např. Gibbovou), Dowová pomocí podrobné analýzy několika epizod ukazuje, jak často tu narrativ vytěšňuje potenciálně feministické myšlenky a problémy. Tak například v epizodě točící se kolem svědeckých výpovědí v kauze Anity Hillové a Clarence Thomase „se otázky genderu, rasy a sexuálního obtěžování [...] naprosto opomíjejí“.⁴²⁾ Místo toho se dotyčná epizoda zaměřuje – v rámci příběhové linie, v níž Murphy vypovídá před „se-

38) Deirdre English, *Through the Glass Ceiling. Mother Jones*, 1992 (listopad/prosinec), s. 49.

39) Tamtéž.

40) B. J. Dow, *Prime-Time Feminism*, s. 136.

41) Tamtéž, s. 140. Dowová zde cituje z textu: Phyllis Japp, *Gender and Work in the 1980s: Television's Working Women as Displaced Person. Women's Studies in Communication* 1991, č. 14, s. 49–74.

42) Tamtéž, s. 157.

nátním výborem pro otázky etiky“ – na „okázalé šoumenství a bezostyšnou sebepropagaci“ (slovy Murphy) ze strany senátorů.⁴³⁾ Dowová poukazuje i na to, že Murphy dosahuje svých profesních úspěchů za cenu osobního štěstí, což z ní činí jakéhosi komického obětního beránka. „Postava Murphy, svobodné, bezdětné a žijící bez uspokojivého milostného vztahu, je ztělesněním toho, co se v mediálních konstruktech postfeminismu vyzdvihuje jako negativní důsledky nezávislosti žen.“⁴⁴⁾ Dowová sice uznává, že MURPHY BROWNOVÁ je pro mnohé kritiky z populárního tisku příkladem úspěšnosti feminismu, sama však poukazuje na to, že takový úspěch je okleštěný o feministická specifika i o samu podstatu ženskosti-femininity.

Někteří kritikové z populárního tisku hledí stejně jako Dowová na vznik maskulinní „nové ženy“ (jejímž příkladem je Murphy Brownová) s nedůvěrou a namítají, že jakkoli je rovnoprávnost žen důležitá, je přitom nešťastné, jestliže se ženy pro dosažení profesní úspěšnosti musí zcela připodobnit mužům. Obecně tito kritici na rozdíl od Dowové (kteřá se zabývá komplexním aktivisticky zaměřeným feminismem) vidí problematičnost takovéto maskulinizované „nové ženy“ v tom, že z její feministické touhy po rovnoprávnosti s muži plyne potřeba potlačit mateřskou stránku vlastního žentství – touhu po vlastních dětech nebo i obecnější pečovatelský pud – ve jméno dosažení úspěchu. Tyto příklady tak navozují napětí mezi zaměstnáním a (heteronormativní) rodinou, které údajně vzniká v důsledku feministického požadavku rovnoprávnosti žen. Erica Jongová nabízí v návaznosti na Hewlettovou (představitelku antifeministického feministického postfeminismu) tento druh argumentace v článku pro magazín *Vanity Fair*, kde definuje feminismus druhé vlny jako hnutí zaměřené na získání rovnoprávnosti, a tudíž vedoucí ke „kariérním drahám [pro ženy] identickým s mužskými“.⁴⁵⁾ Jongová to považuje za problematické, neboť takový přístup ženám upírá jejich „biologickou potřebu“ mít děti.⁴⁶⁾ Geneva Overholserová sice ve svém článku pro *New York Times* nezachází až k tvrzení, že ženy „potřebují“ mít děti, i ona však má obavy z toho, že profesionalismus povede k narušení mateřské úlohy, přičemž kritizuje to, co označuje za dvě vzájemně související verze postfeminismu – myšlenku, že zaměstnané ženy šidí své rodiny, a myšlenku, že ženy začínají přecházet na práci v částečném úvazku, protože si uvědomují, že zaměstnání vlastně není zase tak skvělá věc. Overholserová při tom sice akceptuje předpoklad, že „žádná žena, ba ani superžena“ nezvládne veškerou práci v zaměstnání a zároveň ještě domácnost, nesouhlasí ale s názorem, jež označuje za postfeministický, totiž že je třeba, aby ženy dosáhly ještě dalších změn.⁴⁷⁾ Stejně jako Arlie Hochschildová v časopisu *Mother Jones*,⁴⁸⁾ domnívá se i Overholserová, že změna musí nastat v chování

43) Tamtéž.

44) Tamtéž, s. 144. V další části svého pojednání Dowová rozebírá pozdější sérii, v nichž Murphy má dítě, přičemž tvrdí, že Murphy je zde zobrazena tak, jako by následovala „biologický imperativ“ (s. 151), a „téměř všichni kolem ní (kupodivu všichni muži) jsou v mateřství lepší než ona“ (s. 155), a proto mateřství a porod jsou zde „v souladu s původní premisou [seriálu], že Murphy k životu přistupuje jako muž“ (s. 158).

45) E. J o n g, The Awful Truth about Women's Lib., s. 118.

46) Tamtéž, s. 119.

47) Geneva O v e r h o l s e r, What "Post-feminism" Really Means. *New York Times*, 19. 9. 1986, A34.

48) A. H o c h s c h i l d, Is the Left Sick of Feminism.

mužů v domácnostech, kde se musí přizpůsobit změnám, jimiž prošly ženy v souvislosti se zaměstnáním, čímž dojde k odstranění (nebo alespoň zmírnění) intenzivního napětí mezi zaměstnáním a rodinou v životě žen. Overholserová i Hochschildová tak paradoxně naznačují řešení, jež je zároveň progresivní i konzervativní, jelikož předkládají feministický argument ve prospěch sociální transformace genderových rolí v rodině, přičemž nicméně zůstávají závislé na heteronormativní středostavovské koncepci nukleární rodiny s mužsko-ženským rodičovským párem, kde má jeden či oba z rodičů ekonomické prostředky, jež mu umožňují volit menší pracovní zátěž v zaměstnání a věnovat více času péči o děti.

Mary Ann Dolanová se zabývá plněním pečovatelské úlohy na pracovišti, tedy mimo rámec rodiny. V článku pro *New York Times Magazine* uvádí, že navzdory svým snahám, jež vyvinula jako „první žena, která se v America vypracovala od píky až na postavení šéfredaktorky velkého metropolitního listu“,⁴⁹⁾ s cílem získat maximální počet žen pro řídicí funkce, tento její feministický „experiment“ ztroskotál.⁵⁰⁾ Ženy se podle ní prostě chovaly stejně jako muži – honily se za mocí a „výhodami“, přičemž zneužívaly svých podřízených. Ellen Goodmanová ve své recenzi filmu *PODNIKAVÁ DÍVKA* (1988) pro list *Washington Post* definuje postfeminismus podobně, s tím, že ženy chovající se postfeministicky se místo snahy o změnu patriarchálního systému připodobňují mužům. Autorka konstatuje: „Pravý postfeministický biják z tohoto filmu dělá to, že dokonce ani sama jeho hrdinka vlastně nečeká, že ženy ten systém ještě dokážou změnit. Tess prostě jen chce mít šanci stát se jeho součástí.“⁵¹⁾ Zdá se, že podobně jako Dolanová, i Goodmanová dává přednost reprezentacím a kontextům, v nichž ženy *dokáží* vnést na pracoviště (ženský) prvek „odlišnosti“.

Další články se na postfeministky z rodu „nových žen“ dívají podobně pesimisticky, nikoli proto, že by se stavěly proti ženskosti, nýbrž proto, že tyto „nové ženy“, a zejména mladé nové ženy (bez ohledu na to, zda se chovají jako muži či zanedbávají své rodiny, nebo nikoli), berou feminismus jako cosi samozřejmého. Poprvé se touto myšlenkou zabývala Susan Bolotinová v článku pro *New York Times Magazine* ze 17. října 1982, nazvaném „Voices from the Post-Feminist Generation“ („Hlasy z řad postfeministické generace“), což byl podle Waltersové patrně první výskyt „termínu ‚postfeminismus‘ [...] ve veřejném diskursu“.⁵²⁾ Na základě pohovorů s řadou čerstvých absolventek vyšších středních škol vykonávajících různá povolání označuje Bolotinová jejich postoje vůči feminismu za „postfeministické“, neboť akceptují to, co ona sama definuje jako základní principy feminismu, přičemž ovšem odmítají nálepku „feministek“ a kritizují ženy, jež se za feministky označují, za to, že jsou „zatrpklé“ a „nešťastné“ a že jim chybí „laskavost“.⁵³⁾ Rovněž Barbara Ehrenreichová si všímá, že „zejména na elitních kampusech [chovají některé mladé ženy] pevné přesvědčení, že bez ohledu na všemožná příkoří,

49) M. A. D o l a n, When Feminism Failed, s. 21.

50) Tamtéž, s. 22.

51) Ellen G o o d m a n, The Post-Feminist Message of Working Girl. *Washington Post*, 10. 1. 1989, A23.

52) S. D. W a l t e r s, Premature Postmortems, s. 105. Také Faludiová uvádí, že termín „postfeminismus“ použila poprvé Bolotinová. Viz S. F a l u d i, *Backlash*.

53) Susan B o l o t i n, Voices from the Post-Feminist Generation. *New York Times Magazine*, 17. 10. 1982, s. 31.

jimž byly ženy vystavovány v dávné minulosti (čímž se myslí dejme tomu rok 1970), má dnes každá schopná žena otevřenou cestu k nejvyšším postům libovolného úžasného a lukrativního zaměstnání.⁵⁴⁾ Ehrenreichová nicméně zdůrazňuje třídní specifičnost této konkrétní verze feminismu a připouští, že ve středostavovském prostředí byl feminismus úspěšný a že – právě v důsledku své úspěšnosti v tomto prostředí – je dnes v koncích.⁵⁵⁾ Kromě toho, že její článek v časopisu *Ms.* je relativně ojedinělý svým zaměřením na třídní problematiku, se Ehrenreichová zároveň vrací k soustředění na profesní oblast, charakteristickému pro valnou část postfeministického diskursu. V prosinci 1989 pak už Claudia Wallisová v týdeníku *Time* razí nový termín označující onen typ mladých žen, o nichž pojednávají Bolotinová s Ehrenreichovou: nazývá je generací „ne, ale...“ – „ne“, nejsou feministky, „ale“ očekávají, že se s nimi v jejich pracovním životě bude zacházet jako s „rovnoprávními“. Podle autorky „je feminismus v řadě ohledů obětí svých vlastních pronikavých úspěchů. Jeho vítězství – to, že prosadil začlenění žen do pracovního prostředí, že pozvedl jejich společenské postavení a že se zasloužil o potření mýtu „mystického ženství“ [...] – nakonec vedlo k tomu, že se přinejmenším co do své původní formy a rétoriky přežil.“⁵⁶⁾

Je třeba zdůraznit, že tato žena generace „ne, ale“ je mediálním konstruktem, figurou, jež přispívá ke kulturnímu „zařazení“ feminismu. Je to figura věčně mladá a přezíravá vůči svým předchůdkyním; objevuje se poprvé v roce 1982 v podobě čerstvé absolventky vysoké školy (Bolotinová), znovu se vynořuje v roce 1987 jako studentka (Ehrenreichová) a vrací se ještě v roce 1989 pro potřebu Wallisové.⁵⁷⁾ Tato příslušnice generace „ne, ale“ věří v to, že feminismus jí a dalším ženám vydláždil cestu a že už ho tedy není zapotřebí. Protože je tato postfeministka mladá, znamená to, že stojí na samém počátku profesního života a dosud se nemusela potýkat s napětím mezi zaměstnáním a rodinou. Většina autorů a autorek se otázkou rodiny nicméně znovu začíná zabývat, přičemž tuto příslušnici generace „ne, ale“ konfrontují se situací, již sami označují za nevyhnutelný konflikt. Wallisová tak například tvrdí, že zaměstnané matky (předpokládané budoucí stadium života příslušnice generace „ne, ale“) se cítí podvedené, protože zjišťují, že „na všechno“ nestačí. Stejně jako Hochschildová a Overholserová, končí i Wallisová výzvou, aby se muži ve větší míře podíleli na péči o děti, a cituje Glorii Steinemovou: „Začnou-li muži pečovat o děti, získá tato práce na ceně.“⁵⁸⁾

Obecně tyto články začínají popisem stavu napětí mezi zaměstnáním a rodinou, přičemž tyto dva aspekty života ženy prezentují jako „to všechno“. Poté vyjádří názor, že za prvé ženy „to všechno“ chtějí, že ovšem za druhé ženy „to všechno“ získat nemohou, jelikož

54) Barbara Ehrenreich, *The Next Wave. Ms.*, 1987 (červenec/srpen), s. 168.

55) Ehrenreichová při tomto rozlišení třídní specifičnosti cituje průzkum Gallupova ústavu z jara 1986, který ukázal, že dělnické a nebělošské ženy budou příznivě nakloněny feminismu s větší pravděpodobností než příslušnice střední třídy. Tamtéž, s. 158.

56) C. Wallis, *Onward Women*, s. 82. Ginia Bellafanteová uvádí podobný argument v časopise *Time*: feminismus je „mrtvý, protože vyhrál. Nějací vtipálci pro tuto situaci vymysleli pojmenování: „obývákový feminismus (duh feminism)“. G. Bellafante, *Feminism: It's All about Me! Time*, 29. 6. 1998, s. 58.

57) Ehrenreichová uvádí, že média pravděpodobně přehnaně zdůrazňují existenci této mladé ženy, nicméně i ona tvrdí, že se vyskytuje na vysokoškolských kampusech.

58) C. Wallis, *Onward Women*, s. 89.

se z nich v důsledku jejich profesionalizace stávají muži, a tudíž nedokážou na pracovišti ani doma zůstat pečovatelkami. Zatímco některé autorky naznačují, že tu pomůže větší míra zapojení mužů do péče o děti, jiné se obrací k řešení, jež Elspeth Probynová označuje slovem „choiceosie“.⁵⁹⁾ Postfeministické prezentace odpoutávají feministický koncept „volby“ od jeho souvislosti s konkrétní problematikou interrupce a napojují ho na nacionalističtější vyznívající termín „rovnoprávnost“, a tím využívají prvku volby k nastolení ekvivalence mezi zaměstnáním a rodinou jakožto alternativami typu buď/anebo.⁶⁰⁾ Žena tak může „volit“ zaměstnání („nová žena“), nebo může „volit“ péči o rodinu (nová tradicionalistka), nebo může „volit“ pokus o kombinaci obojího (neúspěšná feministka).

Témata „choiceosie“ a napětí mezi zaměstnáním a rodinou, jimiž se zabývám v celém tomto oddílu, odhalují třídní podmíněnost postfeminismu: uvedenou „volbu“ mezi zaměstnáním a rodinou by si teoreticky mohly dovolit pouze středostavovské matky, jež mají k dispozici nějaký mimopracovní zdroj obživy (tj. zaměstnaného manžela či partnera). Nadto, jelikož se tu zobrazují, citují a popisují v drtivé většině bělošky nejvíce zájem o žádný z aspektů rasové problematiky, jsou tyto příklady dokladem dominance bělošských kritérií v rámci postfeministického myšlení. Z uvedených příkladů je zřejmé, jak feministické diskursy utvářejí určitou verzi feminismu a jak na ní závisejí. Tato verze se vyznačuje zaměřením na individuální práva, nikoli například na strukturální analýzu, z níž by mohlo vyplynout, že třeba nerovnost v odměňování za práci, průřezík rasismu a sexismu či vžitá kulturní konotace ženskosti činí z pojmu „svobodná volba“ oxymoron.⁶¹⁾ Z tohoto úhlu pohledu se rozdíl mezi uvedenými pesimistickými a optimistickými prezentacemi vztahu žen k postfeminismu jeví jako nepodstatný. Bez ohledu na to, zda se tu feminismus oslavuje za to, že dodává sílu političkám, jež už skoro prorážejí onen skleněný strop, nebo se hořekuje nad tím, že povzbuzuje maskulinní a sebestředné chování zaměstnaných žen, ve svém celku tyto příklady poukazují na to, že feminismu

59) Elspeth Probyn, *Traditionalism and Post-Feminism: TV Does the Home*. *Screen* 31, 1990, č. 2, s. 147–159; E. Probyn, *Choosing Choice: Images of Sexuality and “Choiceosie” in Popular Culture*. In: Sue Fisher – Kathy Davis (eds.), *Negotiating at the Margins: The Gendered Discourses of Power and Resistance*. New Brunswick: Rutgers University Press 1993, s. 278–294. Pozn. překl.: „choiceosie“ – novotvar vytvořený ze slovního základu „choice“ (výběr, volba) podle vzoru „bourgeoisie“ (buržoazie).

60) V souvislosti s potraty Probynová uvádí, že bychom „měli uznat, že volba v rámci hnutí zastánců práva na potrat (*pro-choice*) otevírá sémiotický prostor, který je nyní okupován odpůrci potratů. Diskurs svobodné volby je tak přesměrován a získává nový význam: plody mají právo svobodné volby.“ E. Probyn, *Choosing Choice*, s. 279.

61) Akademičtí kritikové píšící o postfeminismu (např. B. J. Dow, *Prime-Time Feminism*; S. D. Walters, *Premature Postmortems*) často poukazují na absenci strukturální analýzy i v těch feminismu nakloněnějších postfeministických pojednáních. Tuto kritiku sdílím a rozvíjím ji i v této práci, nicméně bych nechtěla prosazovat strukturální analýzu jako jedinou potenciálně feministickou reakci na postfeministický diskurs v populární kultuře. Za prvé mnoho článků o postfeminismu v populárním tisku alespoň částečně obsahuje alespoň nějakou strukturální analýzu, například když odkazují na to, jak ženy narážejí na „skleněný strop“ a čelí sexuálnímu obtěžování spíše jako společenská skupina než jako jednotlivci – viz např. C. Wallis, *Onward Women*; G. Bellafante, *Feminism: It's All about Me!* Za druhé bych namítla, že analýza sociálních struktur není dostatečná, protože implikuje dělení na „reprezentace“ (individualistický postfeminismus) a „materialitu“ (analýza sociálních struktur), jež opomíjí materialitu reprezentace.

už není zapotřebí, protože se mu již podařilo bílým středostavovským zaměstnaným ženám, jakož i pečovatelkám o rodinu zabezpečit přístup k rovnoprávnému postavení a svobodné volbě.

Volba (hetero)sexuality

V devadesátých letech začala populární média prezentovat privilegium výběru (*choiceoisii*) v intencích jakéhosi *třísměrného* napětí mezi zaměstnáním, rodinou a milostnými vztahy/sexualitou; postfeminismus tak nyní zahrnuje „volbu“ žen věnovat se heterosexuálně atraktivnímu tělesnému chování. Elyce Rae Helfordová uvádí, že dokonce ani akční hrdinky, které „odložily tradiční ženské vlastnosti, jako jsou například poddajnost, laskavost a citovost“⁶²⁾ a disponují „štíhlými zdatnými těly i patřičnou zručností v zacházení se zbraní, se díky důrazu kladenému kamerou na záběry jejich těl nejeví jako neorganicky silné“.⁶³⁾ Helfordová navíc tvrdí, že postfeministky, jež „volí“ sexualitu, „nacházejí prostor pro svůj individuální ‚aktivismus‘ v boji proti čemusi, co si nejprve musí definovat jako dědictví feministické antisexualy“.⁶⁴⁾ Tato oslava (hetero)sexuality se dostává do napjatého vztahu vůči prezentacím žen, které si poté, co domněle dosáhly profesního úspěchu, náhle uvědomují, že chtějí-li „mít všechno“, nese to s sebou často nutnost vzdát se milence/manžela a rodiny.⁶⁵⁾ Tak tyto diskursy zároveň s kritikou onoho pomyslného „antisexuálního“ feministického dědictví konstruují model, v němž představuje sexuální interakce s muži základní ženskou tužbu. Jinými slovy tyto diskursy naznačují, že je-li feminismus zaměřen proti nutnosti obětovat osobní tužby a plány, proč by se pak měly ženy kvůli profesní kariéře vzdávat své (hetero)sexuality?

Ally McBealová je dobrým příkladem takového pocitu úzkosti z nepřítomnosti manžela a rodiny, vyskytujícího se v kombinaci s přemrštěnými projevy aktivní sexuality.⁶⁶⁾ Navíc její superštíhlá postava, tvořící kontrast k soudobé vlně feministek věnujících se sebeobraně⁶⁷⁾ a svalovitých akčních hrdinek, o nichž pojednává Helfordová (např. k televizní bojovnici Xeně či ke hvězdám basketbalové ligy a olympijského týmu), tu zapadá do rámce „choiceoisie“. Jinými slovy existence žen s vyvinutou muskulaturou zpřístupňuje Allyinu superštíhlou fyziognomii jakožto smysluplnou alternativu (volbu) spíše než jako formu kulturního imperativu. Jak konstatují Robert Goldman, Deborah Heathová a Sharon L. Smithová, „pojí se významové obsahy volby a individuální svobody se zobrazeními sexuality, v nichž ženy zřejmě volí, aby se na ně pohlíželo jako na sexuální objekty,

62) Elyce Rae Helford, *Postfeminism and the Female Action-Adventure Hero: Positioning Tank Girl*. In: Marleen S. Barr (ed.), *Future Females, the Next Generation: New Voices and Velocities in Feminism Science Fiction Criticism*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield 2000, s. 294.

63) Tamtéž, s. 295.

64) Tamtéž, s. 296.

65) Viz např. Curt Supplee, *The Myth of the New Man*. *Washington Post*, 3. 5. 1987, s. B1, B4.

66) Leslie Heywood, *Hitting a Cultural Nerve: Another Season of Ally Mc Beal*. *Chronicle of Higher Education*, 4. 9. 1998, s. B9.

67) Martha McCaughey, *Real Knockouts: The Physical Feminism of Women's Self-Defence*. New York: New York University Press 1997.

protože to odpovídá jejich osvobozeným zájmům“.⁶⁸⁾ V devadesátých letech prostě ženy „volí“ buď vypracované svalstvo, nebo superštíhlou postavu.

Tato oslava ženského pohrávání si s heterosexuálním mužským pohledem – to, jak ženy k takovému pohledu vybízejí, a to, jak i je samotné fascinuje objekt tohoto pohledu (jejich vlastní tělo) – nejen umocňuje heterosexuality v onom typu postfeminismu, o němž píše populární tisk, nýbrž také v rámci tohoto postfeminismu vyhrazuje místo pro ženskost. K této verzi postfeminismu přispívá zejména oblast reklamy se svou oslavou ženské „rovnoprávnosti“ a svobodné „volby“ (feminismus), přičemž zároveň propaguje výrobky vybízející a podněcující k soustavné péči o údržbu těla (ženskost). Goldman, Heathová a Smithová to nazývají „sebefetišizací“ a tvrdí, že „komerční snahy o umělé vytvoření dojmu jakési nekonfliktní unifikace feminismu a ženskosti vedly ke vzniku esteticky depolitizovaného [zbožního] feminismu“.⁶⁹⁾ Ať už reklamy vybízejí ženy k nákupu výrobků, například pohodlných džínů, jež označují za „nositele progresivních společenských transformací“,⁷⁰⁾ nebo k nákupu produktů, například pleťové kosmetiky, pod záminkou, že ženy mají svobodu „volby“ jednat v souladu se svou ženskostí, dochází v těchto reklamách k propojení feminismu s ženskostí, z nichž se tak stávají „vzájemně zaměnitelné alternativy“,⁷¹⁾ zatímco z feminismu se stává styl, který si lze snadno přisvojit a bez problému používat.

Jestliže se výše uvedené příklady zabývají mírou uspokojení žen ve vztahu ke zbožímu pojetí feminismu a prosexuálnímu postfeminismu, jiné postfeministické diskursy velebí „návrat“ (hetero)sexuality za ono uspokojení, jež poskytuje mužům – jde o postfeminismus pracující s principem objektu pohledu (*to-be-looked-at feminism*). Pro článek Michaela Angeliho z časopisu *Esquire* je Teri Hatcherová jako Lois Laneová (z televizního seriálu *LOIS AND CLARK: THE NEW ADVENTURES OF SUPERMAN*) ztělesněním přesně takové smyslné, femininní, po pohledu bažící postfeministické ženy. Teri/Lois „se vyrovná“ Supermanovi (Angeli o ní píše, že je „rychlejší než letící kulka“, „silnější než lokomotiva“ a „dokáže se jedním skokem přenést přes mrakodrap“), přičemž zůstává smyslnou a zranitelnou ženou. Máme-li se vyjádřit konkrétněji, pak je to, díky čemu se Teri Hatcherová „vyrovná“ Supermanovi, její *stereotypní ženskost* v úloze „postfeministické Lois Laneové“.⁷²⁾ Angeli tak například o Hatcherové říká, že je „silnější než lokomotiva“, protože utrpěla porážku. Uvádí při tom její výrok: „No jasně, natloukla jsem si čumák. Ale to mě jen posiluje.“⁷³⁾ Podobně se Angeli domnívá, že se Teri/Lois „dokáže jedním skokem přenést přes mrakodrap“, protože je zranitelná a má rysy kompulzivní spotřebitelky. Dokládá to další citací: „Je jen jeden způsob, jak z života vydupeš něco úžasného... Musíš pořádně zariskovat a skočit z té skály dolů. Jsi pak sice šíleně zranitelná, jenže máš jistotu, že tam dole se válejí všechny ty *dobrůtky*“ (zvýraznění autorka).⁷⁴⁾ Konečně pak je

68) Robert G o l d m a n – Deborah H e a t h – Sharon L. S m i t h, *Commodity Feminism. Critical Studies in Mass Communication*, 1991, č. 8, s. 338.

69) Tamtéž, s. 334.

70) Tamtéž, s. 347.

71) Tamtéž, s. 348.

72) Michael A n g e l i, *Women We Love: Teri Hatcher, Woman of Steel. Esquire*, 1993 (prosinec), s. 98.

73) Tamtéž.

74) Tamtéž.

Teri/Lois „žena z oceli“, protože „dokázala i samotného Muže z oceli svést ke zneužití jeho rentgenového zraku“. ⁷⁵⁾ Angeliho pojetí postfeminismu klade rovnítko mezi genderovou rovností a nezdarem, kompulzivní spotřebou a (což je ve spojitosti se zaměřením magazínu *Esquire* nejdůležitější) exhibicionistickou ženskou krásou. David Handelman o něco později nazval svou recenzi dvojice filmů Johna Dahla (V LABYRINTU SMRTI /1996/ a ĎÁBELSKÁ SVŮDKYNĚ /1994/) pro magazín *Vogue* „Postfeminist Mystique“ („Postfeministická mystičnost“). Jeho článek naznačuje, že tato „mystičnost“ je jakýsi „nebezpečný mysteriózní prvek“, který je ženám vlastní a který muže „značně přitahuje“. ⁷⁶⁾ Obdobně Peter Plagens ve své recenzi děl jisté trojice výtvarnic pro týdeník *Newsweek* vyzdvihuje postfeministický styl těchto malířek, jejichž práce označuje za „jedny z nejvyšších – nejdůmyslnějších, nejzábavnějších a v poněkud temném smyslu i sexuálně nejdráždivějších – výtvarných projevů dneška“. ⁷⁷⁾

Jiné mužské fejetonisty jako by postfeministické ženské pohrávání si s ženskou heterosexualitou spíše iritovalo, než přitahovalo. Tak například James Wolcott v recenzi žurnalistických textů Maureen Dowdové pro časopis *New Yorker* opakovaně zmiňuje své podráždění nad tím, jak se dotyčná autorka „stává ve svých fejetonech čím dál úlisnější. Otírá se čtenáři o nohy jako nějaké kotě. Z jejího psaní se vytratil veškerý cit pro sociální dimenzi – píše se tam jen o ní, jen a jen o ní samotné.“ ⁷⁸⁾ Nadto ji Wolcott opětovně nazývá „žábou“ („chick“), což zdůvodňuje údajným vzkříšením tohoto termínu jako označení pro „postfeministku ve společenských šatech, neprovdanou ženskou, která je příliš mazaná, než aby se dala označit za nánu, příliš rafinovaná na bejby a příliš měšťácká na bohémku“. ⁷⁹⁾ Ani dál pak Wolcott nešetří urážlivými přízvisky, jelikož (jak sám tvrdí) už se zase používají, a přílehlavě definuje postfeministickou žabu jako ženu, jež je módním způsobem femininní (společenské šaty) a profesně úspěšná (chytrá, rafinovaná a měšťácká).

75) Tamtéž.

76) David H a n d e l m a n, Postfeminism Mystique. *Vogue*, 1996 (březen), s. 295.

77) Peter P l a g e n s, Lady Painters? Smile When You Say That. Surrealism's the Name, Postfeminism Is the Game. *Newsweek*, 30. 9. 1996, s. 82.

78) James W o l c o t t, Hear Me Purr: Maureen Dowd and the Rise of Postfeminism Chick Lit. *New Yorker*, 20. 5. 1996, s. 57.

79) Tamtéž, s. 54. Wolcott své tvrzení opírá o fikční literaturu, jež se sama označuje jako „chick lit“ (literatura pro dívky). K tomu viz např. Cris M a z z a – Jeffrey D e S h e l l (eds.), *Chick-Lit: Postfeminist Fiction*. Normal, IL: Unit for Contemporary Literature, Illinois State University 1995. Tato literární fikce sice znázorňuje určitý typ feminismu, v této kapitole se mu ale nevěnuji, protože se obecně nevyskytuje v mainstreamovém tisku. Srov. též Carol R u m e n s (ed.), *Making for the Open: The Chatto Book of Post-Feminist Poetry, 1964–1984*. London: Chatto and Windus, Hogarth Press 1985. Podobně jako v případě postfeministické fikční literatury jsou i někteří výtvarní umělci kritikou označováni nebo se sami označují za „postfeministy“. Srov. např. Juli C a r s ó n et al., *Blue Angel: The Decline of Sexual Stereotypes in Post-Feminist Sculpture*. New York: Bronx Council on the Arts 1987; P. P l a g e n s, Lady Painters?; Monika G a g n o n, Beyond Post-Feminism: The Work of Laura Mulvey and Griselda Pollock. *Canadian Women's Studies* 11, 1990, č. 1, s. 81–83. Ani tento druh umění není běžně šířen v masmediální kultuře, a proto se jím zde nezabývám. Tato literatura a výtvarné umění, které přijímají termín „postfeminismus“, sdílejí jisté znaky s malým okruhem akademické teorie, jež tento termín rovněž přijala za svůj. Srov. např. Patricia M a n n, *Micro-Politics: Agency in a Postfeminist Era*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1994; Ann B r o o k s, *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory, and Cultural Forms*. New York: Routledge 1997.

Jiný postfeministický diskurs se zabývá feministkami typu „vem si mě“ („*do-me feminists*“), jejichž aktivní sexualita je nasměrována rovnoměrně k uspokojování vlastních potřeb a k vábení mužského pohledu, ať už uznalého (jako u Angeliho) nebo podrážděného (jako u Wolcotta).⁸⁰⁾ Dobře to vystihují úvahy Mary Ann Doanové o „maškarádě“ (*masquerade*). Doanová, jež čerpá z psychoanalyticých prací Joan Rivierové, se snaží o teoretické postižení aspektů filmového diváctví příznačných pro ženy prostřednictvím rozboru postav, u nichž je ženskost zvýrazněna natolik, že to upozorňuje na její sociální konstruovanost. Taková excesivní ženskost se pak stává jakousi „maskou“ umožňující dané ženě (fiktivní postavě nebo divačce) předvádět ženskost a zároveň nezávisle na tom s úspěchem fungovat v typicky mužských prostředích.⁸¹⁾ Tento teoretický model nabízí výklad jak přemrštěné ženskosti charakteristické pro postfeminismus typu „vem si mě“ (např. absurdně krátkou sukni televizní Amandy v seriálu MELROSE PLACE či Ally McBealové ve stejnojmenném seriálu), tak na druhé straně onoho paradoxního spojení této tělesné vyzývavosti s postojem agresivní profesně úspěšné ženy. Ve své původní podobě byla hypotéza Doanové o maškarádě zčásti pokusem o překonání mrtvého bodu, do něhož se dostala psychoanalytická filmová věda sedmdesátých let při definování prvků masochismu a mužské identifikace u divaček. U postfeminismu pak funguje teorie maškarády analogicky jako východisko z mrtvého bodu mezi novotradicionalistickým chováním doma (masochismus) a nepečovatelským maskulinním chováním na pracovišti (mužská identifikace).

Kritici se k tomuto typu postfeminismu založenému na maškarádě ve stylu „vem si mě“ staví jako k většině verzí postfeminismu, tedy jako k čemusi provokativnímu, ale zároveň příjemnému. Ruth Shalitová v listu *New Republic* kritizuje jeho televizní projevy v postavách Ally (ALLY McBEALOVÁ), Dharmy (DHARMA A GREG) a Ronnie (VERONICIN SVŮDNOSTI), neboť se tu všude klade důraz na soustředěnost na sebe a konzumerismus: „Zaměstnání je pro ně jakýmsi doplňkem životního stylu, lákavou pomůckou ke zvýšení vlastní přitažlivosti.“⁸²⁾ Nadto se u nich sexualita pojí s profesním selháním a zranitelností, což „má působit jako komponenty [jejich] divácké přitažlivosti“.⁸³⁾ Shalitová sice připouští, že z Ally „se stal kanonický příklad postfeministického optimismu“,⁸⁴⁾ přitom však namítá, že tato verze postfeminismu funguje jenom proto, že je přitažlivá pro muže. Podobně Ginia Bellafanteová v magazínu *Time* konstatuje, že feminismus je skutečně mrtev, jelikož přinesl úspěch vybrané skupině příslušnic střední třídy, načež „zdegradoval do hlouposti. V tomto procesu mu velice účinně pomáhá populární kultura, která za-

80) Ruth Shalitová tvrdí, že výraz „do-me feminists“ rozšířil časopis *Esquire* – viz R. Shalit, Canny and Lacy: Ally, Dharma, Ronnie, and the Betrayal of Postfeminism. *New Republic*, 6. 4. 1998, s. 27–33. Ať už je to jakkoli, objevuje se docela často v postfeministických pojednáních populárního tisku – srov. např. Tad Friend, The Rise of “Do Me” Feminism. *Esquire*, 1994 (únor), s. 48–56; srov. též související pojem „rock-me feminism“ in: Kim France, Rock-Me Feminism. *New Yorker*, 3. 6. 1996, s. 36–41.

81) Mary Ann Doan, Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator. *Screen* 23, 1982, č. 3, s. 74–87. K diskusi o filmové teorii „maškarády“ ve vztahu k filmu PODEZŘENÍ, v němž figuruje typ problémové ženy, viz A. Jones, She Was Bad News.

82) R. Shalit, Canny and Lacy, s. 29.

83) Tamtéž, s. 30.

84) Tamtéž.

tvrzele zobrazuje dospělé neprovdané ženy jako uhoněná sebestředná děvčátka.⁸⁵⁾ Bellafanteová sice připouští podíl kulturních reprezentací na formování této verze postfeminismu (což je kritické stanovisko shodné s mým), nicméně zároveň obviňuje z posunu směrem k sexualitě feminismus: „Větší štěstí a naděje na to, že se stanete miláčkem feministických kruhů, vás čeká, předložíte-li soupis svých dobrodružství při sexu po internetu, než když vyprodukujete tlustospis o „skleněném stropě“.“⁸⁶⁾ Vzápětí ovšem autorka paradoxně pochválí antifeministickou feministickou postfeministku Camille Pagliaovou za to, jak „katapultovala feminismus nad rámec ideologie obětování“,⁸⁷⁾ zároveň se ale kriticky zmíní o „méně osvícených“ jedincích, kteří práci Pagliaové používají jako „výmluvu rádobyfeministek lačnicích po mediálním zájmu, které se chtějí podělit o své zážitky z hypermarketu nebo postele“.⁸⁸⁾

Oproti těmto podrážděným reakcím na postfeministickou sebestřednou sexualitu nejví Plum Sykesová v časopisu *Vogue* sebemenší rozpaky nad vlastní touhou po kombinaci zaměstnání se sexualitou. V rámci rozboru svého pátrání po dokonalé postfeministické podprsence (jež mohla realizovat díky svému privilegovanému sociálnímu postavení) konstatuje, že ani načínčané zdobně ženské vzory, ani nenápadné praktické modely, které jsou běžně k dostání v nejbližším obchodním domě, se nehodí ke „kalhotovému kostýmu [...] mého módně postfeministického nového já“.⁸⁹⁾ Úvahu pak uzavírá tím, že si podprsenku nakonec musela nechat ušít přesně na míru. Módní návrhář na ni vyrukoval s oboustrannou podprsenkou – „kostkovaný vzor se dá obrátit a vystřídat variantním vrškem z krvavě rudého saténu“.⁹⁰⁾ Obdobně, byť s větší dávkou názornosti oslavují internetové stránky „Postfeminist Playground“ skutečnost, že je webová verze *Playboye* 2. července 1998 zvolila „hitem dne“.⁹¹⁾ V jedné z anoncí rozesílaných v rámci adresáře těchto stránek se píše, že stránky propagují knihy jako *The Great Taste of Straight People* „z pera Lily Jamesové z webzínu Postfeminist Playground. [...] Devatenáct povídek o sexu, matematice, vivisekci a nemovitostech vám rozvibruje mysl a svalstvo i váš smysl pro pořádký humor. VAROVÁNÍ: Zaryté feministky tahle kniha možná pohorší.“ Na internetu, který je ve vztahu k sexuální problematice potenciálně explicitnějším fórem než středoproudá tištěná média, je explicitnější i heterosexuální a antifeministické zaměření maškarádního postfeminismu, zčásti i díky nasazení specifického ironického humoru.

Vcelku se tedy dá říci, že bez ohledu na to, jestli se postfeministka oddává aktivnímu a případně i přehnanému tělesnému předvádění své (hetero)sexuality – tedy tomu, co označuji jako maškarádní postfeminismus – aby si získala nějakého muže, aby podráždila okolí, aby dosáhla postupu na pracovišti, nebo čistě pro vlastní potěšení, tyto projevy vesměs vycházejí z předpokladu klíčové role heterosexuality v životě ženy, jež stojí

85) G. B e l l a f a n t e, *Feminism: It's All about Me*, s. 58.

86) Tamtéž, s. 57.

87) Tamtéž, s. 58.

88) Tamtéž, s. 59.

89) Plum S y k e s, *Internal Affairs. Vogue*, 1998 (květen), s. 142.

90) Tamtéž, s. 144.

91) Šlo o již nefungující stránky <www.pfplayground.com>.

v protikladu k tomu, co postfeministické diskursy označují za antisexuální feminismus. Všechny uvedené příklady jednak „přidávají“ do postfeministického koktejlu sexualitu, zároveň ovšem vytvářejí spojnice, byť třeba jen nenápadné, mezi touto sexualitou a zaměstnáním, rodinou nebo obojím dohromady. Jinými slovy, spotřebitelská mentalita, tělesná exhibice a aktivní sexualita se v devadesátých letech jeví jako cesty vytyčené postfeministickými diskursy jako únik z (údajného) mrtvého bodu, kam se dostal feminismus se svou nutností volby mezi rodinou a zaměstnáním – cesty, jež vedou ženy přímo zpátky k individualismu „rovnosti“ nebo k povinné heterosexuality „nového tradicionalismu“.

Postfeminističtí muži

Většina z uvedených verzí postfeminismu se zaměřuje na ženy – ať už na zuřivé feministky, jež je třeba zlikvidovat, na novotradicionalistky volící „domov“, úspěšné profesionálky, jež jsou na feminismu závislé, ale už ho nepotřebují, nebo na takové, které se chovají jako muži, úspěšné leč neuspokojené profesionálky, nebo na sexuálně přitažlivé femininní heterosexuálky. Muži se nicméně na pozadí jisté části těchto diskursů objevují také, a to jako záporné nepečovatelské životní vzory, jež ženy až příliš ochotně napodobují; jako heterosexuální čumilové nadšení z postfeministického obratu k hypersexuálnímu pojetí ženy v devadesátých letech; nebo jako předměty touhy ocitající se ovšem mimo dosah zaměstnané ženy, která se domnívala, že „to všechno“ může dostat, jenže mezitím zjistila, že „to všechno“ je právě jen její zaměstnání.

Občas se však muži stávají i středobodem postfeministických diskursů. V řadě článků dochází k přesunu pozornosti od utiskování žen k útlaku mužů, přičemž se tu konstatuje souhlasně s antifeministickými feministickými postfeministkami, že „ženská revoluce dosáhla úžasných úspěchů“. ⁹²⁾ Dále se pak tvrdí, že důsledkem toho je vznik „postfeministického muže (PFM) – vskutku žalostné postavy, jedince zmítajícího se ve víru módních trendů, vystrašeného a různými způsoby vyšínutého“. ⁹³⁾ Curt Suplee v článku publikovaném v deníku *Washington Post* naznačuje, že chybou, jíž se muži dopouštějí, je přechod k pasivitě (rozuměj: femininnosti), čímž podle něho přenechávají definici maskulinity ženám. Suplee tvrdí, že onoho „pana Správného“, který „se tak hrozně zkažil“, ⁹⁴⁾ vlastně stvořily ženy/feministky (ve shodě s valnou částí postfeministických diskursů i on směřuje obě tyto kategorie).

Zatímco Suplee vykresluje pochmurný obrázek postfeministického muže vyprodukovaného feminismem, jiní autoři se zaměřují na cosi, co označují za „rodící se mužské hnutí“ ⁹⁵⁾, v němž spatřují potenciální spásu. Vznikající mužské hnutí sice stále označuje feministické hnutí za viníka nástupu onoho postfeministického změkčilce jakožto

92) Harvey M a n s f i e l d, The Partial Eclipse of Manliness: What Room Is There for Courage in a Post-Feminist World? *Times Literary Supplement*, 17. 7. 1998, s. 14.

93) Curt S u p l e e, The Myth of the New Man. *Washington Post*, 3. 5. 1987, s. B1.

94) Tamtéž.

95) Sam A l l i s, What Do Men Really Want? *Time*, 1990 (podzim), s. 80.

produktu „dvojice vzájemně si odporujících návodů – „staň se otevřeným a děl se o své pocity“, v alternaci s instrukcí „sklapni, ty hnusné zvíře!““⁹⁶⁾ přitom však redefinuje postfeministického muže jako aktivního činitele směřujícího k sebepoznání. Sam Allis píše v týdeníku *Time*: „V důsledku působení feministického hnutí se někteří muži začínají ozývat. Dávají najevo svou frustraci z toho, jak omezený repertoár rolí by dnes měli hrát v porovnání s bohatým výběrem, který si, jak se zdá, prosadily ženy.“⁹⁷⁾ Allis má za to, že feminismus dosáhl v úsilí o zvrácení patriarchálního uspořádání moci a autority takového úspěchu, že dnes ženy utiskují muže; muži tudíž cítí potřebu vzniku odpovídajícího společenského hnutí. Harvey Mansfield vidí takto nově pojímanou maskulinitu optimisticky, když na stránkách *Times Literary Supplement* tvrdí, že když teď feminismus zvítězil, lze „mužnost“, kterou on sám definuje jako komplexní formu odvahy, „humanizovat“ a přeměnit ve „ctnost“. Projevuje dokonce ochotu dovolit ženám, aby tuto novou verzi maskulinity samy definovaly, a to v souladu s vlastní úspěšnou spoluúčastí na (mužském) profesionálním životě:

Cenou humanizace mužnosti, jejího povýšení z pouhé vlastnosti na ctnost, je souhlas s účastí žen na tomto procesu. Nebude to účast rovnocenná, protože jak pravil Aristotelés, je docílení odvahy pro muže snadnější – stejně tak jako je pro ženy snadnější docílit umírněnosti. [...] Většina mužů bude vždy disponovat větší mírou mužnosti než ženy a je na obou pohlavích, aby tvář v tvář této skutečnosti proměnily zmíněnou vlastnost v ctnost.⁹⁸⁾

Podobně jako postfeministické diskursy hlásající, že pečovatelsví je bytostnou ženskou vlastností/ctností, přičemž ovšem se jí formou spoluúčasti mohou naučit i muži, předpokládá Mansfield, že odvaha je bytostnou vlastností/ctností mužskou, že k ní ovšem dnes mají přístup i ženy. V obou případech je takové přehodnocení tradičních definic „rozdílnosti pohlaví“ úspěchem feminismu, a tudíž důsledkem existence postfeminismu. V souhrnu pak z pohledu postfeministických úvah zaměřených na muže produkuje feminismus (a tím automaticky ženy jako takové) ubohé a neatraktivní muže; muži se tudíž musí (znovu) chopit ústřední role a vrátit se ke svým tradičním úlohám „mužných“ záchránců, aby tak napravili nefunkční stav, který bezděky navodily ženy/feministky.

Zatímco výše uvedené příklady se týkají restituce mužské maskulinity, jiná verze postfeminismu soustředí pozornost na muže, kteří přejímají ženské role jakožto femininní subjekty nebo feministé, případně obojí zároveň. Wolcottovo kritické označení Maureen Dowdové za „žábu“ ho například na feministickém žebříčku staví nad ni – je lepším feministou, protože chápe, že musí být „seriózní“ a věnuje pozornost historii feminismu v šedesátých a sedmdesátých letech. Tania Modleski tuto verzi postfeminismu označuje jako „feminismus bez žen“. Ve stejnojmenné knize se podrobně zabývá tím, jak muži v populární kultuře nahrazují ženy v úloze matek (včetně případů, kdy dokonce vystupu-

96) Garrett Epps, *It's De-Witching Hour: After Two Decades as New Men, We Say the Devil with It*. *Washington Post*, 28. 6. 1987, s. C5.

97) S. Allis, *What Do Men Really Want?*

98) H. Mansfield, *The Partial Eclipse of Manliness*, s. 16.

jí v převleku za těhotné ženy)⁹⁹⁾ a jak ženy tuto novou pečovatelskou maskulinitu chválí. Uvádí například, že ve filmu *Tři muži a nemluvně* (1987) „dochází ke skloubení problematiky práv otce, mužského příklonu k femininitě a mužského homoerotismu, a to tak dokonale, že výsledkem je snímek, z něhož je žena skoro úplně vytěsněná, stejně jako ta matka natlačená k okraji filmového obrazu v posledním záběru tohoto filmu“.¹⁰⁰⁾ Uvedený film „představuje flagrantní vpád (narůstajícího počtu) otců do teritoria vyhrazeného tradičně matkám“.¹⁰¹⁾ Obdobně Leah R. Vande Bergová tvrdí ve svém rozboru titulu *CHINA BEACH*, že tento televizní seriál zobrazuje „mužské veterány vietnamské války jako jediné postavy schopné vykonávat zároveň tradičně ženské role v souladu s odpovídajícími hodnotami (péče o děti) i tradičně mužské role (válčení)“.¹⁰²⁾ V obou těchto případech sice muži mohou přejímat charakteristické znaky femininního typu, ba dokonce i názorovou výbavu (specifických verzí) feminismu, nicméně nevzdávají se při tom své klíčové pozice v rámci daného narativu. Muži tak přijímají feminismus, ovšem pouze dokud v něm dochází k vytěsnění žen.

Závěr

Jakožto diskursivně vytvořený koncept, jenž v sobě zahrnuje, kooptuje a přepracovává feminismus, je postfeminismus mimořádně mnohostranný a obrací se k množství různorodých a protikladných skupin publika. Díky svým četným konfiguracím, z nichž u některých se téměř může zdát, že si jejich stoupenci vzájemně odporují (jako třeba v případě novotradicionalistky na jedné straně a ženy pohrávající si se sexualitou na „postfeministickém písčku“), odkazuje postfeminismus k nejrozličnějším aspektům života dnešních žen. Rozlišujeme tak postfeminismus lineárně napojený na zánik feminismu; agresivní postfeminismus zpětného úderu (*backlash*), pod nějž spadá antifeministický feministický postfeminismus, novotradicionalistický postfeminismus a postfeminismus problémových žen (*bad news women postfeminism*); dále postfeminismus proklamující rovnoprávnost, který zahrnuje postfeminismus „nových žen“, postfeminismus ženského úspěchu „co nevidět“ (*women on the verge postfeminism*), postfeminismus maskulinních žen, postfeminismus typu „ne, ale“ a postfeminismus hlásající privilegium volby; prosexuální postfeminismus, kam patří postfeminismus zbožního feminismu, postfeminismus operující s principem objektu pohledu (*to-be-looked-at feminism*), postfeminismus typu „vem si mě“ (*do-me postfeminism*) a maškarádní postfeminismus; a konečně mužský postfeminismus s podkategoriemi postfeminismu změkčilců, postfeminismu maskulinních mužů a postfeminismu feminismu bez žen. V uvedených kontextech existují různé přístupy k feminismu, který je tak pokládán za věc minulosti, směr posedlý trpitelným po-

99) Tania M o d l e s k i, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*. London: Routledge 1991, s. 77.

100) Tamtéž, s. 82.

101) Tamtéž, s. 86. Soustředím se zde na její pojednání o populárním filmu, nicméně Modleski tuto analýzu spojuje s kritikou „mužů ve feminismu“ jako formy postfeministické akademické teorie.

102) Leah R. V a n d e B e r g, *China Beach, Prime Time War in the Postfeminist Age: An Example of Patriarchy in a Different Voice*. *Western Journal of Communication*, 1993, č. 57, s. 359.

stojem, za všemocný nástroj, za hrozbu instituci rodiny, za hnutí, jež ženám vybojovalo individuální rovnoprávnost a svobodu volby, za úsilí o maskulinizaci žen, za proud zavrhuující pečovatelské role žen, za antisexuální či protimužské hnutí.

Důležité při tom je, že většina verzí postfeminismu může fungovat buď jako nástroj namířený proti ženám a feminismu, nebo jako prostředek určený k jejich podpoře. Postfeminismus proklamující rovnoprávnost tak například může produkovat zatrpklé maskulinní ženy, nebo naopak ženy s reálnou nadějí na profesní úspěšnost či takové, jež už takového úspěchu dosáhly. Obdobně mohou postfeministické definice feminismu buď vysoce hodnotit dosažení rovnoprávnosti v zaměstnání, nebo naopak odsuzovat všudypřítomný vliv trpitelského feminismu (*victim feminism*). Tato kolektivní ambivalence projevující se na stránkách populárního tisku v hodnocení postfeminismu a feminismu, jehož je ten první nástupcem, ústí do nekonečných rozprav o klíčových otázkách postfeminismu – zaměstnání, rodině, sexualitě – a naturalizuje onu záplavu nejrůznějších forem postfeminismu, z nichž každá se zabývá dopadem feminismu na soudobou kulturu a život. Stručně řečeno tvoří tato kolektivní ambivalence záruku toho, že postfeminismus je dnes široce rozvětvený, univerzální a vlivný.

Nehledě na mnohotvárnost postfeminismu a jeho definic feminismu, vyskytuje se v něm i celá řada konstant – zejména se to týká hypotézy, že feminismus už je přežitý, a prosazování prioritního kulturního statusu bílých středostavovských heterosexuálních žen a mužů. Právě díky mnohotvárnosti postfeminismu je však zaznamenání takových konstant obtížnější. Jinými slovy, jestliže některé postfeministické diskursy chválí úspěchy dosažené feminismem, zatímco jiné nad přeměnami vyvolanými vlivem feminismu lomí rukama, je obtížnější dojít ke zjištění, že *všechny* tyto diskursy implikují, že feministický aktivismus už nemá opodstatnění. Dále pak jestliže se například nikdy ani v náznaku neobjeví úvaha o otázkách sexuální identity, což je běžné ve většině postfeministických diskursů, pak jsou dnešní ženy postaveny před pojetí heterosexuality jako čehosi přirozeného, a to bez ohledu na to, zda takovou heterosexualitu praktikují raději v rámci středostavovské domácnosti, nebo v rámci životního stylu samostatné neprovdané dívky. Podobně jestliže feminismus, jak ho popisují postfeministické diskursy, nevěnuje dost pozornosti třídním rozdílům, pak se vytrácí potenciální napětí mezi zaměstnanými ženami, které pracují proto, že musí, a těmi, které pracují proto, že využívají svého „práva“ na práci, za něž měly bojovat feministky v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století. A jelikož barevné ženy se v některých postfeministických diskurzech přece jen vyskytují, a to jako asimilované „rovnoprávné“ uživatelky týchž práv, která měl feminismus zajistit běloškám, znamená to, že se tu nebere na vědomí onen specifický průsečík genderového a rasového útlaku, s nímž se případně mohou setkat barevné ženy v USA.

Shrneme-li to, je postfeminismus popisem současnosti coby konečného bodu lineárního vývoje feminismu, jenž prosazuje „rovnoprávnost“, nárok na „volbu“ a individualismus se zaměřením na bělošské středostavovské heterosexuálky. Po dosažení (nebo alespoň přiblížení se) rovnoprávnosti tohoto typu, stavu, kdy mají ženy možnost volby mít „to všechno“ (tedy zaměstnání, rodinu a právo na projev své/hetero/sexuality), nebo naopak nemít to všechno, je současná éra obdobím následujícím po éře feministické, přičemž je i dědičkou úspěchů, porážek a nástrah doby feminismu, a to bez ohledu na to, zda ten

který autor interpretuje postfeministickou éru jako období, na něž se předchozí feministická éra podepsala v kladném, nebo záporném smyslu.

V této kapitole jsem kladla důraz na sledování toho, jak valná část těchto diskursů dochází k definici období od počátku osmdesátých let jakožto postfeministického, ve smyslu historického úseku následujícího po předpokládaném dřívějším období feministickém. Značná část vědeckých prací zabývajících se postfeminismem v populární kultuře vychází z obdobného modelu a zastává názor, že postfeministické myšlení se vyvinulo v určitém historickém momentu jako reakce na feminismus. Modleski tak například opatřila svou knihu podtitulem „Kultura a kritika v ‚postfeministickém‘ věku“ („Culture and Criticism in a ‘Postfeminist’ Age” – kurzíva Projansky), a Dowová se podrobně zabývá posunem od přístupů, jež nazývá zobrazeními feminismu v televizních sitcomech sedmdesátých let typu THE MARY TYLER MOORE SHOW či ONE DAY AT A TIME, k zobrazením postfeminismu v televizních seriálech let osmdesátých a devadesátých, jako byly MURPHY BROWNOVÁ či DOKTORKA QUINNOVÁ.¹⁰³⁾ S ohledem na mou vlastní argumentaci ve všech částech této knihy pak je samozřejmě nutné poukázat na historický kontext konce 20. století jakožto éry, v jejímž průběhu je soustavné působení feministického aktivismu méně viditelné v populárních médiích než zobrazení postfeministek.

V rámci této kapitoly jako celku se nicméně prostřednictvím důrazu na diskursy i reprezentace populární kultury snažím ukázat, že je rovněž užitečné přistoupit k postfeminismu jako ke kulturnímu *diskursu* – postoji, reaktivní pozici, hegemonické reakci na feminismus, jež je permanentně po ruce –, který není bezesbýtku svázán s žádným konkrétním historickým momentem. Z tohoto úhlu pohledu se tak rovněž nejeví jako překvapivé, že postfeminismus se v konceptuální podobě objevil ve Spojených státech dvacátých let minulého století, bezprostředně po přiznání volebního práva ženám.¹⁰⁴⁾

Takovýto kritický přístup v uvažování o postfeminismu v první řadě pomáhá odolat svodům, jež nabízí pojetí lineární historické dráhy definující postfeminismus jako přirozenou aktualizovanou odnož (již překonaného) feminismu, vzniklou v intencích evolučního kontinua. Odmítnutí této historické lineární reprezentace vztahu mezi feminismem a postfeminismem pomáhá při odhalování toho, jak feminismus nadále existuje, a to nejen coby diskursivně definovaný trn v patě postfeministické populární kultury, nýbrž mimo jiné i jako složité strukturované a rozmanité společenské hnutí, jako epistemologické a filozofické stanovisko, jako kritická a analytická metodologie, jako pedagogika a vědecké bádání se zaměřením na rasové, sexuální a třídní otázky a jako účinná strategicky založená rétorika. Kritický odstup od postfeministického lineárního výkladu, podle něhož již feminismus údajně dosáhl úspěchu, umožňuje nahlížet, jak dochází k tomu, že ženy se v současnosti nezbytně nenacházejí na vítězné cestě směřující k rovnopráv-

103) B. J. D o w, *Prime-Time Feminism*; Dowové analýza sitcomu DESIGNING WOMEN tento model lineární historie mírně narušuje, protože zde tvrdí, že seriál je spíše feministický než postfeministický, a to primárně z toho důvodu, že prezentuje formu získávání vyššího společenského uvědomění prostřednictvím ženské sounáležitosti. Nicméně autorka zároveň píše, že většina *explicitní* feministické rétoriky, jež se objevila v THE MARY TYLER MOORE a ONE DAY AT A TIME, se již v DESIGNING WOMEN nevyskytuje.

104) K diskusi o postfeminismu ve 20. letech 20. století srov. Susan B o r d o, *Feminism, Postmodernism, and Gender-Skepticism*. In: Linda J. N i c h o l s o n (ed.), *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge 1990, s. 152; N. F. C o t t, *The Grounding of Modern Feminism*, s. 282.

nosti, nýbrž že kupříkladu trvá stav, kdy jsou nezaměstnané či profesně nevyužité a vydělávají za stejnou práci méně než muži, že nadále bojují za zpřístupnění legálních potratů a že jsou dosud na pracovišti i v rodině obětmi sexuálně a rasově motivovaného násilí.¹⁰⁵⁾ Diskursivně zaměřené uvažování o postfeminismu pomáhá osvětlovat to, v jakém smyslu představuje postfeminismus *kulturní reakci na feminismus*, jež je nasměrována k přetvoření – ve smyslu *přisvojení si* spíše než nahrazení – feminismu.

Za druhé to, že na postfeminismus nahlížíme spíše jako na kulturně-diskursivní strategii než jako na „aktuální“ historické dění, také umocňuje důraz na poznání, jak snadno takový diskurs osciluje mezi „reálnými“ a fiktivními ženami (jako v případě obálky časopisu *Time* a jejího můstku mezi Steinemovou a McBealovou), aniž by bral v úvahu jakékoli jejich odlišnosti. Toto ztotožnění „žen“ s „ženami v populární kultuře“ pomáhá unést tíhu tvrzení (nabízeného tímto diskursem), že se feministické postoje staly všudypřítomnými a že genderové znaky jsou vrozené, neboť se vyskytují jak v anketách (o jejichž metodologických principech se zásadně mlčí), tak v televizní fikci. V důsledku toho pak není nutno se v současnosti jakkoli zabývat složitým pletivem vztahů reálných žen k jejich zaměstnání, rodině, sexualitě a feminismu. Kritická a teoretická analýza postfeministického diskursu reagující na jeho vlastní nárok na univerzálnost nám pomáhá zvýraznit to, že fiktivní postava Ally McBealové a reálné ženy typu „ne, ale“ zpovídané Bolotinovou a Wallisovou jsou *v obou případech* kulturními konstrukty, jimiž se definuje feminismus i postfeminismus, a to přinejmenším v několika z jejich četných podob v kultuře konce 20. století. Tato kritická perspektiva, o kterou se zde snažím, pomáhá rozptýlit zdání všudypřítomnosti postfeminismu tím, že důsledně poukazuje na rozpor (jehož existenci se postfeministický diskurs pokouší popírat) mezi reprezentacemi postfeminismu a skutečným životem žen v jeho složitosti.

Mám-li to stručně shrnout, je mým cílem dosáhnout chápání postfeminismu jako konkrétního historického momentu, který se jako takový sám definoval, ale zároveň i jako mnohostranného kulturního diskursu, který vyjednává, definuje a v důsledku i omezuje představy feminismu v populární kultuře. Zároveň nicméně pokládám za důležité uznat, že některé postfeministické diskursy přiznávají feminismu uvnitř populární kultury určitý prostor. Konkrétně jde o prostor tvořící živnou půdu pro vznik početných narativů o znásilnění. Jak uvidíme v následující kapitole, v tomto prostoru dochází k protínání diskursů o postfeminismu, feminismu a znásilnění, jež se tu simultánně navzájem transformují a podněcují.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Sarah Projansky, *The Postfeminist Context. Popular Redefinitions of Feminism, 1980–Present*. In: Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York – London: New York University Press 2001, s. 66–89.

105) K diskusi o některých z těchto pokračujících forem genderové diskriminace srov. Virginia Vaila, *Why So Slow? The Advancement of Women*. Cambridge: MIT Press 1999.

Citované filmy:

Ally McBealová (Ally McBeal; tv seriál, 1997), *Ďábelská svůdkyně* (The Last Seduction; John Dahl, 1994), *Designing Women* (tv seriál, 1986), *Dharma a Greg* (Dharma & Greg; tv seriál, 1997), *Doktorka Quinnová* (Dr. Quinn, Medicine Woman; tv seriál, 1993), *China Beach* (tv seriál, 1988), *Lois & Clark: The New Adventures of Superman* (tv seriál, 1993), *Melrose Place* (tv seriál, 1992), *Murphy Brownová* (Murphy Brown; tv seriál, 1988), *One Day at a Time* (tv seriál, 1975), *Osudová přitažlivost* (Fatal Attraction; Adrian Lyne, 1987), *Podezření* (Presumed Innocent; Alan J. Pakula, 1990), *Roseanne* (tv seriál, 1988), *The Mary Tyler Moore Show* (tv seriál, 1970), *thirtysomething* (tv seriál, 1987), *Tři muži a nemluvně* (3 hommes et un couffin, Coline Serreau, 1987), *V labyrintu smrti* (Unforgettable; John Dahl, 1996), *Veroničiny svůdnosti* (Veronica's Closet; tv seriál, 1997).

Poznámka o autorce:

Sarah Projansky je profesorkou programu genderových a ženských studií a filmových studií na Univerzitě v Illinois, Urbana-Champaign. Zabývá se mimo jiné genderem a rasou ve vztahu k médiím, feministickými filmovými studiemi, populární kulturou, dívčí kulturou a historií. V roce 2001 publikovala monografii *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. V současné době připravuje k vydání studii zabývající se fenoménem dívčí kultury *Multi-Media Spectacles and Background Figures: Contemporary Disruptions in Girlhood*.

FEMINISTICKÁ POLITIKA A POSTFEMINISTICKÁ KULTURA

Yvonne Taskerová – Diane Negra

Postfeminismus zahrnuje rozsáhlý soubor předpokladů hojně rozšířených v populárních médiích a spojených s představou „překonání“ feminismu. Média přitom mohou tuto údajnou překonanost pouze zaznamenávat, truchlit pro ni, nebo ji oslavovat. Podstatné je, že postfeminismus představuje komplexnější vztah mezi kulturou, politikou a feminismem, než jaký nabízí známější rámcová koncepce „zpětného úderu“ (*backlash*) proti feminismu. Feministické hnutí se často setkávalo se strategiemi odporu, vyjednávání a podrobení, tedy s procesy, které model zpětného úderu – implikující dosažené a následně ztracené cíle – nemůže účinně zapracovat do lineární chronologie společenských změn, na níž, jak se zdá, stojí. Pro současnou postfeministickou kulturu je přitom příznačná právě míra, s jakou je, jak poznamenala Angela McRobbie, úzce definovaný feminismus „brán v potaz“, i když pouze pro to, aby „se zdůraznilo, že již není potřeba“.¹⁾ Současná mediální popkultura nabízí značně limitovaný typ genderové rovnosti: na jedné straně ho vymezuje velebení úspěchu žen v tradičně mužských pracovních prostředích, na straně druhé oslava plastické chirurgie a dalších nápravných technik, které ženám „umožňují“ (tedy požadují po nich) zachování mladistvého vzhledu i mladistvého životního postoje ve zralém věku.²⁾ Tato omezená vize genderové rovnosti, rovnosti, jež sice byla dosažena, ale která stále není dostatečná, podtrhuje vyloučení třídy, věku a rasy, jež je určujícím rysem postfeminismu, a upozorňuje na typický předpoklad postfeminismu, že témata, slasti, hodnoty a životní styly s ním spojované jsou nějak obecně sdílené a, což je možná důležitější, všeobecně dostupné. Je-li „feminismus pro každého“, jak píše bell hooksová,³⁾ pak postfeminismus je v mnoha ohledech antitezí k tako-

1) Angela M c R o b b i e, Post-Feminism and Popular Culture. *Feminist Media Studies* 4, 2004, č. 3, s. 255–264, zde 254.

2) Topmodelka Claudia Schifferová zakončuje reklamu na kosmetiku proti stárnutí, která v současné době běží v britské televizi, příznačně větou pronesenou přímo do objektivu kamery: „Chirurgie počká.“ O plastické chirurgii se hovoří klidně a samozřejmě, a to spíše jako o povinnosti než dobrovolné aktivitě. Zákazníci přitom mohou nevyhnutelně na čas oddálit. Proces oddálení pravděpodobně zdůrazňuje nepříjemné stránky invazivních procedur. Blíže k tématu plastické chirurgie a současné politiky těla viz Virginia B l u m, *Flesh Wounds: The Culture of Cosmetic Surgery*. Berkeley: University of California Press 2005.

3) Americká feministka Gloria Jean Watkinsová píše svůj pseudonym „bell hooks“ systematicky malými písmeny (pozn. red.).

vé představě otevřené společnosti, která si cení všech svých členů a jejich odlišných identit.⁴⁾

Postfeministická kultura staví do centra pozornosti bohatou elitu, a přirozeně tak klade silný důraz na individualismus. Podobná formulace ale svádí k tomu, aby byl zájem o vlastní osobu zaměňován s individualitou, a prezentuje konzumování jako lék na nespokojenost, kterou bychom jinak mohli vnímat jako výraz zásadních společenských problémů. Jak poznamenávají hooksová a další, omezené začleňování žen do privilegovaných sfér vzdělání či profese vychází jak z požadavků konzumního kapitalismu (díky novým formám práce i konzumování), tak z usilovného naplňování požadavků feministického hnutí.⁵⁾

Postfeministická kultura se částečně snaží aspekty feminismu začlenit, osvojit si je nebo je naturalizovat. Podstatnější však je, že se snaží komodifikovat myšlenky a cíle feminismu skrze postavu ženy-konzumentky, pro niž je konzumování zdrojem moci (*empowerment*). Postfeministická kultura tak vyzdvihuje příležitosti pro ženy a dívky v oblasti vzdělání a profesního uplatnění; svobodnou volbu profese, rodinného života a rodičovství, a získání větší moci ve vztahu ke svému tělu a sexualitě. Předpokládá plnou ekonomickou svobodu žen a současně trvá na tom (dokonce tvrdošíjně), že si ženy mohou zvolit odchod z veřejného pracovního života. Postfeministické fikce často ignorují jak zjevnou ekonomickou nerovnost, tak fakt, že pro většinu žen je práce ekonomickou nutností spíše než „volbou“. Takový koncept naznačuje, že standardem postfeminismu je bílá rasa a střední třída a že je ukotven v konzumování jako strategii pro formování osobnosti a volnočasových aktivitách jako prostoru, kde je možno tuto strategii realizovat. Taková strategie navíc zároveň zakrývá další typy sociálních rozdílů. K omezením takového konstruktů a k výzvám, které z něho vyplývají pro feministickou vědu, se ještě vrátíme.

Postfeminismus ne vždy nabízí logicky koherentní výklad genderu a moci, ale skrze přesvědčivou artikulaci a synergistické opakování napříč různými mediálními formami se vynořuje jako dominantní diskursivní systém. Vychází a čerpá sílu například z rétorického pole módních frází a sloganů ražených za účelem vyjádření představ aktivního získání moci (vypůjčený afro-americký idiom „You go, girl!“, fráze „girl power“ apod.). Zároveň postfeminismus podněcuje a udržuje uměle vytvořenou společenskou paměť, v níž je řeč feminismu nevyhnutelně ječivá, agresivní a strohá. Feminismus sice není jako implicitně omezující koncept vítaný, ale jsou to právě *feministické* zájmy, které postfeministická kultura umlčuje. Spojování feminismu s vulgarismy („F words“), zdůrazňuje, že jde o pojem, o kterém se v současné populární kultuře nemluví.⁶⁾

Současná populární média, věčně hladová po nových obsazích, využívají, jak poznamenává McRobbie, talent mladých žen (a mužů) zběhlých ve feministické kritice reprezentace. Řada nedávno vyšlých publikací, například od Kim Akassové a Janet McCabeové (2004) a Ariel Levyové (2005), dokládá nástup popularizované feministické vědy. Levy-

4) bell hooks, *Feminism Is for Everybody: Passionate Politics*. London: Pluto 2000.

5) Tamtéž, s. 50.

6) Ironické odkazy k feminismu jakožto „vulgárnímu slovu“ jsou běžnou součástí diskursu populárních médií ve Velké Británii.

ová, profesí novinářka, se věnuje stylizovaným formám ženské sexuality v kultuře, kde (většinou mladé) ženy nadšeně přijímají a předvádějí patriarchální stereotypy sexuální servility ve jménu získání moci. Naproti tomu Akassová a McCabeová, obě akademičky, se podílely na sestavení antologie, která kombinuje fanouškovské nadšení pro seriál *SEX VE MĚSTĚ* (1998–2004) s feministickou kritikou. Publikace tohoto typu poukazují na nový prostor setkávání žurnalistiky, populární fikce a vědecké analýzy.⁷⁾ Přes podobné čtenářsky přístupné výklady se nicméně postfeminismus snaží znehodnotit systémovou kritiku. Jak píše McRobbie ve své vlivné eseji, „Přes nově nabytou svobodu je nová žena vyzývána k tomu, aby mlčela, zdržela se kritiky a zařadila se mezi moderní sofistikované dívky; je svobodná pod podmínkou, že nebude kritizovat.“⁸⁾

V souladu s touto příznačně mlčící přítomností udržuje postfeminismus koncept ženy-obrázku (*pinup*), který přetrvává jako základ komerční kultury krásy. Postfeminismus tak vlastně nabídl nové ospravedlnění pro viny zbavený konzumerismus, čímž výrazně přispívá k udržování a posilování kultury krásy (která se primárně týká žen, ale někdy také mužů skrze nové archetypy, jejichž zástupcem je zdánlivě všudypřítomný „metrosexuál“) a agresivně prosazuje složité a drahé zkrášlující procedury jako normu pro střední třídu. Přijetí kultury krásy založené na konzumování a přijetí nově nabyté svobody, jež umožňuje zbavit se „břemen“ feminismu, příhodně evokuje následující příhoda B. Ruby Richové o tělesném ochlupení: „Když jsme jednou s mou tehdejší přítelkyní šly kolem depilačního salónu, rozmarně jsme se rozhodly jít dovnitř a bez zjevného důvodu ukončit dekádu oddanosti ideologii.“⁹⁾ Zde je feminismus „brán v potaz“ trochu odlišným, i když souvisejícím způsobem, než na který upozorňuje McRobbie. Podle Richové příhoda poukazuje na složité prolínání feministické politiky, vzhledu a konzumování a na způsoby, jakými se za posledních několik dekád proměnil život s feminismem i život feministek. Oslavuje-li postfeministická popkultura ženskou sílu (*agency*) a ženskou moc zprostředkovanou možností konzumovat, pak také v obavách zdůrazňuje možné důsledky ženské nezávislosti: emocionální izolaci žen (předsudek, který šikovně upozaduje otázku ekonomické nejistoty) a zbavení mužů moci (opět formulace postavená na poněkud nejasném předpokladu, že dříve všichni muži zastávali stejně vysokou společenskou a ekonomickou mocenskou pozici). Pro nás postfeminismus znamená více než jen evoluční proces, v jehož rámci byly feministické prvky začleněny do populární kultury a přijaty jako populární verze feminismu. Jde zároveň o to, že feminismus je odsouván do pozice „jiného“ (*othering*) (přestože jsou ženy více v centru zájmu), je konstruován jako extrémní, obtížný a nepříjemný. Jednou z největších výzev feminismu coby akademického oboru, jak upozornila Kathleen Karlynová, je nutnost pochopit a vyřešit generační roz-

7) Ariel Levy, *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*. New York: Free Press 2005; Janet McCabe – Kim Akass, *Reading "Sex and the City."* London: I. B. Tauris 2004. V souvislosti s prolínáním akademického a žurnalistického prostředí v britském kontextu je také důležité zmínit vystupování feministických vědců/vědkyň v roli veřejných intelektuálů. Příkladem může být komentátorka Germaine Greerová, jejíž texty vycházejí jak ve formě klasických knižních publikací, tak jako novinové články.

8) A. McRobbie, c. d., s. 260.

9) B. Ruby Rich, *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham: Duke University Press 1998, s. 24.

pory v době, kdy „v životě mladých žen ze střední třídy působí feminismus nejzřetelněji jako „strukturující nepřítomnost““.¹⁰⁾ Jako feminističtí pedagogové a vědci pracující v antifeministickém kontextu (ať už v akademických institucích, které samy o sobě stále více fungují na základě modelu student-konzument, nebo v širší politické kultuře) vnímáme postfeministickou kulturu jako provokativní v každém slova smyslu: je znepokojující, ale současně podmanivá.

Je také důležité uvědomit si reálné důsledky postfeminismu v akademickém prostředí. McRobbie sice podotýká, že feminismus je standardní součástí výuky na univerzitách, my jsme ale opatrnější.¹¹⁾ Domníváme se, že stejná dynamika, kterou McRobbie identifikuje v oblasti populární kultury – fungující na základě představy, že o feminismu se ví, takže může být odsunut stranou – má dopady i na akademické prostředí. Dobrým příkladem takového dopadu je skandál z roku 2005 týkající se poznámek tehdejšího prezidenta Harvardské univerzity Larry Summerse o vlohách žen pro vědu.¹²⁾ Až příliš povědomou misogynii elitních akademických institucí můžeme vztáhnout k širšímu společenskému kontextu genderových nerovností praktikovaných v největší americké obchodní korporaci, Wal-Martu. Ukázkou genderové nerovnosti v oblasti platů, výhod a elementární úcty k zaměstnancům je dosud neuzavřený případ Duková vs. Wal-Mart, v němž byla proti společnosti podána hromadná žaloba. Tento řetězec supermarketů zároveň ve svých reklamách používá rétoriku rodinných hodnot, přičemž konzumování prezentuje jako příležitost i pro ženy s nižším příjmem, tedy nejen pro ženy bohaté, které jsme identifikovali jako nejviditelnější emblém postfeministické kultury. Wal-Mart a další řetězce tak spojují do mocenského trojúhelníku neviditelné pracovnice (často cizinky), jasně viditelné konzumentky a celebrity, pro něž jsou podobné řetězce příležitostí doplňkových příjmů prostřednictvím spojení jejich jména se sérií oblečení, domácích potřeb a jiných výrobků. Jak poznamenává Liza Featherstoneová v časopise *The Nation*: „Pomocí nakupujících a „spolupracovníků“ [tedy zaměstnankyň] vydělává Wal-Mart miliardy na chudobě žen.“¹³⁾ Tato situace, která rozšiřuje genderovou nerovnost (často pod rouškou příležitostí a svobody), upozorňuje na nutnost formulace feministické kritiky, jenž si je vědomá ekonomického kontextu práce i zakoušení populární kultury.

Rozlišování mezi feministickou *politikou* a postfeministickou *kulturou*, které je běžně považované za samozřejmé, je jedním z východisek pro zkoumání postfeminismu a poskytuje i název tomuto textu. Není třeba zdůrazňovat, že feminismus jako politická síla byl vyjádřován prostřednictvím kultury a že v postfeminismu jde o politiku. Postfeministic-

10) Kathleen Rowe K a r l y n, *Scream*, Popular Culture, and Feminism's Third Wave: I'm Not My Mother. *Genders OnLine Journal* 38, 2003. Dostupné online: <www.genders.org/g38/g38_rowe_karlyn.html>.

11) A. M c R o b b i e, Notes on Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime. In: Anita H a r r i s (ed.), *All about the Girl: Culture, Power, and Identity*. London: Routledge 2004, s. 5.

12) James Wolcott jde ve svém článku v časopise *Vanity Fair* tak daleko, že ve světle přetrvávajících genderových nerovností předpovídá novou „válku pohlaví“. Summersův skandál interpretuje jako explozi „dlouho hromaděného vzteku z přetrvávajícího nedostatečného zastoupení žen na prominentních mocenských pozicích a tvrdohlavé neschopnosti mužů v mocenských pozicích rozpoznat rozsah problému nebo jejich tendenci přistupovat k němu s pomocí voodoo genetiky a sociologie z viktoriánských salonů“. James W a l c o t t, Caution, Women Seething. *Vanity Fair*, červen 2005, s. 67.

13) Lisa F e a t h e r s t o n e, Wal-Mart Values. *Nation*, 16. 12. 2002.

ké diskursy, jak již bylo řečeno, jen málokdy explicitně obhajují odmítnutí feministické politiky. Feministická politika je vnímána jako překonaná spíše díky úspěchům feminizmu. Přejít k postfeministické kultuře zahrnuje jasné vymazání feministické politiky z populární sféry, i přes to, že aspekty feminizmu se zdají být součástí této kultury (a musíme také zohledňovat, co se v tomto smyslu pod pojmem feminizmus vlastně rozumí). Postfeministická kultura tak přináší značné výzvy pro feministická mediální studia, disciplínu obvykle charakterizovanou snahou číst populární kulturu proti nabízejícímu se dominantnímu smyslu a hledáním známek feminizmu, jež mohou být odhaleny čtenářkami a divačkami. Takový přístup se komplikuje, vezmeme-li v úvahu, že současná populární kultura je alespoň částečně vytvářena jako reakce na feminizmus. Jinými slovy, feminizmus se stal důležitým prvkem současné kultury. Není proto nijak překvapivé, že v populární kultuře je možné vysledovat stopy feminizmu. Postfeministická kultura, která bere feminizmus na vědomí a v níž se akademické přístupy staly součástí mainstreamu, do jisté míry zpochybňuje jasnou představu o tom, co je náplní a smyslem feministických mediálních studií. Naším úkolem je tedy proniknout skrze pouze proklamované přístupy k feminizmu a skrze antiintelektualismus, který si populární kultura osvojila. Postfeminizmus se stal natolik ustáleným epistemologickým rámcem, že si naše kultura v mnoha ohledech přestala klást otázky, které postfeminizmus zdánlivě „řeší“.

Postfeminizmus a ambivalence předpony „post“

Postfeminizmus jako koncept a kulturní fenomén vyžaduje detailnější analýzu. Jejím cílem a smyslem je situovat postfeminizmus do kontextu dalších termínů s předponou „post“, včetně postmodernismu a diskursu fáze po vrcholném období hnutí za občanská práva (*post-civil-rights discourse*). Všechny tři termíny naznačují, že v nich jde o historický vývoj a historické změny. Jak ale podotýkají Bill Readings a Bennet Schaber v souvislosti s postmodernismem, připojení předpony post k feminizmu znamená, že je feminizmus stále v centru pozornosti: „Všichni jsme slyšeli slovo postmodernismus. Mluví se o něm ve zprávách. Ale moderní a nové přece nejsou jen zprávy. Musí jít o něco nového, co následuje po něčem jiném, ale současně to ještě nenastalo, jakoby to uvízlo v momentu poté (*post*).“¹⁴⁾ Readings a Schaber se snaží vyhnout modernistické konstrukci historie, v níž se postmodernismus objevuje pouze jako „nejnovější modernismus“. Na nás otázka chronologie a změny doléhá jinak, protože postfeministická kultura feminizmus, do něž situujeme náš výzkum, uznává a současně se proti němu staví.

Preventivní ironie, jíž McRobbie vyzdvihuje jako definující znak postfeministické kultury, rezonuje s parodickou hrou spojovanou s postmoderní estetikou.¹⁵⁾ Postfeminizmus stejně jako postmodernismus zaujímá specifický vztah k pozdně kapitalistické kultuře a k těm formám práce, volnočasových aktivit a zejména konzumování, které v této kultu-

14) Bill R e a d i n g s – Bennet S c h a b e r, Introduction: The Question Mark in the Midst of Modernity. In: B. R e a d i n g s – B. S c h a b e r (eds.), *Postmodernism Across the Ages*. New York: Syracuse University Press 1998, s. 6.

15) A. M c R o b b i e, Post-feminism and Popular Culture, s. 259.

ře vzkvétají. Značná část postfeministické rétoriky skutečně souzní s vyzdvihováním „nové ekonomiky“ devadesátých let a s nahrazením demokratických imperativů imperativy volného trhu, které Thomas Frank charakterizoval jako „tržní populismus“. Frank si všímá, že v této době byl samotný koncept trhu vzýván jako důkaz rovnosti společenské i rovnosti příležitostí: „Trhy sloužily všem: ponižovaly domýšlivé, umožňovaly dobremu umění, aby triumfovalo nad špatným, likvidovaly diskriminaci, každý byl díky nim bohatý.“¹⁶⁾ Takový „tržní populismus, který ztotožňuje vůli lidí s událostmi na trhu“, podporuje individualistické, nenasytné a transformativní hodnoty postfeminismu a současně je jimi podporován.

Postfeminismus je také velmi dobře slučitelný s hyperestetizací každodenního života, která je v pojetí Virginie Postrelové typická pro počátek 21. století. Podle Postrelové: „Dnešní estetický imperativ nepředstavuje návrat k jediné normě krásy, nýbrž zvyšuje nároky na slast a sebevyjádření.“¹⁷⁾ Tento „estetický pluralismus“, jak ho nazývá, „reprezentuje významný ideologický posun“. V takto demograficky katalogizované kultuře¹⁸⁾ je nezbytné promyslet taxonomizující funkce postfeminismu. Důrazem na luxusní životní styl a radosti spojené s nakupováním se postfeminismus plně integroval do ekonomických diskursů ambiciózních západních společností orientovaných na úzce specializované segmenty trhu. Jak poznamenala Imelda Whelehanová, obecné vnucování politiky životního stylu „za sebou nechává mnohé oběti – ty, které nezapadají do jejích preferovaných obrazů, a ty, které jsou příliš chudé na to, aby kontrolovaly své životy prostřednictvím ‚osvobozujícího‘ konzumerismu“.¹⁹⁾ Postfeminismus velmi dobře konvenuje zvýšenému společenskému a ekonomickému důrazu na domov jakožto výkladní skříň, brilantně zvládnuté rodičovství a technologie mobilizované ve jménu soudržnosti rodiny. Může velmi dobře být jednou z ideologických spojnic mezi současným smyslem pro nespoutané materiální nároky a mravoučným diskursem bezchybné péče o rodinu.

Diskurs vycházející z hnutí za občanská práva (*post-civil-rights discourse*) nabízí důležitý kontext pro analýzu rasových příznaků postfeministické kultury. Nové i tradiční aspekty zobrazení žen z etnických menšin v postfeministické mediální kultuře jsou situované do vyvíjejících se mediálních kontextů, v nichž, jak píše Herman Gray, komodifikované „reprezentace amerického černošství kolují prostřednictvím masmédií a populární kultury, a v rámci tohoto procesu dosahují jisté míry globální viditelnosti, vlivu, zbožňování, imitace, nebo opovržení“.²⁰⁾ Jednou ze stěžejních diskursivních formulací postfeminismu je oslava ženských úspěchů (ať už na hřišti, v koncertním sále nebo v zasedací síni) uvnitř tradičních ideologických rámců. Například Tara McPhersonová upozornila, že v případě Národní ženské basketbalové asociace (WNBA) závisí propagová-

16) Thomas F r a n k, *One Market under God: Extreme Capitalism, Market Populism, and the End of Economic Democracy*. London: Secker and Warburg 2000, s. 68.

17) Virginia P o s t r e l, *The Substance of Style: How the Rise of Aesthetic Value is Remembering Commerce, Culture, and Consciousness*. New York: Harper Collins 2003, s. 10.

18) Tamtéž, s. 11.

19) Imelda W h e l e h a n, *Overloaded: Popular Culture and the Future of Feminism*. London: Women's Press 2000.

20) Herman G r a y, *Cultural Moves: African Americans and the Politics of Representation*. Berkeley: University of California Press 2005, s. 4.

ní ženských hvězd z etnických menšin jako vzorů vhodných k následování na propojení jejich fyzických schopností a nezávadného ztělesnění černošství a feminity (obrazy, které, jak ukazuje McPhersonová, často zdůrazňují kontrast mezi korektností „černošské dámy“ a démonizovanou „černou kulturou ulice“).²¹⁾ Odlišnost je v rámci mainstreamové kultury spíše komodifikována než politizována. Takové kulturní procesy umožňuje implicitní chronologie, jež přidává aktivismu zaměřenému na důsledky rasových nerovností nálepkou „post“. V rámci této chronologie je zmíněný politický a kulturní aktivismus prezentován jako fenomén minulosti, jejíž stopy formují současnost.

I když se postfeminismus objevil v populárních médiích už v osmdesátých letech minulého století, pojem samotný byl konkretizován až v letech devadesátých, a to jak diskursivní fenomén, tak i jako módní pojem v americké a britské žurnalistice. Od devadesátých let je populární kultura v těchto dvou zemích stále více orientovaná na ženské konzumentky. Konstrukce žen jakožto subjektů i konzumentů, respektive subjektu jen do té míry, do níž jsme ochotny konzumovat, patří mezi největší rozpory v jádru postfeministické kultury. Postfeminismus je vnitřně rozporuplný a charakterizovaný dvojím diskursem. Snaží se jednak konstruovat feminismus jako fenomén minulosti, jehož stopy je ale možné vysledovat (a někdy dokonce kladně hodnotit) i v současnosti. Na druhé straně postfeminismus tvrdí, že feminismus v současné kultuře ztratil relevanci, a to díky úspěchům, kterých dosáhl. Ve skutečnosti je tato otázka daleko složitější, protože, jak vysvětluje Sarah Projansky, postfeministický diskurs zastává vůči feminizmu různé pozice. Některé z nich jsou oslavné, jiné ho viní z dnešních obav pocíťovaných ve vztahu k feministické politice, jež je vnímaná jako špatně nastavená.²²⁾ Co mnohé rozdílné diskursivní postfeminismy spojuje, je jejich vztah k oné vizi překonanosti feminizmu, o níž již byla řeč. V jádru tohoto vztahu leží tvrzení, že feminismus přinesl společenskou změnu v oblasti genderových norem a že tato změna konkrétně ovlivnila životy žen.

Jednou z klíčových funkcí postfeminismu je vysvětlit selhání současných institucí a vyhlídku společenské smrti. Postfeminismus často ukazuje femininitu jako stav životnosti kontrastující se sociálními a ekonomickými oblastmi západních kultur definovaných symbolickou smrtí. Nejvýraznější formy postfeministické femininity mají potenciál oživit kulturu, pro niž jsou charakteristické vyčerpání, nejistota a morální nejednoznačnost. Postfeministická hrdinka je proto vitální, hravá a oplývá mládím, zatímco její protiklad, „zlá“ profesně úspěšná žena, je utlačovatelská, záludná a nesmiřitelná.

Tuto dynamiku ve vyostřené podobě ilustruje romantická komedie PŘES NOC TŘICÍTKOU, a to prostřednictvím rozdílů mezi Jennou a Lucy, které se znají od dětství a pracují jako editorky stejného ženského časopisu. Když je třeba přehodnotit koncepci časopisu (podrobit ho proměně vizáže /makeover/), ke slovu se dostává mladistvá a nadšená Jenny. Navrhne omlazující koncept středoškolské maturity, jenž má „do časopisu znovu vnést život“. Odprezentuje ho oblečená do růžového kompletu a s růžovým balonkem

21) Tara M c P h e r s o n, Who's Got Next? Gender, Race, and the Mediation of the WNBA. In: Todd B o z d – Kenneth L. S h r o o p s h i r e (eds.), *Basketball Jones: America Above the Rim*. New York – London: New York University Press 2000.

22) Sarah P r o j a n s k y, *Watching Rape: Film and Television in a Postfeminist Culture*. New York – London: New York University Press 2001, s. 67.

v ruce. Zdůrazňuje přitom, že je důležité pamatovat si, „co je dobré“. Manipulativní a pragmatická Lucy nabízí oproti tomu koncepci „smrtelně vážného“ designu, který ona sama pokládá za „sebevraždu módy“, a, zatímco se její kolegové přikrčují a chvějí hrůzou, předkládá vychrtlé a nešťastné ženy v tmavém oblečení. Návrh Jenny narativně převrací, ale ideologicky rozšiřuje širší tématickou orientaci filmu na udržení mladistvého vzhledu. Její koncepce předvádí rituál středoškolské maturity, symbolicky omlazuje ženské subjekty a posiluje syžet filmu, který Jennu kouzlem posunul časem do doby, kdy je jí třicet, zatímco mentálně zůstala adolescentkou. Ke konci filmu se vděčně vrací do období dospívání poté, co zažije v těle dospělé ženy zklamání milostné, tvůrčí i profesní.

Jak dokládá tento příklad, řada postfeministických textů kombinuje hlubokou nejistotu ohledně reálných možností žen s idealizovanou femininitou, jež se symbolicky vyhýbá společenským a institucionálním problémům či je překračuje. Ve shodě s tím vykazuje postfeminismus specifické zaujetí pro plynutí času. Život žen je často vnímán jako hladovění po čase: ženy jsou přepracované, uspěchané, uštvané, podřízené svým „biologickým hodinám“ atd., a to do takové míry, že je období ženské dospělosti definováno jako stav chronické časové tísně. PŘES NOC TŘICÍTKOU je jen jedním z mnoha mediálních textů tematizujících fantazie o přesunech v čase, které spojují mládí s minulostí. V nastíněném kontextu dnešní sklíčené femininity proto není překvapující, že se mnoho studií zabývá rozsáhlou kategorií pořadů zaměřených na životní styl, reality TV a proměnu vizáže (*makeover*), jež jsou frekventovaným tropem postfeministických médií.²³⁾ Díky výjimečné schopnosti vyjádřit obyčejnost, představuje reality TV bohatý soubor tužeb po transformaci, po dosažení fyzické dokonalosti nebo/a dokonalé domácnosti a potřebu za každou cenu se vyhnout chápání této dynamiky z politického a sociálního hlediska.²⁴⁾ Proměna těla nebo prostředí, v němž žijeme, navíc ustavuje specifickou formu temporality, která fetišizuje mládí, urychluje změnu nebo ji dokonce prezentuje jako okamžitou. Takto urychlená temporalita je charakteristická pro postmoderní kulturu obecně, stejně jako je pro ni charakteristické konzumování, jemuž je připisována terapeutická a transformativní funkce. Stejně jako denní talkshow, i pořady o proměnách vizáže těží ze zranitelnosti a poddajnosti těch, kteří se jich účastní. Působí přitom exploatačně, sentimentálně a podmanivě současně. Proměna tedy mobilizuje dobře známá témata. Jak poznamenává Brenda R. Weberová o pořadu EXTREME MAKEOVER televize ABC: „Tento příběh – o utrpení a transformaci, zoufalství a radosti – je tak starý jako samo vyprávění.“²⁵⁾ V současnosti se ale odehrává v kontextu, který spojuje konzumování se svobo-

23) Tomu odpovídá i počet vědeckých prací, které se na problematiku reality TV zaměřují. Pro nás jsou významné dvě antologie: Laurie O u l e t t e – Susan M u r r a y (eds.), *Reality TV. Remaking Television Culture*. New York: New York University Press 2004; Su H o l m e s – Deborah J e r n y m (eds.), *Understanding Reality Television*. London: Routledge 2004.

24) Jiným typem postfeministického textu zaměřeného na „proměnu“ je televizní série o chůvách (v nichž britští odborníci na výchovu učí americké rodiny, jak se vypořádat s neposlušnými dětmi), viz L. S. K i m, *Elevating Servants, Elevating American Families*. *Flow* 1, 2005, č. 12; L. O u l e t t e, *Nany TV*. *Flow* 1, 2005, č. 11.

25) Brenda R. W e b e r, *Beauty, Desire, and Anxiety: The Economy of Sameness in ABC's Extreme Makeover*. *Genders Online Journal* 41, 2005. Dostupné online <www.genders.org/g41/g41_weber.html>.

dou, a to stylem (možná zvrhlým), jenž pracuje s feminismem i přesto, že feminismus jasně prezentuje jako věc minulosti.

V podobném duchu, jak poznamenává Kimberly Springerová,²⁶⁾ reality TV ochotně využívá typ „rozzlobené černošské ženy“, neklade si ale otázku, proč by měla být rozzlobená. A jak píše Paul Gilroy ve vztahu k pořadům o proměně domácnosti, které patří k prominentnímu programovému formátu v britské televizi: „Když tyto pořady zkoumají, jak se mění soukromý prostor a jak se zlepšuje schopnost v něm jednat, implicitně tím ospravedlňují neochotu jednat kdekoli jinde.“ Tím, že pořady zaměřené na proměnu zprostředkovávají rychlou transformaci, naznačují současně, že „vkus a preference v oblasti životního stylu jsou důležitější prvky identity, než by kdy mohly být rasová příslušnost, třída nebo pouta k regionu“.²⁷⁾

Postfeminismus ve všech svých podobách prezentuje současnost jako dobu, kdy je feminismus překonán, a nechává ho za sebou. Přitom implicitně čerpá sílu z úzkosti, kterou vyvolává představa stárnutí. Reprezentace postfeministické kultury si je samozřejmě naléhavě vědomá věku: různé „holčičí“ příběhy od DENÍKU BRIDGET JONESOVÉ přes NEVINNÝ VÝLET až po SEX VE MĚSTĚ a PŘES NOC TŘICÍTKOU poskytují přehnaně detailní informace o věku protagonistek. Kult mládí je současně podporován v mnoha dalších oblastech. Nejrozličnější formy reality TV se například věnují prezentaci omlazujících proměn a fantaziím o tom, jak se lze vyhnout stárání. Ambivalence spojené se stáráním, které jsou pro tyto fikce charakteristické, se rozšiřují i na samotný feminismus. Protože postfeminismus oceňuje mládí, prezentuje feminismus jako „starý“ (a odsouzený k smrti).

Publikace *Interrogating Postfeminism* reaguje na narůstající počet studií, které pojmenovávají a analyzují postfeminismus, ale zůstávají nejisté, co se týče jeho vymezení, předmětu zkoumání i teoretického pole. Máme za to, že význam postfeministické kultury částečně vyplývá z jejího uplatňování napříč mediálními formami. Je přítomný nejen ve filmu, televizi či populární literatuře, ale také v reklamě, časopisech, hudbě či politickém diskursu. Vyčerpávající analýza postfeministické kultury by vyžadovala například prozkoumání společenského chování a trendů, včetně bujícího svatebního průmyslu, proniknutí dívčí literatury (*chick lit*) mezi bestsellery,²⁸⁾ rostoucího významu denních lázní a nehtových salonů v oblasti služeb, měnící se kulturní status plastické chirurgie, mizející hranice mezi pracovníci v oblasti sexuálních a jiných služeb na pracovištích a agresivní pronikání pornografie do mainstreamu. Naším cílem není vytvořit sociologii postfeminismu, ale analyzovat tolik mediálních a kulturních kontextů a jejich průniků, kolik je jen možné.²⁹⁾

26) Kimberly Springer, *Divas, Evil Black Bitches, and Bitter Black Women: African American Women in Postfeminist and Post-Civil-Rights Popular Culture*, Příspěvek z konference „Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture“, University of East Anglia, duben 2004.

27) Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press 2005, s. 119. I když Gilroy odkazuje k britským pořadům typu *CHANGING ROOMS* a *GROUND FORCE*, likvidace potenciálu společenské změny dramaticky (a excesivně) vystupuje do popředí také v pořadu televize ABC *EXTREME MAKEOVER: HOME EDITION*, který mobilizuje komunity a komerci ve jménu konzumování.

28) O vzniku *chick lit* viz Suyanne Ferriss – Malory Young (eds.), *Chick Lit: The Woman's Fiction*. New York: Routledge 2006.

29) Připouštíme také, že trendy směřující k mediálním konglomeracím v rámci globálního kapitalismu vytvářejí nové přidružené trhy prostřednictvím synergistického rozšiřování vztahu mezi filmovými a televizními

V době, kdy společenské změny zpochybňují ekonomický status žen, těžce vybojovaná práva týkající se reprodukce a dokonce i práva kritizovat a vyjadřovat se, zatímco populární kultura automaticky předpokládá, že je genderová rovnost daná, je zřejmé, že je feministická kritika stále nutná. Postfeministické genderové předpoklady – které se týkají převážně kulturní a ekonomické svobody žen na Západě – jsou prosazovány v kontextu, v němž je skutečná sociální pozice žen problematická. Pokud je emancipace spojená s konzumováním a ambicemi, jak je tomu pak s tíživými ekonomickými a společenskými problémy spojenými s dlouhodobou chudobou žen, která pramení z jejich nižšího platového ohodnocení, omezených pracovních příležitostí a odpovědností spojenou s péčí o děti?³⁰⁾ Domníváme se, že postfeminismus se podílí na ideologické a ekonomické normalizaci nových vzorců sociálního vyloučení a demografického uspořádání ve Spojených státech a Velké Británii. Globalizace navíc utváří mezi ženami novou komplikovanou síť výměn a závislostí. Fenomény jako „feminizace migrace“ představují příležitosti pro uchopení třídních, národnostních a rasových problémů.³¹⁾ Ve své práci o fantaziích, které se vracejí k idealizované domesticitě, poukazuje Joanna Hollowsová na rozsah nastíněných problémů v britském kontextu.³²⁾ Diane Negra v textu věnovanému stahování se z veřejného života (*retreatism*) v americké populární kultuře poznamenává, že s podobnými fantaziemi pracuje řada romantických komedií a televizních dramát, v nichž se protagonistka „odnaučuje“ feminismu, rozhoduje se opustit prostředí své profese ve velkoměstě, (a) případně se vrací do idealizovaného rodného maloměsta.³³⁾ Ve Spojených státech a Velké Británii, kde služby a majetky stále více přecházejí do soukromých rukou, je přístup ke vzdělání, zdravotní péči a pobírání důchodu spojen s plným pracovním úvazkem. Přestože by jen málo konzervativců otevřeně požadovalo zbavení žen jejich volebního práva, mnoho žen se může cítit, jako by jim politický diskurs právo volby upíral.³⁴⁾ Postfeminismus je tak stále více využíván k ospravedlnění

texty a souvisejících forem jednání spotřebitelů. Případová studie podobné synergie viz např. Elana Levine, *Fractured Fairy Tales and Fragmented Markets: Disney's Wedding of a Lifetime and the Cultural Politics of Media Conglomeration*. *Television and New Media* 6, 2005, č. 1, s. 71–88.

- 30) V roce 2002 si americké ženy s plným celoročním pracovním úvazkem vydělaly 76 procent výdělku mužů. K problematice genderu a stárnutí viz zvláštní vydání *Feminist Economics* 11, 2005, č. 2.
- 31) Pojednání o komplexních závislostech mezi zaměstnavatelkami z prvního světa a jejich zaměstnankyněmi z třetího světa viz Barbara Ehrenreich – Arlie Russell Hochschild (eds.), *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*. London: Granta 2002.
- 32) Joanne Hollowsová se ve své studii o tomto typu vyprávění v britské populární kultuře zaměřuje na oddělení tématu domesticity ve feministické vědě a v životech feministek. Klade si otázky, jež souvisejí s představami o návratu k (často venkovské) domesticitě, které se úspěšně komerčně prosadily v literatuře, reality TV nebo případech celebrit typu Nigelly Lawsonové propagujících požitky plynoucího z domácího života. Viz Joanne Hollows, *Can I Go Home Yet? Feminism, Postfeminism, and Domesticity*. In: J. Hollows – Rachel Mosely (eds.), *Feminism In Popular Culture*. London: Berg 2006, s. 97–118.
- 33) Diane Negra, *Girls Who Go Home: Home Retreatism, the Chick Flick, and the Female Centred Television Drama*. Příspěvek přednesený na Console-ing Passions International Conference on Feminism, TV, and New Media, New Orleans, duben 2004.
- 34) O politickém odcizení amerických žen svědčí například to, že 22 z 45 milionů svobodných žen ve Spojených státech v roce 2000 nehlasovalo v prezidentských volbách. Viz Renée Lott, *Women Who Vote, and Those That Don't*. *International Herald Tribune*, 29. 7. 2004. Konkrétní podmínky, v nichž mohou ženy dosáhnout politického úspěchu, ozřejmuje Kimberley Springerová v eseji zařazené do této antologie

brutality nastupujících „nových ekonomik“ jak ve Spojených státech, tak ve Velké Británii. Marita Sturkenová a další upozorňují na proměnu repertoáru obrazů Ameriky po 11. září 2001, které začaly zdůrazňovat „tradiční maskulinitu dělnické třídy a zaměstnání žen na domácí frontě“.³⁵⁾ Jak stát, tak přepjaté popkulturní texty v nové atmosféře strachu a zranitelnosti, která s sebou nese omezování občanských svobod, nabízejí fantazie o patriarchální ochraně. Jak „vyvolený“ ze série *Matrix* tak „král“ z trilogie *Pán prstenů* jsou prezentováni bez sebemenší špetky ironie, a to i navzdory bombastickému zobrazování autority bílého muže. Místo toho v nich nacházíme nový humanismus, který „uniká své vlastní politice“.³⁶⁾ Zmíněné blockbustery jsou postfeministické v tom nejkonzervativnějším slova smyslu. Feministický aktivismus samozřejmě přetrvává v důležitých oblastech současné sociální politiky: svobodného rozhodování ve vztahu k reprodukci a ženskému zdraví. Podobně jako zůstávají i feministická témata, včetně sexuálního a domácího násilí, naléhavými problémy genderové politiky. Přesto jsou rovnosti kladeny překážky kulturní i právní. Chceme se proto zaměřit na specifické problémy, které přinesla postfeministická kultura, jež předpokládá, že rovnosti mezi muži a ženami již bylo dosaženo.

Záliby a slepá místa postfeminismu

Jedním z našich cílů je rozšířit intelektuální „konverzaci“ v rámci angloamerické feministické vědy. Postfeminismus je výrazným fenoménem britské i americké populární kultury, často definovaným značnou diskursivní harmonií, která je přítomná v textech zabývajících se proměnou („transit“) typu DENÍK BRIDGET JONESOVÉ, SEX VE MĚSTĚ, *Nechápu, jak to dokáže*,³⁷⁾ *Bergdorf Blondes*³⁸⁾ a WHAT NOT TO WEAR (2002–2003). Mnohé prominentní texty žánrů zaměřených na ženy (včetně knihy a filmu *Deník Bridget Jonesové*, ALLY McBEALOVÉ /1997–2003/ a již zmíněného SEXU VE MĚSTĚ) měly rozhodně transatlantický dosah. Buď vznikly v USA a staly se hitem ve Velké Británii, nebo naopak. Pravidelnost této mezikulturní výměny svědčí o vychýlení úzkého vztahu mezi USA a Velkou Británií, který v posledních letech halasně proklamovali političtí konzervativci.³⁹⁾

s ohledem na případ Condoleezy Riceové. Podobné způsoby reprezentace, které Springerová vysledovala v souvislosti s Riceovou, už dříve identifikovala Jacqueline Roseová v souvislosti s Margaret Thatcherovou. Thatcherová byla na jedné straně stylizována jako bezpohlavní („železná dáma“), a na straně druhé byla s její osobou spojována nemravná slabost pro tehdejšího amerického prezidenta Ronalda Reagana. Jacqueline Roseová analyzuje Thatcherovou jako ikonu hrůzu nahánějící femininity. Jacqueline Rose, Margaret Thatcher and Ruth Ellis. *New Formations* 6, 1988 (zima), s. 3–30.

35) Marita Sturken, Masculinity, Courage and Sacrifice. *Sings: Journal of Women in Culture and Society* 28, 2002, č. 1, s. 444–445.

36) K. R. Karyl, Feminism and Its Discontents: Identity, Politics, and the New Humanism. Příspěvek z konference „Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture“, University of East Anglia, duben 2004.

37) Allison Parsons, *Nechápu, jak to dokáže*. Praha: Aurora 2003.

38) Plum Sykes, *Bergdorf Blondes*. New York: Miramax Books 2004.

39) Některé z těchto textů se samozřejmě mohou tvářit jako globální, všeobecně platné a současně ochraňovat konkrétní kulturu. Například v románu o Bridget Jonesové i v jeho sequelu zachraňuje britský hrdina

Přestože postfeminismus zřetelně nastupuje jako kánon (k čemuž odkazují výše uvedené příklady), je jasné, že znamená něco jiného v rozdílných národních a kulturních kontextech.⁴⁰⁾ Jedním z našich cílů je prozkoumat styčné body mezi britskými a americkými konfiguracemi populárního feminismu jako postfeminismus. V tomto smyslu je potřeba se zaměřit na kulturní odlišnosti v těch případech, kdy se americkému „my“ přisuzuje obecný význam – jinými slovy na do sebe zahleděné rysy americké kulturní kritiky (ale také na předpoklad, že Spojené státy představují unifikovaný a nediferencovaný kulturní prostor). Vývoz americké populární kultury za hranice země vyžaduje, abychom porozuměli širším souvislostem. A sklon zevšeobecňovat není náhodný.

Je nutné překročit novinářské kánony postfeministické kultury (závislé na prominentních televizních seriálech jako např. *SEX VE MĚSTĚ* nebo *ZOUFALÉ MANŽELKY* /2004–/). Tato rozšířená perspektiva nabízí přinejmenším dvě dimenze. Na jedné straně jsme si vědomy, že postfeminismus s sebou nese kulturní obrat projevující se v nejrůznějších mediálních produktech, včetně těch, které se zaměřují na mužské konzumenty, jak ukazuje Steven Cohan v analýze televizního hitu *QUEER EYE FOR THE STRAIGHT GUY* z roku 2003. Některé z mužských žánrů lze snadno číst v postfeministických termínech, například na základě teoretického uchopení postfeministické maskulinity. Posun od ženských studií k gender studies a nárůst akademických (i novinářských) analýz maskulinity je trendem od devadesátých let.⁴¹⁾ V červnu 2004 se titulní strana přílohy londýnských *Timesů* beze stopy ironie ptala: „Jsou muži novými ženami?“ (Jak se zdá, otázka vycházela z předpokladu, že se u mužů zvyšuje úroveň povědomí o těle a módě a samozřejmě také míra konzumování). Jak v *QUEER EYE FOR THE STRAIGHT GUY*, tak v britských dramatech typu *LIFE BEGINS* (2004), v reality show jako „Výměna manželek“ (Channel 4, 2002; ABC, 2004) nebo „speciálech“ typu „Britain's Worst Husbands“ (ITV, 2004) jsou heterosexuální bílí muži nazíráni jako někdo, koho je nezbytné změnit. Heterosexuální maskulinita je tak vyobrazována komicky – i když jen dočasně a za jistých okolností – a současně žertu mohou být také heterosexuální ženy, ať už je homosexuální muži hodnotí v tradičních sexistických kategoriích jako „sexy“ nebo je jednoduše mají za pošetilé, když si vybraly tak neatraktivní a lhostejné mužské protějšky. Přitom ale, jak upozornili Douglas Batten a Philip Sewell v rámci diskuse o televizním trendu „maskulinismu“, populární kultura přelomu tisíciletí uplatňovala často ironii, aby mohla „regresivní, recidivující maskulinita povstat nezraněná z pokračujících kulturních bojů“.⁴²⁾

Bridget poté, co se stala obětí muže-cizince. Postfeministické texty zaměřené na specifickou kulturu jsou navíc stále úspěšné. Příkladem může být série románů *Five Go Mad in...*, která stojí na britské tradici, kdy skupiny stejného pohlaví vyražejí společně na dovolenou. Taková zápleтка by pravděpodobně byla méně srozumitelná pro čtenáře, který není s tímto kulturním kontextem obeznámen.

- 40) Uvědomujeme si, že do jisté míry hrají roli také regionální rozdíly. Z důvodů nedostatku prostoru se jimi ale nezabýváme.
- 41) Průlomová studie Taniei Modleski se přímo zabývá způsoby, jimiž se „noví“ muži a „nové“ maskulinity v americké kultuře dostávají do centra pozornosti na úkor žen. Viz Tania Modleski, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*. London: Routledge 1991.
- 42) Douglas Batten a Philip Sewell, *Trading in Masculinity: Muscles, Money, and Market Discourse in the WWF*. In: Nicholas Sammons (ed.), *Steel Chair to the Head: The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*. Durham: Duke University Press 2005, s. 261.

Druhým důvodem, proč se vzepřít novému postfeministickému kánonu, je jeho omezená vize rasových a třídních identit. Je nutné se zaměřit na to, jak se nové feministické narativní protokoly a tropy týkají, či naopak netýkají žen z etnických menšin a z pracujících tříd, a vysledovat přítomnost či nepřítomnost diskursů o rasové identitě jak v postfeministické reprezentaci, tak v akademických pracích o postfeminismu.⁴³⁾ Nový postfeministický kánon, na nějž odkazují populární komentáře a jehož příklady jsou analyzovány v akademických textech, řadu témat vylučuje. Například Kimberly Springerová poukazuje na specifičnost filmů cílených na mladé Afroameričanky („*black chick flick*“). Romantické komedie AŽ SI VYDECHNU (1995), ŽIVOT V DELTĚ (1998) nebo DENÍK ŠILENÉ MANŽELKY (2005) využívají jiné strategie než romantické komedie oslavující stahování se z veřejného života (KATE A LEOPOLD /2001/, FRANCOUZSKÝ POLIBEK /1994/, ANIMÁLNÍ PŘITAŽLIVOST /2001/), kterým feministická mediální studia doposud věnovala největší pozornost.⁴⁴⁾ Pro nás je důležité nejen to, že kritika opomíjí texty zaměřené na afroamerické ženy, ale i způsoby, jimiž by tyto filmy mohly zpřesnit feministické výklady současné populární kultury.

V tomto smyslu je naším cílem představit význam postfeminismu pro další obory, jež se dotýkají otázek rasy, sexuality, třídy a věku. I když tyto otázky v současném myšlení přítomné jsou, je potřeba zdůraznit nutnost genderové politiky, která v reakci na postfeministickou kulturu, v jejímž centru stojí bílá, heterosexuální žena ze střední třídy, bere v úvahu diverzitu (a zaměřuje se na třídu a rasu stejně důrazně jako na otázky genderové a generační). Zjednodušeně řečeno, hlavní otázkou je, zda lze praktikovat postfeministickou kritiku tak, aby feminismus rozšiřovala stejnou měrou, jakou je k němu kritická. Mnohé studie poukazují na slepé uličky feministického projektu, ale následně odhalují kontinuitu feministické vědy a její produktivní uplatnění v analýze nových textů. Například Charlotte Brundsonová analyzuje britské televizní vysílání a programy orientované na životní styl žen vysílané v časovém úseku mezi 8. a 9. hodinou ranní. Demonstruje přitom, jak je důležité uvědomovat si význam slasti, kterou poskytuje mainstreamová kultura svým recipientům, a jak je nezbytné tomuto procesu porozumět v mocenském kontextu.⁴⁵⁾ Pro feministickou kritiku má zdůrazňování mocenských operací, ať už v oblasti ekonomické, společenské, ideologické, či v oblasti reprezentace, zásadní význam. V postfeministické kultuře, kde jsou (pouze některé) ženy více viditelné, tento úkol přetrvává.

43) Některé studie věnované osobě moderátorky talk show s celebritami a postfeministické ikoně Oprah Winfrey se tímto směrem začaly ubírat. Viz zejména Eva Illouz, *Oprah Winfrey and the Glamour of Misery: An Essay on Popular Culture*. New York: Columbia University Press 2003. Illouzová se vyjadřuje k selektivitě, s jakou Winfrey přistupuje k tématům týkajícím se rasy, přičemž například poznamenává, že Winfrey „soustavně převrací politické kategorie a transformuje je do kategorií etických a duchovních“ (s. 24).

44) Pojednání o strategiích „návratu“ v souboru romantických komedií, které vznikly po 11. září, viz Diane Negra, Structural Integrity, Historical Reversion, and the Post-9/11 Chick Flick. *Feminist Media Studies* 8, 2008, č. 1.

45) Charlotte Brundson, *Lifestyling Britain: The 8-9 Slot on British Television*. In: Lynn Spigel – Jan Olsson (eds.), *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham: Duke University Press 2004.

Konceptualizace postfeminismu a boj proti němu

Naším primárním cílem je zmapovat a prozkoumat postfeminismus, jeho vliv na současnou populární kulturu a způsob, jakým se k ní vztahuje. Tato antologie aktualizuje a rozšiřuje definice a debaty nastartované průkopnickými texty *Feminism without Women: Culture and Criticism in a „Postfeminist“ Age* Tanii Modleski⁴⁶⁾ a *Watching Rape: Film and Television in a Post-feminist Culture* Sarah Projansky.⁴⁷⁾ Překvapivě pouze málo textů se dosud věnovalo dané problematice podrobně a rostoucí všudypřítomnost postfeminismu a jeho politická a kulturní nejednoznačnost vybízí k rozsáhlému koordinovanému výzkumu. Tématu postfeminismu se prozatím věnují spíše jednotlivé studie než ucelené publikace, přičemž velká část z nich vyšla v odborných časopisech *Feminist Media Studies* a *Genders*.⁴⁸⁾ Jak již bylo řečeno, postfeminismus může být vztažen k jiným aspektům konzumní kultury kapitalismu. Perspektivy, jimiž je na něj nazíráno, jsou proto často formovány výzkumem, jenž je pojmově adekvátní, ale nezaměřuje se na postfeminismus jako takový. Za pozornost stojí zejména vědecké práce, které se snaží teoretizovat otázky kultury a moci jako například Naomi Kleinová v práci *Bez loga*,⁴⁹⁾ Paul Gilroy v *Postcolonial Melancholy*,⁵⁰⁾ Thomas Frank v *Market under God: Extreme Capitalism, Market Populism and the End of Economic Democracy*⁵¹⁾ a Herman Gray v *Cultural Moves: African Americans and the Politics of Representation*.⁵²⁾

Tento sborník může poskytnout pluralističtější výklad postfeminismu, než by mohla nabídnout monografie. Mnozí z příspěvatelů zkoumají vztah mezi feminismem a postfeminismem jak z hlediska historického, tak i z hlediska politických dimenzí tohoto vztahu. Publikace v tomto smyslu navazuje na práce, které se snažily zmapovat směřování feminismu a postfeminismu a nabídnout feministickou kritiku aktuální genderové politiky, např. *Modern Feminist Thought: From the Second Wave to „Post-feminism“*,⁵³⁾ *Overloaded: Popular Culture and the Future of Feminism*,⁵⁴⁾ *Feminism, Femininity and Popular*

46) T. M o d l e s k i, c. d.

47) S. P r o j a n s k y, c. d. Úvodní pojednání o specifických rysech britského postfeminismu viz Justine A s h b y, Postfeminism in the British Frame. *Cinema Journal* 44, 2005, č. 2, s. 127–132.

48) Amanda D. L o t z, Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes. *Feminist Media Studies* 1, 2001, č. 1, s. 105–121; Charlotte B r u n d s o n, Post-Feminism and Shopping Films, In: Joanne H o l l o w s – Peter H u t c h i n g s – Mark J a n c o v i c h (eds.), *The Film Studies Reader*. New York: Oxford University Press, 2000; L. S. K i m, “Sex and the Single Girl” in Postfeminism: The “F” Word on Television. *Television and Media News* 2, 2001, č. 4, s. 319–334; Rachel M o s l e y – Jacinda R e a d, Having It Ally: Popular Television (Post)Feminism. *Feminist Media Studies* 2, 2002, č. 2, s. 231–249; Diane N e g r a, Quality Postfeminism? Sex and the Single Girl on HBO. *Genders OnLine Journal* 39, 2004. Dostupné online: <www.genders.org/g39/g39_negra.html>.

49) Naomi K l e i n o v á, *Bez loga*. Praha: Argo 2005.

50) P. G i l r o y, *Postcolonial Melancholia*.

51) T. F r a n k, *One Market under God*.

52) H. G r a y, *Cultural Moves*.

53) I. W h e l e h a n, *Modern Feminist Thought: From the Second Wave to “PostFeminism.”* Edinburgh: Edinburgh University Press 1995.

54) I. W h e l e h a n, *Overloaded*.

*Culture*⁵⁵⁾ a populárněji zaměřené texty jako *Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women*⁵⁶⁾ a *The New Feminism*.⁵⁷⁾ Tato publikace se také vztahuje k textům zaměřeným na populární kulturu a politiku reprezentace. Mezi ty nejvýznamnější publikované v uplynulých letech patří *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema* Yvonne Taskerové,⁵⁸⁾ *High Contrast: Gender and Race in Contemporary Hollywood Films* Sharon Willisové,⁵⁹⁾ *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle* Jacindy Readové,⁶⁰⁾ *Prime-Time Feminism: Television, Media Culture, and the Woman's Movement since 1970* Bonnie J. Dowové,⁶¹⁾ *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera* Charlotte Brunsdonové⁶²⁾ a zatím poslední *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undermind Women* Susan Douglasové a Meredith Michaelsové.⁶³⁾ Eseje Sarah Banet-Weiserové, Anny Feigenbaumové, Sarah Projansky a Hannah E. Sandersové se zabývají „dívčí mocí“ („girl power“) ve vztahu k postfeminismu, čímž aktualizují a přepracovávají texty jako např. *Feminism and Youth Culture* Angely McRobbie⁶⁴⁾ a *Daddy's Girl: Young Girls and Popular Culture* Valerie Walkerdineové,⁶⁵⁾ které identifikovaly kulturu dospívajících dívek jako důležitou oblast feministického výzkumu. Jak ukázaly nedávné publikace *All About the Girl: Culture, Power, and Identity*⁶⁶⁾ a *Girls Make Media*,⁶⁷⁾ oblast dívčí kultury nabízí stále nová témata.

Řada prominentních postfeministických textů současné mediální popkultury je zacílena přímo na mladé dívky a dívčí adolescenci. Tyto texty propojují koncept získání moci s tradičními paradigmaty identity (co se kinematografie týče, je možné jmenovat filmy jako DENÍK PRINCEZNY, CO TA HOLKA CHCE a PROTIVNÝ SPROSTÝ HOLKY, v případě televize seriály jako ALLY McBEALOVÁ a JOAN OF ARCADIA, v případě hudebního průmyslu pak zpěvačky Britney Spears a Avril Lavigne). Celkový posun femininity směrem k adolescenci je patrný jak z oslav mladé ženy jako mezníku postfeministických svobod, tak z pokračující tendence buď ženy explicitně označovat jako dívky, nebo s nimi jednoduše v každém věku jako s dívkami jednat. Navíc je adolescence v rámci postfeministické kultury do jisté míry prezentována jako všem dostupná, nabízí fantazie transcendence a útěku

55) Joanne Hollows, *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press 2000.

56) Christine Hoff Sommers, *Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women*. New York: Simon & Schuster, 1994.

57) Natasha Walter, *The New Feminism*. London: Virago, 1998.

58) Yvonne Tasker, *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. London: Routledge, 1998.

59) Sharon Willis, *High Contrast: Gender and Race in Contemporary Hollywood Films*. Durham: Duke University Press 1998.

60) Jacinda Read, *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester: Manchester University Press 2000. State College: Pennsylvania University Press 1996.

61) Bonnie J. Dow, *Prime-Time Feminism: Television, Media Culture, and the Woman's Movement since 1970*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1996.

62) Charlotte Brunsdon, *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*. Oxford: Clarendon 2000.

63) Susan Douglas – Meredith Michaels, *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undermind Women*. New York: Free Press 2004.

64) A. McRobbie, *Feminism and Youth Culture: From "Jackie" to "Just Seventeen."* Basingstone: Macmillan 1991.

65) Valerie Walkerdine, *Daddy's Girl: Young Girl and Popular Culture*. London: Palgrave 1997.

66) Anita M. Harris (ed.), *All About the Girl: Culture, Power, and Identity*. New York: Routledge 2004.

67) Mary Celeste Kearney, *Girls Make Media*. New York: Routledge 2006.

od jiných oblastí zkušenosti. Fantazijní charakter adolescence v mnoha postfeministických fikcích naznačuje spojení s magií, do níž spadá i okouzlení konzumem.⁶⁸⁾ Při analýze těchto reprezentací je pak nutné, jak připomíná Sarah Projansky, rozlišovat mezi skutečnými životy reálných dívek a jejich kulturou a způsobem, jakým je tento termín používán pro jejich označení. Projansky se snaží zmapovat způsoby, jakými tištěná média nakládají s dívkou jako se znakem. Takové mapování musí částečně připustit obtížnost zobrazování dospělé ženy v současné postfeministické kultuře, tj. problém, který, jak poznamenaly Angela McRobbie a Charlotta Brundsonová, souvisí s konstrukcí feminismu jako něčeho, o čem se nemluví. Současně je nezbytné, abychom nepodceňovali význam a kvality dívčí kultury nebo abychom takové negativní přístupy alespoň podrobili analýze.

Důraz na dívky, dívčí kulturu a „zdívčování“ (*girlishnes*) žen vychází nejen ze všudypřítomné reprezentace těchto témat, ale také z klíčové pozice, jaká je v rámci postfeminismu přisuzována metaforám spojeným s věkem a generačními rozdíly. Jednou z nejčastěji opakovaných postfeministických generačních metafor je konstruování mezigeneračních vztahů, v nichž dívky a mladé ženy užívají svobod vybojovaných jejich matkami a babičkami. Takový konstrukt je současně užitečný i omezující. Jedním z ústředních problémů, s nimiž se musíme vyrovnat, je tak vztah mezi postfeminismem (jako idiomem populární kultury) a třetí vlnou feminismu jako vědeckější kategorií. Oba tyto přístupy spojuje nespokojenost s feminismem, který se snaží nahradit nebo doplnit. Oba také v rámci chronologie, na níž staví, něco opomíjí. Postfeminismus ignoruje stále vitální feministický aktivismus, třetí vlna feminismu se, jak poznamenává Kimberly Springerová, zase vyhýbá dějinám černošských feministických hnutí.⁶⁹⁾ I když akademické obory formálně připustily existenci některých sociálních odlišností, jiné se zdají být více než kdy dříve na okraji zájmu.

Dobře známé pnutí uvnitř akademického feminismu – tendence definovat ho v úzce vymezených společenských termínech – je dále upevňováno fantaziemi postfeministické kultury o třídně a rasově výlučném úspěchu žen. Naopak homosexuální identita (*queerness*), která může být konstituována jak na základě bílé rasy, tak na základě konzumerismu, sloužila v postfeministické kultuře (a lze dodat, že i ve feministické vědě) v roli zprostředkovatele.⁷⁰⁾ Zbavena svého původního konfrontačního politického programu, může být účinně začleněna skrze rétoriku volby, v níž je sexuální identita primárně vyjadřována konzumními praktikami. Populární média (zejména televize) mají v tomto smyslu tendenci konstruovat *queerness* jako zvolený životní styl asociovaný s určitými způsoby konzumování, které charakterizují přepych a městské prostředí. Naproti tomu kategorie společenské třídy, jež přiživuje strašáka sociální imobility a (relativní) ne-

68) Rachel M o s l e y, *Glamorous Witchcraft: Gender and Magic in Teen Film and Television*. *Screen* 43, 2002, č. 4, s. 403–422.

69) Kimberley S p r i n g e r, *Third Wave Black Feminism? Signs: Journal of Women in Culture and Society* 27, 2002, č. 4, s. 1059–1082. Springerová píše: „Stručně řečeno, čím více víme o feministickém aktivismu žen z etnických menšin, tím méně je analogie s vlnami udržitelná“ (s. 1062).

70) Ke zprostředkující funkci *queerness* a postavy homosexuálního nejlepšího přítele viz Baz D r e i s i n g e r, *The Queen in Shining Armor: Safe Eroticism and the Gay Friend*. *Journal of Popular Film and Television* 28, 2000, č. 1, s. 2–11.

schopnosti konzumovat, zůstává problematickou oblastí asociovanou s těly vzdorujícími nové disciplíně.

Je evidentní, že akademické obory chápou a používají termín postfeminismus různým způsobem, býval označován výrazy jako *nový sexismus* či *retrosexismus* a často zaměňován s třetí vlnou feminismu, od níž je potřeba ho velmi opatrně odlišovat (třetí vlna je sebereferenční termín, spíše než že by ji tak označovala populární média). Definitivní vymezení a kategorizace postfeminismu jsou prchavé stejně, jako jsou odkazy na postfeminismus všudypřítomné. Za rozporuplností postfeministického diskursu částečně stojí jeho jednoznačně populární charakter. Postfeminismus jako pojem vzešel z neakademického prostředí a jako takový postrádá vědeckou přesnost a vymezení. Otázky, které stojí před feminismem jako vědeckým oborem, se proto netýkají ani tak využitelnost postfeminismu jako pojmu (jehož nekoherentnost můžeme v tomto kontextu chápat jako omezení), ale spíše strategií, kterými můžeme pojmut a uchopit důrazně odmítavý postoj postfeminismu k feminismu. Jak lze očekávat od populárního modu, v němž postfeminismus operuje, feminismus je konstruovaný jako jiný, jako extrémní. Je to právě náročnost feminismu, jeho jasné vymezení a jeho sklon zacházet „příliš daleko“, co postfeminismus prosazující střední cestu a střední třídu odmítá.⁷¹⁾

Sem spadá také postava aktivní či akční hrdinky, která je v postfeministické kultuře problematickou ikonou nově nabyté ženské moci. Přestože se feministická kritika stavěla k postavě akční hrdinky rozporuplně, akční hrdinka je i nadále zdrojem fascinace, jak ukazují nedávno vyšlé studie *Hardboiled and High Heeled: The Woman Detective in Popular Culture*,⁷²⁾ *Framing Female Lawyers: Women on Trial in Film*⁷³⁾ a *The Erotic Thriller in Contemporary Cinema*.⁷⁴⁾ Všudypřítomnost akční hrdinky jako referenčního bodu v řadě dalších textů (nejfrekventovanější je postava Lary Croft a Buffy, přemožitelky upírů) je důkazem zájmu akademiků, kritiků i studentů se postavou akční hrdinky zabývat, přičemž jejich zájem se někdy kryje se snahou sladit slast a politiku, které jsou do jisté míry vnímány jako kategorie, jež si navzájem protiřečí.⁷⁵⁾ Při zkoumání populární kultury je důležité, stejně jako to dělala mediální studia, brát v potaz diváckou slast diváček/čtenářek, a zabývat se reálnými publiky. Přesto však, jak upozorňují například Christine Holmlundová, Sarah Projansky a další, feministická analýza neznamena jen oslavu slasti nebo konzumování, jakkoliv je můžeme vnímat jako transgresivní aktivity.⁷⁶⁾

71) Joanne Hollowsová si například všimla prohibitivních konotací feminismu ve vztahu ke konstrukci luxusního domácího života jako rozkoše z provinění. Viz J. H o l l o w s, *Can I Go Home Yet?*

72) Linda M i z e j e w s k i, *Hardboiled and High Heeled: The Woman Detective in Popular Culture*. New York: Routledge 2004.

73) Cynthia L u i c i, *Framing Female Lawyers: Women on Trial in Film*. Austin: University of Texas Press 2005.

74) Linda Ruth W i l l i a m s, *The Erotic Thriller in Contemporary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004.

75) Viz např. Marta M c C a u g n e y – Neal K i n g (eds.), *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies*. Austin: University of Texas Press 2001; Sherrie I n e s s (ed.), *Action Chicks: New Images of Tough Women in Popular Culture*. London: Palgrave 2004.

76) Christine H o l m l u n d, *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies*. London: Routledge 2002; S. P r o j a n s k y, *Watching Rape*.

Touto problematiku se zabývá Lisa Coulthardová ve svém studii o násilí, akci a feminizmu v hitu Quentina Tarantina *KILL BILL*. Podle Coulthardové je problémem stále narůstajícího množství feministických textů, které se zaměřují na akční hrdinku nebo drsňačku, to, že se nezabývají významem násilí, které je podle ní na zmíněných filmových textech nejpozoruhodnější. Typický je i sklon věnovat jen málo pozornosti při analýze akčních hrdinek otázkám rasy a etnicity.⁷⁷⁾ Podobně jako texty věnující se romantickým komediím a současnému žánru ženského filmu staví na vedlejší kolej filmy, v jejichž centru je černošská hrdinka, tak se žánrová feministická kritika jen zřídka věnuje filmům s „ne-bílou“ hlavní hrdinkou.⁷⁸⁾ Do jisté míry je zde ve hře cyklická logika „mainstreamu“. Kritériem významu filmů se pro mnohé novináře a kritiky stává jejich komerční úspěch či návštěvnost. I když je takový přístup pochopitelný a smysluplný, kultura, v níž (také) žijeme, zahrnuje i úzce specializované segmenty trhu. V éře, kdy již televizní vysílání neovládá jen několik velkých společností, ale i řada malých televizních kanálů, si filmová a televizní studia nemohou dovolit omezovat svůj zájem pouze na kanonické a prominentní texty.

Postfeminismus obvykle zobrazuje ženskou moc tak, že současně jemně kritizuje či zesměšňuje heterosexuální maskulinitu. Pravidelně také pracuje s homosexuální mužskou identitou. Některé typické postfeministické žánry, jako například „svatební“ filmy, skutečně staví na jasné (ale nikoliv konfrontační) mužské homosexuální postavě. Jak poznamenává Elizabeth Freemanová, „zobrazení ‚heterosexuálních‘ svateb se často točí kolem postavy homosexuála, jehož přítomnost u obřadu a nepřítomnost u jeho důsledků zaštiťuje heterosexuální manželství“.⁷⁹⁾ Naproti tomu postfeminismus naprosto vylučuje ženskou homosexualitu, s výjimkou těch forem, které jsou pro muže nejpříjemnější, to znamená zbavených potenciálně feministických asociací a naopak obdařených sexuálním šarmem. Holdování voyerismu a zároveň jeho kritizování, které je typické pro seriál *THE L WORD* vysílaný na televizní stanici Showtime, je v tomto ohledu příznačné. Životy leseb zprostředkované zvědavým heterosexuálním pohledem, jenž je kódován jako mužský i ženský, jsou fetišizovány a oslavovány zároveň.

Naším cílem není jednoduše oslavovat ikony postfeministické kultury – formování já jako projektu, drsňačky, ženy-kulturistky jako vyjádření aktivity – nebo svobodu ve smyslu svobody nakupovat a podstupovat plastické operace. Úkolem feministické kritiky je přistupovat k formám populární kultury se skepsí, ptát se, zda politika identity ne-

77) Analýza zaměřená na tyto otázky viz Mary B e l t r á n, Mas Macha. *The New Latina Action Hero*. In: Y. T a s k e r (ed.), *Action and Adventure Cinema*. London: Routledge 2004, s. 186–200.

78) Přestože se například často odkazuje k filmům Pam Grierové ze 70. let 20. století, jen málo feministických vědkyň se jimi zabývalo detailně. Nedávno se tohoto úkolu ujala Christine Holmlundová ve studii *Wham! Bam! Pam! Pam Grier as Hot Action Babe and Cool Action Mama*. *Quarterly Review of Film and Video* 22, 2005, s. 97–112. Viz též Jennifer D e V e r e B r o d y, *The Returns of Cleopatra Jones*. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28, 1999, č. 1, s. 91–121. I když se v současnosti herečky afroamerického původu, jako např. Vivica A. Foxová, pravidelně objevují v hlavních a vedlejších rolích v akčních filmech, jen zřídka jsou tyto filmy středem pozornosti feministické vědy, která naproti tomu věnuje značnou energii prominentním bílým akčním hrdinkám např. z cyklů *VETŘELC*, *TERMINÁTOR* a *BUFFY, PŘEMOŽITELKA UPÍRŮ*.

79) Elizabeth F r e e m a n, *The Wedding Complex: Forms of Belonging in Modern American Culture*. Durham: Duke University Press 2002, s. 2.

vyhnutelně vytváří politiku já, jež ústí do charakteristické postfeministické konstrukce „sebe jako projektu“. Stejně tak se ovšem nesnažíme zkoumat postfeministickou kulturu nebo jí porozumět jednoduše proto, abychom ji mohli předem odmítnout. Obrazy a ikony postfeministické kultury jsou podmanivé. Ženy a dívky, které na tento narativní repertoár skočily, nejsou hloupé. Postfeminismus jako idiom feminismu popularizuje (a stejně tak i karikuje), přičemž ho odmítá i evokuje zároveň. V široké oblasti mediálních studií kritika stále zkoumá význam populárních textů v termínech buď – anebo. Texty od BUFFY po Brintey jsou buď progresivní, nebo regresivní, osvobozující, či svazující. Přítomný sborník se k využitelnosti tohoto modelu staví rezervovaně. Může kdy vůbec, ptáme se, reflektovat složitost a ambivalenci populární kultury či postfeminismu? Postfeministická kultura je charakterem postmoderní a svou sebereflexivitou mobilizuje podmínky své vlastní kritiky. Neumožňuje jednoznačně rozlišovat mezi texty progresivními a regresivními. Přesto je nutné vypracovat nové strategie čtení, jež umožní čelit popularizované verzi feminismu, figuracím ženské moci a obratné neutralizaci feministické kritiky v postfeministických textech.

Feminismus nás vyzývá ke kritice mocenských vztahů a k tomu, abychom si představovali svět jiný, než jaký je, abychom přemýšleli o odlišných vzorcích práce, života a volného času. I postfeministická kultura přináší představy přerodu a obnovení, které konvenují pouze po změně. Zaměřovat jedno za druhé nicméně nikam nevede. Feministická kritika médií se v minulosti soustředila na zviditelňování potřeb žen a jejich života a na denaturalizaci konstruktů ženské kultury jako čehosi přirozeně vnitřně banálního či triviálního. Postfeministická kultura předkládá jiné výzvy. Postfeminismus vytlačuje tradiční formy trivializací a vytváří iluzi novosti, zároveň přitom ale vrací znovu do hry povědomá témata genderové reprezentace. Ukazuje tak, že hlas feministické kritiky je stále nezbytný.

Přeložil Jan Hanzlík

Přeloženo z anglického originálu: Yvonne T a s k e r – Diane N e g r a, Introduction. *Feminist Politics and Postfeminist Culture*. In: Yvonne T a s k e r – Diane N e g r a (eds.), *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham – London: Duke University Press 2007, s. 1–23. Text byl redakčně krácen na místech, která odkazovala ke konkrétním textům sborníku, jehož úvod tvoří.

Citované filmy:

Ally McBealová (Ally McBeal; tv seriál, 1997), *Animální přitažlivost* (Someone Like You...; Tony Goldwyn, 2001), *Až si vydechnu* (Waiting to Exhale; Forest Whitaker, 1995), *Buffy, přemožitelka upírů* (Buffy the Vampire Slayer; tv seriál, 1997), *Co ta holka chce* (What a Girl Wants; Dennie Gordon, 2003), *Deník Bridget Jonesové* (Bridget Jones's Diary; Sharon Maguire, 2001), *Deník princezny* (The Princess Diaries; Garry Marshall, 2001), *Deník šílené manželky* (Diary of a Mad Black Woman; Darren Grant, 2005), *Extreme Makeover* (tv seriál, 2002), *Francouzský polibek* (French Kiss; Lawrence Kasdan, 1994), *Ground Force* (tv seriál, 1998), *Hodná holka* (The Good Girl; Miguel Arteta, 2002), *Changing Rooms* (tv seriál, 1997), *Joan of Arcadia* (tv seriál, 2003), *Kate a Leopold* (Kate & Leopold; James Mangold, 2001), *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003), *Kill Bill 2* (Quentin Tarantino, 2004), *Lara Croft: Tomb Raider* (Simon West, 2001), *Lara Croft Tomb Raider: Kolébka života* (Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life; Jan de Bont, 2003), *Life Begins* (tv seriál, 2004), *Matrix* (Larry a Andy Wachowski, 1999), *Matrix Reloaded* (Larry a Andy Wachowski, 2003), *Matrix Revolutions* (Larry a Andy Wachowski, 2003), *Nevinný výlet* (How Stella Got Her Groove Back; Kevin Rodney Sullivan, 1998), *Pán prstenů: Dvě věže* (The Lord of the Rings: The Two Towers; Peter Jackson, 2002),

Pán prstenů: Návrat krále (Lord of the Rings: The Return of the King; Peter Jackson, 2003), *Pán prstenů: Společenstvo Prstenu* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; Peter Jackson, 2001), *Protivný sprostý holky* (Mean Girls; Mark Waters, 2004), *Přes noc třicátkou* (13 Going On 30; Gary Winick, 2004), *Queer Eye for the Straight Guy* (tv seriál, 2003), *Sex ve městě* (Sex and the City; tv seriál, 1998), *Terminátor* (The Terminator; James Cameron, 1984), *Terminátor 2: Den zúčtování* (Terminator 2: The Judgment Day; James Cameron, 1991), *Terminátor 3: Vzpouza strojů* (Terminator 3: Rise of the Machines; James Cameron, 2003), *Vetřelec* (Alien; Ridley Scott, 1979), *Vetřelci* (Aliens; James Cameron, 1986), *Vetřelec³* (Alien³; David Fincher, 1992), *Vetřelec: Vzkříšení* (Alien: Resurrection; Jean-Pierre Jeunet, 1997), *What Not to Wear* (tv seriál, 2002), *Zoufalé manželky* (Desperate Housewife; tv seriál, 2004), *Život v deltě* (Down in the Delta; Maya Angelou, 1998).

Rozhovor

GENERAČNÍ
NENÁVIST K FEMINISMU
NEEXISTUJE

Rozhovor s Yvonne Taskerovou

Jindřiška Bláhová

Yvonne Taskerová je profesorkou na School of Film and Television Studies, University of East Anglia ve Velké Británii. Patří mezi přední britské autority v oblasti feministických filmových studií. Ve svém výzkumu se zaměřuje především na témata genderu, rasy a sexuality v populární kultuře. Její průlomová monografie *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema* (1993) zkoumá dynamiku žánru akčního filmu ve vztahu k genderové reprezentaci. Akčnímu žánru se věnuje i v antologii *Action and Adventure Cinema* (2004), jejíž je editorkou. Společně s Dianou Negra se podílela na editaci antologie studií postfeministické kultury *Interrogating Postfeminisms: Gender and the Politics of Popular Culture* (2007). Vedle výzkumu postfeministické kultury v současné době pracuje na projektu o reprezentaci armády a armádní kultuře ve filmu a v televizi.

* * *

V nedávno vyšlé antologii textů zabývajících se fenoménem postfeministické kultury Interrogating Postfeminism¹⁾, kterou jste editovala společně s Dianou Negra, upozorňujete na volnost, s jakou je termín postfeminismus používáný. Jak tedy vy definujete postfeminismus?

Postfeminismus popisuje kulturní moment, v němž se předpokládá, že politické bitvy za rovnoprávnost, v nichž se v sedmdesátých letech angažoval feminismus, jsou v podstatě vyhrané. Feminismus uspěl. Ženy mají právo pracovat, mají právo rozhodovat o svém těle... Už se takovými věcmi nemusíme dál zabývat. Navíc se k této představě přidává argument, že feminismus, přestože byl prospěšný, zašel příliš daleko. Zbavil ženy jejich ženskosti, místa v privátní sféře domova, která jim po právu náleží. Jinými slovy, postfeminismus je velmi rozporuplný termín. Oslavuje úspěchy feminismu a zároveň ženskou nezávislost vidí jako znepokojivý fenomén narušující tradiční genderové normy. Argumentuje, že změny došly tak daleko, že je to lidem nepříjemné. Takže z této ambivalen-

1) Yvonne Tasker – Diane Negra, Introduction. Feminist Politics and Postfeminist Culture. In: Y. Tasker – D. Negra (eds.), *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham – London: Duke University Press 2007.

ce vyplývá moje definice postfeminismu. Postfeminismus je vnitřně protimluvnou a nejednoznačnou reakcí na změny, které přinesl feminismus. Je to velmi složitý koncept. Jako když se snažíte táhnout a tlačit zároveň. Postfeminismus nabízí takovou interpretační volnost, že pro některé akademiky dokonce představuje pozitivní krok kupředu. Já ale spíš patřím do té skupiny, která termín používá jako nástroj kritiky, protože podle mě postfeministická kultura různými způsoby maskuje stále existující nerovnosti mezi muži a ženami. Vlády například víceméně přiznávají, že existuje rozdíl v platech za stejnou práci, takže je evidentní, že feministická témata stále existují.

Nejednoznačnost postfeminismu spočívá i v tom, že ho jinak používají feministická studia v Británii a jinak v USA. Navíc je jinak používaný v akademickém diskursu a jinak v mediálním.

Tady je další problém. V Americe se mnohem častěji používá termín třetí vlna feminismu, v Británii naopak pro označení stejných jevů postfeminismus. Existují různé verze postfeminismu. Podle mě je ale podstatné to, co všechny tyhle různé verze spojuje. Spojuje je schopnost kultury, v níž právě teď žijeme, komodifikovat řadu protichůdných tendencí, politik a identit. Média jsou velmi spokojená, že nám mohou prodávat verzi ženské identity, která je celá o tom, jak být sexy, nezávislá a schopná/ochotná nakupovat. Tahle konkrétní verze femininity má ženám poskytovat určitou moc a možná ji koneckonců v nějaké formě poskytuje. Ale to je jen velmi omezená část toho, o čem feminismus je. Což vede k mechanismu, na němž postfeminismus funguje. Postfeminismus si z feminismu bere ty aspekty, které dávají nejvíce smysl z komerčního hlediska a nabízí je jako ženskou emancipaci. Je pak prací akademiků, aby poukazovali na fakt, že tohle je pouze část celého mnohem složitějšího problému. V britském tisku se velmi často odehrává uměle a chybně polarizovaná debata, jejímž hlavním argumentem je, že „tyhle“ feministky nechtějí, aby byly ženy sexy. Ale ženy přece mají právo být sexy. Jistě, mají právo, ale nemají povinnost. Nemá to být kritérium, aby dostaly práci nebo aby se dostaly do televize. Tohle je příklad zacyklené logiky, o které jsem mluvila. Vráťím se ještě k zastřešujícímu tématu, co nám může být bezpečně prodáno, co se snadno slučuje s naší konzumní společností. Právě proto existuje forma ženské emancipace ve stylu „kup si tričko a vyjádři tak svůj postoj“, která přesně zapadá do logiky kultury komerčních značek a konzumu. Ale pak také existují verze, které už není tak snadné změnit v produkt a začlenit. Například stejné odměny za stejnou práci, péče o děti nebo reprodukční práva. Tohle jsou velmi složité politické otázky a nemůžete je jednoduše přeměnit ve slogan a prodávat jako řešení.

Nejasnost termínu, jeho nevyhraněné definování nebo používání pro rozdílné koncepty, se zdá být jednou z hlavních slabín postfeminismu...

Myslím, že se postfeminismus velmi často používá jako zkratka. Mnohem etablovanější termín postmodernismus má podobně problematickou historii. Na jedné straně je neskutečně komplexní a označuje rozdílné věci v rozdílných kontextech. Na druhé straně je používán takovým způsobem, jako kdybychom všichni automaticky věděli, co znamená.

S postfeminismem je to obdobné. Existuje velmi zakořeněné přesvědčení, že víme, co znamená, aniž bychom to skutečně věděli.

Zmínila jste rozdíl mezi americkou a britskou akademickou obcí co se týče přístupu k postfeminismu. Jaké jsou tedy hlavní odlišnosti?

To je velmi složitá otázka. Nerada bych příliš generalizovala, ale rozdíly pravděpodobně vycházejí z odlišného způsobu, jakým se v obou zemích vyvíjela kulturní studia. Ta britská mají dlouhou tradici studia recepce a zájmu o to, jakým způsobem ženské publikum rozumí textům, aniž by předpokládala, že ženy text pouze akceptují. Důraz je kladen na vyjednávání s textem. Naproti tomu Amerika staví na jiné tradici. Ne že by se vůbec nediskutovalo například o fanouškovství, ale pokud se podíváte na studie, které vzešly v oblasti feministických filmových studií, jsou mnohem více zaměřené na text a na to, jakým způsobem mapuje gender. Britská škola jakoby předpokládá, že ví, co text dělá, a soustředí se na to, jak s ním nakládají lidé. Posfeminismus je o nakládání s texty, o vyjednávání. Což možná obě tradice spojuje. Obě mají zájem o způsob zasahování postfeministické kultury do života žen. Což se neustále vynořuje při analýze takových textů jako například *SEX VE MĚSTĚ*. *SEX VE MĚSTĚ* je seriál, který souvisí jen minimálně s reálnými životy reálných žen kdekoliv, pravděpodobně včetně New Yorku, ale každopádně mimo městská centra. Nicméně ale k těmto ženám promlouvá. Zájemem feministických studií je pak zjistit, jakým způsobem. Jak přepracovává ambice žen a jejich aspiance.

Termín postfeminismus poprvé použil deník New York Times v roce 1982. Vybavíte si, kdy jste se s tím termínem poprvé setkala vy, v jaké souvislosti a co v té době představoval?

Poprvé jsem ten termín zaregistrovala pravděpodobně v knize Tanii Modleski *Feminism without Women*. Existuje řada akademiků, kteří naznačují, že postfeminismus jako termín není vůbec užitečný, pokud se neshodneme na tom, co vlastně znamená a jakým způsobem postfeministická kultura operuje. Právě Modleski ale podle mě tohle téma otevírá. Já osobně jsem ten termín začala používat mnohem později. Ve své knize *Working Girls* z roku 1998 ho nepoužívám, přestože témata, o nichž mluvím, jsou součástí postfeministické debaty. Mě ale zajímalo, jak se různé žánry staví k fenoménu pracujících žen. Jak různí filmaři a herci zpracovávají tradice, uvnitř kterých tvoří. Rozhodně se pokouší představit si ženy v jiných rolích, ale zároveň je jakákoliv jejich snaha zarámovaná nevyhnutelným definováním žen jejich sexualitou. Přestože v té době postfeminismus existoval jako akademický kontext, nechtěla jsem do něj svou práci zasadit. Jako termín je teď mnohem etablovanější, ale zároveň se používá bez jasné definice.

Termín prosadila do širší debaty média a postupně přešel na akademickou půdu. Jaká jsou podle vás úskalí takového prolínání rozdílných diskursů?

Prolínání velmi rozdílných diskursů je problematické. Postfeminismus je termín, jenž vzešel z médií, a je také médii velmi specificky používán. Takže moment, kdy se věda do

debaty o postfeminismu zapojuje, je současně momentem zpochybňování těchto mediálních východisek. Zároveň je ale pro vědu ten termín užitečný, protože může popsat samotný fenomén, k němuž se kriticky vymezuje. Pokud se nad tím zamyslíte, tak je to velmi zvláštní situace. Ta nejkonzervativnější verze postfeminismu – tedy že feminismus je u konce a že udělal ženy nešťastnými – je na hony vzdálená verzi, jež popisuje nástup tzv. dívčí emancipace (*girl power*). Přitom ale můžete termín postfeminismus legitimně používat k označení obou fenoménů. Musíte ale velmi opatrně vysvětlit, co vlastně děláte. Skutečně bych velmi ráda viděla, aby akademické práce mnohem více a pečlivěji definovaly: tohle tím myslím, takhle to používám a v tomhle kontextu to má smysl. Stále se to překvapivě neděje tak často, jak by mělo. Druhým problémem samozřejmě je, že i když je termín nadefinován přesně, tak nepřejde do žurnalistického diskursu a praxe, protože to je úplně jiný styl psaní, v němž potřebujete zkratku, jíž můžete srozumitelně oslovovat čtenáře. Nemůžete se pouštět do složitých diskusí o významu. Žurnalistický postfeminismus například prosazuje nesmyslný návrat k domesticitě. Odkazuje k ženám, které jsou rozčarované z feminismu a touží po návratu do tradiční domácí sféry a k tradičním ctnostem. Ve skutečnosti je ale obtížné najít konkrétní ženy, které by takovou verzi svých životů přivítaly. Naproti tomu, tuhle velmi konzervativní verzi postfeminismu najdete jen zřídka v televizi a filmu. Tam je mnohem více prostoru věnováno protikladným pnutím. Akademická verze postfeminismu a verze žurnalistická, z níž ta akademická vychází, tak běží paralelně vedle sebe a zajímavě se prolínají. Postavou, která v tomto kontextu stojí za pozornost, je Susan Faludiová, novinářka píšící o postfeminismu.

Z práce Susan Faludiové akademie přejala koncept zpětného úderu proti feminizmu (tzv. backlash). Její kniha Backlash: The Undeclared War Against American Women²⁾ je stylově bravurní a fascinující, nicméně, způsob, jakým staví argument o systematické válce proti feminizmu vedené z mocenských pozic, je téměř konspirativní...

Nerada bych používala termín konspirace. Chci ale mluvit o patriarchátu, což je podle mě koncept, jehož je důležité se ve feminizmu držet. Faludiová tvrdí, že způsob, jakým je tento svět uspořádán a jak rozdílné limity, očekávání a ambice formují ženské a mužské životy, je primárně o distribuci moci. Feminismus se pak snaží tyto mocenské struktury analyzovat a pochopit je. Je nepopíratelné, že existují velmi hluboce zakořeněné nerovnosti a pokud se jimi zabýváte a snažíte se na ně upozornit, tak můžete znít konspiračně a paranoidně. Ale tyto nerovnosti jsou značné a zvláště ve společnostech vybudovaných na rétorice demokracie a spravedlnosti se ukazuje jejich rozporuplnost. Je nepopíratelné, že tyto nerovnosti existují a že nejsou součástí debaty do té míry, jak by měly být. Je pak úkolem feminizmu, aby na tyto nerovnosti upozorňoval. Udělal z nich relevantní téma a postaral se, aby jím zůstaly. Což může být obtížné. Kolem těchto témat se totiž vytvořilo jakési stigma. Je nepatřičné o nich hovořit. Je nepatřičné mluvit nahlas o patriarchátu. Opak je ale pravdou. Je to stále velmi na místě. Zároveň je ale důležité

2) Susan Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Anchor 1992.

upozorňovat na to, že genderová nerovnost není jediným způsobem rozdělováním moci ve společnosti. Existují další nerovnosti vyplývající z rasy, třídy, věku. Ty stanovují jiné limity toho, co jedinec může chtít nebo čím může být. Problém s postfeminismem v tomto ohledu je, že postfeminismus, jak je prosazovaný v médiích, zdůrazňuje individuální volbu. Jedna žena si vybere tohle, jiná žena něco jiného. Zapomíná se ale, že se volby uskutečňují v určitém přesně nastaveném systému a že někteří lidé volbu vůbec nemají. Předpoklad, že každý má stejnou startovní čáru, že všichni hrajeme na stejném hřišti a je jen na nás, jak uspějeme, je v centru postfeminismu a je potřeba upozorňovat na jeho nesmyslnost.

Důraz na individuální volbu je jednou ze strategií používaných v postfeministickém diskursu. Jaké další strategie považujete za charakteristické?

Důležitý je důraz na ironii. V jakémisi reflexivním ironickém postoji média připouštějí existenci feministických otázek, ale zároveň je trivializují. Víme, že je to jen vtip, takže se není potřeba vzrušovat. S tím souvisí i předsudek, že feministky nemají smysl pro humor, takže to nemohou pochopit a ocenit. Místo aby se bavily, analyzují. Je velmi obtížné kriticky přistupovat k něčemu, co otevřeně přiznává, že je urážlivé vůči ženám, sexistické, ale zároveň tvrdí, že to vlastně vůbec nevádí, protože to je zdrojem komedie. Ženy tak vlastně ztrácejí nárok se k tomu vyjádřit nějak jinak než v určitých přesně vymezených parametrech. A ty jsou opět velmi často vymezovány individuální volbou. Navíc, ta volba musí být správná. Pokud si náhodou vybereme něco jiného, tak je to špatně. Možnost volby je tak velmi striktně hlídána. Tato kontrola produkuje kulturu, jež oslavuje svobodu mladých žen, jejich sexualitu a jejich úspěchy, ale zároveň pohrdá ženami, které nekontrolují své stárnutí. Je to v podstatě velmi banální, ale je potřeba si uvědomovat, že se v tomto případě znovu prosazuje individuální volba. Pro jakou verzi sebestylizace se žena rozhodne? S volbou je pak úzce spojena představa, že lidské individuum je určitým způsobem probíhající projekt a že těmi správnými volbami se z vás může stát lepší člověk. Že vlastní identitu můžeme aktivně předělávat a tvarovat v určitém kontextu. Subjekt může být předěláván znovu a znovu, pokud bude správně volit jako konzument. V britských a amerických televizních show zaměřených na životní styl je kladen velký důraz na předělání sebe sama, přičemž ty správné volby mohou zahrnovat nějakou formu terapie nebo plastické operace. Tyto show mohou vycházet z konkrétního problému, konkrétní zkušenosti, kdy se někdo může cítit vyloučený ze společnosti, ale problém řeší magickým předěláním osobnosti. Cestu z problému, ať už je to stárnutí nebo plnoštíhlá postava, si můžete jako správný konzument koupit. Můžete si koupit správný vzhled, aniž byste si kdy položili otázku, proč je tento vzhled považovaný za správný a o co se tu vlastně hraje.

Proč vzdělané a ekonomicky zajištěné ženy odmítly feminismus?

Nejsem si jistá, že ho odmítly. Ale termín feminismus už je tak pokřivený a zatížený, že lidé cítí potřebu s ním nebýt spojováni. Označuje něco z minulosti, je spojovaný s nedostatkem humoru, s úporným snažením, s nezájmem o muže, lesbickou orientací... Femi-

nismus se stal zkratkou pro odpornou verzi ženskosti, od níž je nutné si udržovat odstup. V jistém ohledu to dokážu pochopit. Už jsme se bavily o tom, jak jsou feministická témata odsouvaná na vedlejší kolej a jak je velmi obtížné se s něčím, co má nálepku extrémnosti, veřejně identifikovat. Kulturní normy v Británii a USA jsou takové, že ženy by měly být smířlivé, vnímavé, spolupracující a že jakákoliv odchylka je nezdravá. Takže všechny pokřivené verze o tom, co feminismus vlastně je, musí nutně odrazovat. Osobně si ale nemyslím, že by existovala nějaká generační nenávisť vůči feministickým myšlenkám. Stále existuje podpora feministických ideálů, ale ne vždy se jí dostává reprezentace v médiích nebo realizace v podobě koherentního politického názoru. Velkým současným politickým tématem je například sexuální vzdělání dívek. Přitom otázka ženské sexuality, uvědomování si vlastního těla a práv je základní feministické téma. Nicméně jen zřídkakdy je v médiích a v politice spojováno s feminismem z obavy z negativních asociací. Je to trochu tautologické, ale taková je realita.

Existují nějaké kulturní a politické faktory, které podle vás jednak souvisejí s nástupem postfeministické kultury a jednak stimulovaly debatu o postfeminismu?

Myslím, že má pravdu Tania Modleski, která zasazuje nástup postfeminismu do osmdesátých let. Ne že by se ten termín používal, ale koncem osmdesátých let postfeministické myšlenky cirkulovaly ve filmech, které ukazovaly muže a ženy jako nespokojené s domnělou změnou v genderových vztazích. Tehdy se začaly objevovat reprezentace nešťastných pracujících žen. Stala se z nich postupně a velmi rychle rutina a stereotyp. Jen zřídkakdy vidíte ve filmu ženu, která je spokojená se svou kariérou. Osmdesátá léta nabízejí lehčí verzi tohoto stereotypu, postupně se z lehké verze stal pevně zakořeněný dějový motiv, který je patrný v následujících desetiletích.

V současné hollywoodské produkci se objevil silný proud romantických komedií, v jejichž centru je muž, jenž prochází různými formami emociální transformace a dospívání, ale zároveň si uchovává právo nikdy úplně nedospět. Typickými příklady jsou filmy jako ZBOUCHNUTÁ (2007), ROZCHOD (2006), KOPAČKY (2008)... Proti nim samozřejmě stojí „ženské“ filmy o ženském přátelství a problémech jako SEX VE MĚSTĚ (2008) nebo ŽENY (2008).

Ten trend je zajímavý hlavně proto, že jde o komedie. Pracují s podobnou formou sebe-reflexe, jakou nabízí ironie. Víme, že mužské postavy potřebují dospět, ale zároveň víme, že je s nimi větší zábava, pokud zůstanou dospělými adolescenty. Je ale samozřejmě jasné, že představy o tom, co to znamená být mužem, které tyto filmy nabízejí, jsou stejně problematické jako představy o tom, co znamená být ženou. Přestože jsou muži a ženy formovány jinými sociálními silami, jejich žitá zkušenost se v obou případech od zobrazeného ideálu odlišuje. Logicky se pak takové téma objevuje v komedii, která dovoluje s humorem přistupovat k oblasti, jež je nepříjemná nebo složitá. Co je nám nepříjemné, je možné změnit ve vtip. Ty filmy každopádně hovoří o zmatku kolem toho, co to znamená být dnes mužem. Změnily se normy? Samozřejmě, že se musely změnit. Ale co když ženy ve skutečnosti nechtějí, aby se změnily? Analyzování patriarchy není o kategorických soudech ohledně špatné distribuce moci mezi pohlavími. Je nutné analyzo-

vat způsoby, jakým patriarchát trvá na velmi rigidních a omezujících genderových kategoriích, které formují jak ženy, tak muže určitým způsobem. Velmi nešťastné ale je, že filmy, o nichž hovoříme, často používají sexistické zobrazování žen jako nástroj komiky, aby zmírnily možné existující obavy ohledně identity. Jsou nepokrytě misogynické. Panuje ale přesvědčení, že protože je to žánr komedie, tak to není potřeba brát příliš vážně.

Postfeministická kultura ovlivnila i organizační strukturu akademické sféry. Například v USA začaly zanikat katedry ženských studií a nahradila je genderová studia. O slovo se přihlásila mužská studia. Kde se nachází současná feministická studia jak ve vztahu k ostatním akademickým oborům, tak s ohledem na budoucí vývoj?

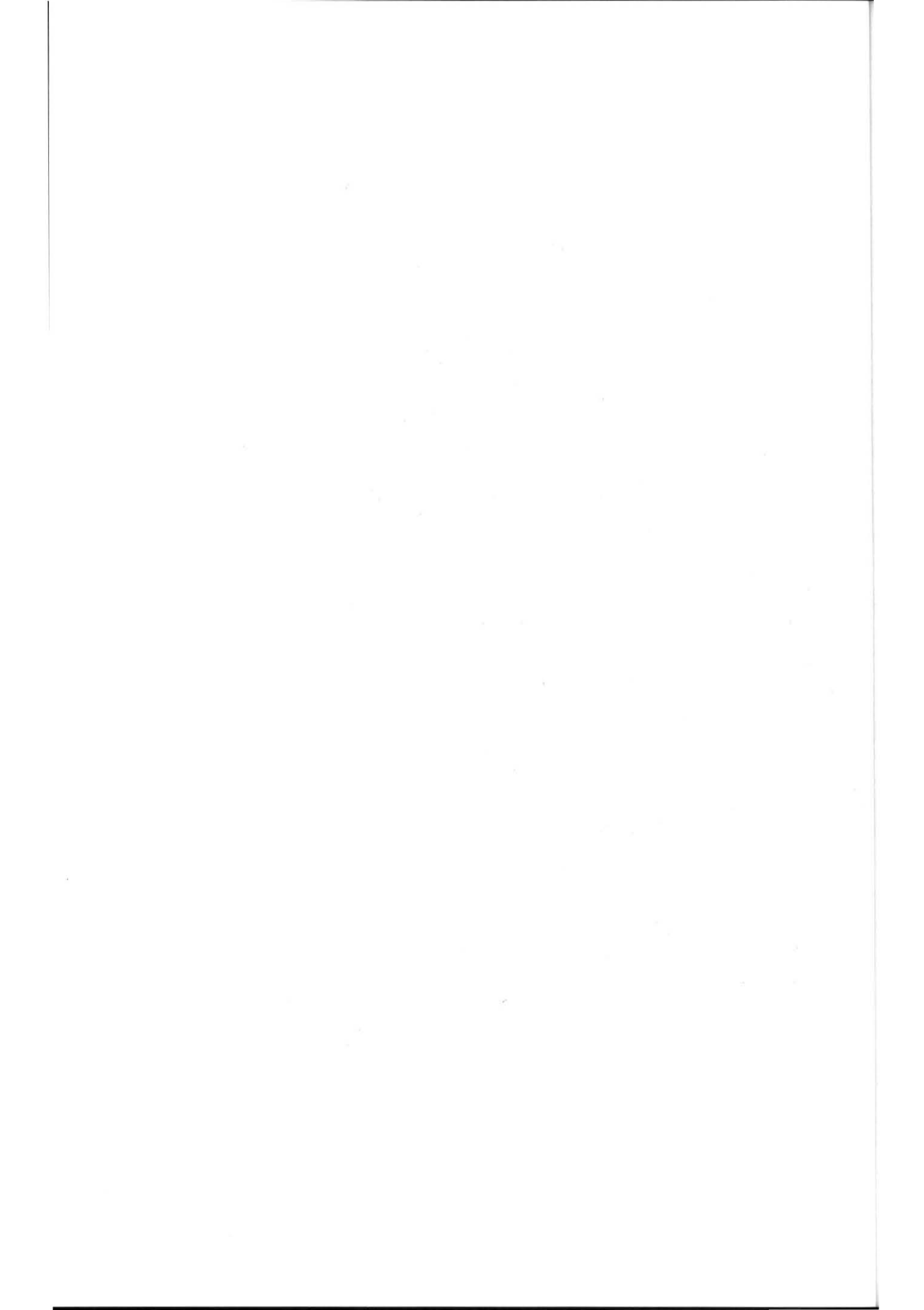
Je pravda, že gender studies nahradila ženská studia, ale neviděla bych to nutně jako negativní věc. Smyslem není nějak zakonzervovat oblast feministických studií. Feministická studia jsou stále silná a aktivní. Existuje řada produktivních vědeckých časopisů jako například *Feminist Media Studies* nebo *Genders*, které produkují důležité texty, přispívají k rozvoji oboru a udržují povědomí o feministických problémech. Hlavně je důležité, že publikují práce autorů a autorek z rozdílných generací. Feministická studia se historicky vyvíjela na okraji akademických disciplín. Ne vždy byla vítána s nadšením, a tak není těžké si představit, že by i v budoucnu mohla vést takovou existenci. Na druhou stranu si jen těžko dokážu představit filmová studia, která by nezahrnovala feminismus nebo by se nevěnovala genderovým otázkám. Nebyla by to podle mě reprezentativní podoba disciplíny. Víím, že existuje názorový proud, který by takovou verzi uvítal a soustředil veškerou pozornost na teorii autorství a historii. Rozhodně jde ale o proud menšinový.

Jaká je tedy současná největší výzva feministických filmových studií? Zatraktivnit je, udělat z nich přitažlivější značku?

Nejde ani tak o to je zatraktivnit, ale udržet vědecké bádání a myšlení dynamické a aktuální. Kulturní a společenské změny i změny v reprezentaci mohou být velmi často nevyzpytatelné. Podstatné je zůstat jako disciplína relevantní.

Citované filmy:

Kopačky (Forgetting Sarah Marshall; Nicholas Stoller, 2008), *Rozchod* (The Break-Up; Peyton Reed, 2006), *Sex ve městě* (Sex and the City; Michael Patrick King, 2008), *Sex ve městě* (Sex and the City; tv seriál, 1998–2004), *Zbouchnutá* (Knocked Up; Judd Apatow, 2007), *Ženy* (The Women; Diane English, 2008).



Rozhovor

V L A S T A ,
S T A R É P O V Ě S T I Č E S K É
A R E I N T E R P R E T A C E M Ý T U*Rozhovor s dokumentaristkou Hanou Železnou*

Pavla Jonssonová

Hana Železná dva roky studovala na Fakultě výtvarných umění v Brně. Poté přešla na pražskou Filmovou a televizní fakultu (FAMU), kde dokončuje studia na Katedře dokumentární tvorby. Ve své tvorbě se pohybuje na poli dokumentárního a experimentálního filmu. Se svými filmy se zúčastnila řady festivalů, například v německém Cottbussu, v Oberhausenu, přehlídky Short ends – London ve Velké Británii či Next Reel ve Spojených státech. V roce 2007 vytvořila společně se skladatelkou Petrou Gavlasovou a houslistkou Lenkou Župkovou multimediální hudební kompozici ORLANDO. Film MÁ VLASTA, jenž reinterpretuje z feministických pozic mýtickou postavu bájně Vlasty ze *Starých pověstí českých*, je jejím absolventským projektem.

* * *

Váš nový projekt ameliorační reinterpretace klasické postavy Starých pověstí českých a národní mytologie Vlasty je v českém kontextu přelomový. Analogický k PENTHESILEI, KRÁLOVNĚ AMAZONEK v pojetí Laury Mulveyové,¹⁾ k strategiím západního feminismu, jež změnily Lilit ze zlé upírky ve svobodomyšlnou postavu. Antigona a Artemis u nás ve filmu ani v životě nejsou obvyklé typy ženství. Ženská vzpoura proti nedůstojné situaci – „raději smrt než otroctví!“ – je cizí patos...

Vzpoura je v tomto případě touhou po rovnováze. Dívám-li se na mýtus o dívčí válce, jsou pro mě zajímavé dvě věci. Jednak jde o to, k čemu se z literatury dostáváme hned po pohádkách – k mýtům. Ty programují společnost a vtiskují jí vzory žádaného a zapovězeného chování. Z toho vychází druhá strana mého zájmu – přítomnost, nejistota životních situací a momentální neohraničenost společenských rolí žen i mužů. Mají být ženy v domácnosti i v práci, mají si rozdělit obě činnosti s muži? Mají se podstatnou měrou

1) Přednáška Laury Mulveyové Looking at the Past from the Present: Film Theory in a New Technological Age. FAMU, Praha, říjen 2008.

účastnit politického života? Nakolik ženy v politice skutečně ovlivní reálný život žen? Jak je dlouhá cesta mezi politikou a reálným životem? To jsou otázky, které pokládá sám tento mýtus. A v tomto ohledu je naprosto současný. Hlavní rovina děje, tedy boj, nebo spíše odboj, v sobě nese odkazy k běžným životním situacím a vztahům.

Z jakých zdrojů jste vycházela?

Z Jiráska, Kosmy, z Dušana Třeštíka, protože ten bere mýtus jako základ, který bychom se měli snažit prohlédnout. Taký z Petra Demetze, jenž uvádí interpretace Karbusického.²⁾ Ale já nejsem historik ani mytolog. Zjistila jsem si jen pár základních věcí a mýtus se snažím s přispěním několika žen přetavit v průběhu filmu. Nechtěla jsem se zabývat tím, jak ho kdo zpracoval, ale tím, co z toho mýtu žije v současnosti. Oslovila jsem několik žen s prosbou, aby ho přepsaly samy za sebe – tím co dělají, co myslí, svým životem.

Demetz ukazuje, jaké měl Kosmas jako křesťan problémy s pohanskou Libuší, která ale je zároveň matkou Přemyslovců. Myslíte, že jeho zpracování dívčí války může být něčím jiným než výpovědí o jeho době a jeho názorech?

Ano – ve způsobu, jakým se Kosmas potýká s Libuší, je možné vysledovat souboj mezi tím, co je pohanské a co křesťanské. Ale dívčí válku popisuje poměrně demokratickým způsobem, dokonce ženy a dívky přirovnává díky jejich absolutní soběstačnosti k Amazonkám. Souboje, které vedly ženy s muži, nepopisuje jako kladné nebo záporné, ale jako přirozené půtky mezi dvěma skupinami lidí, které jsou rovnoprávné. U Jiráska jsou ženám především od druhé třetiny mýtu připisovány skoro až démonické vlastnosti, chtivost, krvelačnost atd., ten odsudek jejich zběsilosti je pro mne v jeho textu příliš čitelný. Ale úžasné je to, že se na Kosmu stejně jako na Jiráska můžeme dívat s jistotou, i když fragmentární, znalostí kontextu, ve kterém žili a o jakém vypovídali. Udělali podstatnou práci, ve které se zrcadlí dobové klima – a o to je jejich práce cennější.

Obvykle chápeme tuto část pověstí jako vysvětlení obtíží přechodu k patriarchátu, ale stejně se nelze ubránit fascinaci nad faktem, že i Češi potřebují vlastní verzi amazonských legend, aby se stali součástí světa...

Socioložka Marta Kolářová, která ve filmu vystupuje, říká, že při nezaujatém pohledu mohly Amazonky symbolizovat jiný kmen, nepřítel, a to, že se mu přisoudilo ženství, mělo zmírnit jeho nebezpečí – vysvětlují si to tak, že je to něco ve stylu pořekadla „nebuď baba“.

Z psychoanalytického hlediska je Vlasta Antigona, Oidipova dcera, která neuposlechne příkazů. Thomas Elsaesser vidí Antigonu a Isménu ožít v postavě Marianne a Juliane ve filmu Margarette von Trotta OLOVĚNÁ DOBA o teroristce ze skupiny Baader-Mainhof.³⁾

2) Peter D e m e t z, *Prague In Black and Gold. The History of a City*. London: Penguin 1997.

Ale to je i případ dívčí války, že jde o extrém. Na jednu stranu dívky usilovně bojují, a když prohrají, tak se pokorně, skoro až podlézavým způsobem vrátí k mužům a rodinnému životu, kterým ještě před nepatrnou chvílí pohrdaly. Chybí tam střed. To je ale podstatou mýtu, ukazovat krajní body. Chybí v nich reálný život, je to z extrému do extrému...

Znovu se musím zeptat, proč jste si zvolila zrovna téma ženské neposlušnosti?

Kvůli paralelám se současností, které se mi zdají nepřehlédnutelné. Pokusila jsem se mýtus přepsat ne v rovině děje, ale v rovině myšlení, které reprezentuje. Následujeme v současné době vědomě, nebo nevědomě Vlastino usilování a odkaz Libuše? Pro mě je zajímavé, jak se k mýtu o dívčí válce různé ženy vztahují, ale i jak ho odmítají. Nechtěla jsem Vlastě udělat větší pomník nebo její pomník zbortit. Šlo mi o to vyjít z tradice, navázat na ni a pochopit, co se děje nyní.

Jednou z akterek je performerka Darina Alsterová, známá překračováním nejrůznějších hranic. Jak ta přehodnocuje Vlastu?

O ní nelze mluvit bez kontextu ostatních účastnic, hlavně sochařky Vlasty Elmerové, která utváří nepostradatelnou součást filmu. Vlasta Elmerová se osobitým způsobem nejen reflektuje ve svých autoportrétech, ale sděluje v nich i cosi obecněji platného. Darina Alsterová svou performancí reaguje na jednu z jejích prací – na sošku Vlastičku. Je to obdoba dětské hračky, bílá koule, která se vykyvuje na obě strany, ale díky svému těžišti vzdoruje extrémům. Vždy, když se výkyvy utiší, vrátí se do kolmé polohy. Alsterová ve filmu volně navazuje na tuto práci Elmerové. Zatímco názor Vlasty je v její práci, Darina do filmu vnáší vnitřní, duševní rozměr – představuje tenze, které se velmi bouřlivě odehrávají ve společnosti, jen to není navenek vidět. Když to řeknu hodně zjednodušeně, ve filmu jsou ženy jako mysl, jako práce a ženy jako duše. Každá z nich má svou nezastupitelnou roli.

Ta multiplicita hlasů připomíná slova Julie Kristevy při přebírání ceny Vize 97 letos v říjnu v Praze o nemožnosti jednotitého ženského hnutí a o nutnosti vypovědět jednotlivé příběhy osvobození...⁴⁾

Není třeba, aby se všichni vyjadřovali textem, slovem, stejně jako prací nebo tělem. Je nutné najít to, co má člověk sám ze sebe vyjádřit, a najít k tomu i adekvátní prostředek vyjádření.

Kristeva taky nacházela psychoanalytické souvislosti ve slovanských slovech a jménech, třeba zelená pro ni souvisela s Elenou. Jaký význam jste našla ve jméně Vlasta?

3) Thomas Elsaesser, *Antigone Agonistes: Urban Guerilla or Guerilla Urbanism? The RAF, Germany in Autumn and Deathgame*. In: Joan Copjec – Michael Sorkin (eds.), *Giving Ground: The Politics of Propinquity*. London: Verso 1999, s. 267–302.

4) Přednáška Julie Kristevy při předávání ceny Vize 97, Praha, Pražské křižovatky 5. října 2008.

Jméno Vlasta úzce souvisí se slovy vlast, vlastní, vlastnictví, vlastník. S těmito významy ve filmu doslovně nepracuji, ale celou dobu tu mluvíme o jisté nerovnoprávnosti – základním impulsu mýtu. Je zajímavé se na výše zmíněná slova dívat s tímto vědomím. Zdá se mi, že má smysl reagovat na mýty i na současné dění.

Na obrázku Renáty Fučíkové ve Starých pověstech českých a moravských z roku 2005⁵⁾ družina Libušiných dívek pláče nad její urnou, pláčou nad vzpomínkou na dobu před patriarchátem, nad vzpomínkou na zmizelou bohyni moudrosti a lásky. Tu vzpomínku si odnesou v sobě prostřednictvím Vlasty, Libušiny nejmilovanější. Podobně, jako se Němcová utíká v nejtěžších chvílích k babičce jako pradávnému ženskému principu, k útěše a útočišti...

Ano, to je pravda. V úvodu mýtu o dívčí válce je zakódováno to, že ženy ztratily cosi, co jim bylo vlastní. Možnost realizovat se v moudrosti a chápání širších souvislostí... tedy to, co ztělesňovala Libuše. Film, na kterém pracujeme, právě ohledává to, co nám je vlastní dnes. Sama jsem zvědavá, jaká Vlasta z filmu povstane.

Považujete se za postfeministku?

Já nevím přesně... co to je. Nevztahuji se programově k žádnému -ismu.

Myslím ve smyslu navazování na feministické snahy najít nestereotypní reprezentace ženskosti a nové metody, jež by narušily klasickou lineární narativní linii. A zároveň vědomí, že se ženská filmová avantgarda vyčerpala, filmy Jane Campionové a Sally Potterové v devadesátých letech splnily svou úlohu a staly se pro novou generaci pasé. A že pravdu má kulturoložka Angela McRobbieová, když prohlásí, že po DENÍKU BRIDGET JONESOVÉ je nutno říct, že feminismus ve filmu je mrtev, protože skutečným problémem současných žen je sehnat muže, a ne bojovat o reprezentace.⁶⁾

Nestereotypní je to, co je živé. Snaha popsat ženskou zkušenost přetrvává, jen je otázka, jestli ta snaha není oproštěna od kontextů, o kterých mluvíte. Jestli film MÁ VLASTA vznikl jako reakce na feminismus nebo postfeminismus, tak to nevznikl. Vznikl, protože jsem se chtěla nějakým způsobem dozvědět něco o nás, jak žijeme na základě nějakého dějinného podkladu.

Ale jak jste se rozhodla mýtus reinterpretovat? Tak, aby Vlasta nebyla jen krvežíznivá a mocichtivá, ale spíš ochránkyně Libušiny památky? A zároveň se nebát nadsázky a vtípu?

Našla jsem několik žen, které mýtická postava Vlasty nějakým způsobem oslovila. Mluvíly jsme spolu o dívčí válce a pohrávaly si s jednotlivými odkazy, ke kterým jsme měly

5) Alena J e ž k o v á, *Staré pověsti české a moravské*. Praha: Albatros 2005.

6) Angela M c R o b b i e o v á, *Aktuální témata kulturních studií*. Praha: Portál 2007.

co doříct. Interpretace mýtu jsou ve filmu různé – odvislé od temperamentu a názorů zúčastněných, ovšem mocichtivosti a krvežíznivosti tam moc není, nadsázka ano. Takže jaká je současná Vlasta? Ale to bude otázka pro diváky.

Mohlo snad jít, i třeba nevědomě, o touhu vyrovnat se s ženskými modely? Třeba v tom smyslu, jak volá Virginia Woolfová, že jí na poličce chybí vzory autorek, o které by se mohla opřít, se kterými by mohla komunikovat, soupeřit...⁷⁾

Já nechci nikoho překonávat, já se vztahuji k sobě... ten film je proces sebevyjádření. To, že do vyjádření vtažuji mrtvé autory mýtů, politiky a žijící současnice, rozšiřuje škálu dialogů vedených v rámci filmu. Ale to není nic jiného než základ, na kterém stojí mýtus o dívčí válce. Rozpětí je zde velmi široké – ženy zde naprosto neukotveně oscilují mezi rodinou – politikou – armádou. Ráda bych našla moment ztotožnění, což třeba u Aloise Jiráska ve druhé třetině mýtu „Dívčí válka“ nacházím jen velmi těžko. Proto si Vlastu musím přepsat. Pokud je tady kultura, se kterou se budu ztotožňovat, tak ji budu rozvíjet, a pokud se s ní nebudu ztotožňovat, tak ji přepíšu. Není to dobré, není to špatné – nikdy nebudeme znát konec příběhu.

Ale vy Vlastu hledáte, je to přesně to, co říká Laura Mulveyová o stírání rozdílu mezi fikcí a dokumentem...⁸⁾

Ano, ve VLASTĚ se rozdíly mezi fikcí a dokumentem stírají.

V genderových studiích došlo v devadesátých letech ke „kulturnímu přelomu“, jenž ustavil populární kulturu a především film jako zásadní moment upevňování a bourání genderových stereotypů. Filmařky se stávají kulturními hrdinkami doby. Sommerová, Chytilová a Třeštíková jsou zástavami, pavézou a záštitou společenských proměn. Vnímáte to tak?

Ano, určité jsou filmy, které určité stereotypy úplně zabetonují a naopak ty, které je budou důsledně podryvat. Záleží na tom, odkud filmy pocházejí a kam myšlenkově směřují a v takovém prostředí si musí ty hrdinky, o kterých mluvíme, najít to správné místo! Pokud ho najdou, mohou drásat, ale i hladit bolavá místa společnosti. U filmařek je to konec konců náplň jejich práce. Líbí se mi představa, která se z této otázky vyloupila. Tedy, že se hrdinka z viditelné roviny filmu posunula do „neviditelné“ roviny promýšlení – tvorby filmu.

Vraťme se ještě k tomu, co jste řekla o sledování národní historie a současného čtení mýtu o Vlastě a tranzitivním charakteru vašeho projektu. Pokud bychom vzali v potaz fakt, že se obrazy ženskosti po roce 1989 v českých filmech zvrátily do tradičních reprezentací, není přece jen VLASTA jakýmsi feministickým/postfeministickým zjevením?

7) Virginia Woolfová, *Vlastní pokoj*. Praha: One Woman Press 1998.

8) Přednáška L. Mulveyové *Looking at the Past from the Present* (viz pozn. 1.).

Nevím. A ani v tuto chvíli nemohu říci, čím film MÁ VLASTA bude. Asi ani není na mě, abych to hodnotila.

Ke komu film mluví? K ženám? K mužům? Postfeministická Xena nabízela mužům skopofilní rozkoš svým sporým oděvem s dmoucími se nadry. Ženám pak model neporazitelné bojovnice s věrnou kamarádkou Gabrielou a oběma pohlavím úlevu ve smíchu, že je to vlastně celé legrace. Může VLASTA sloužit podobným způsobem?

Nemůžu říct, že filmy dělám jenom pro sebe, to bych byla hodně velký egocentrik, vyčerpat tolik lidí, co na filmu pracují s takovým nasazením! Mě zajímá, až se to pustí, co zazvukuje. Věřím, že tam bude pár věcí, co se budou někomu líbit, a pár věcí, co se budou někomu strašně nelíbit, a reakce jsou důležitou zprávou, že o určitých tématech přemýšlíme.

Patří podle vás převyprávění Vlasty do oné strategie genderově nestereotypního převyprávění pohádek, jako je například SHREK, kde princezna radši zůstane zlobryní, nebo KARCOOLKA?

Myslím, že tradice a rituály jsou neuvěřitelně důležité. Abychom se rituálům nezpronevěřili, musíme je vlastním životem a vlastním přemýšlením přetvořit, přehníst do tvarů nám vlastních. To je jediný možný a upřímný vztah k tradici. Ne tradici hloupě papouškovat, ale něco tam uříznout a něco přidat ze sebe. Jen ty dějiny, co se dějí, mohou být živé a mohou pokračovat. Aby to nebyla jen zakonzervovaná dechovka, kdy my zpíváme o tom, co se dělo našim prababičkám, ale přitom k tomu nejsme schopni navázat žádný vztah. Vždyť kolik zpráv o našem životě je třeba v hip-hopu: „Kluci jdou/ulicí temnou“. Já jí chodím taky... tady cítím společný prožitek.

Nakolik se archetypy, jež vyjadřují nejniternější tajemství našeho bytí, mohou obměňovat? Je to změna zásadní, nebo zanedbatelná?

Možná je to jako oprašování starých soch. Pokud je vrstva prachu příliš silná, nejsme schopni zahlédnout tvar sochy – pochopit její podstatu. Kolik prachu nám vhná do očí doba, ve které žijeme, a kolik prachu je už na archetypech usazeno natolik kompaktně, že už nám jako prach ani nepřipadá?

Domníváte se, že archetyp Artemis, bojovnice, je zeitgeist? To, jak ho vidíme v amerických filmech jako KILL BILL a všude tam, kde se používá ženské bojové umění? Nebo je to, jak to vidí třeba Laura Mulveyová, spíš otázka techniky, která umožňuje ženám skákat po střechách a létat ze stromu na strom a v českém filmu pak bojovnici nenajdeme, protože naše triková technika není tak vyspělá? Nebo je to tak proto, že české ženy jsou pacifistky a Vlasta je ona extrémní anomálie?

Je to duch doby. Hrdinové a hrdinky se začínají objevovat v momentu, kdy se ve společnosti odehrála nějaká zásadní změna a najednou začne pulzovat něco, co do té doby bylo

neviditelné. A to je to, o čem jsme mluvily před chvílí, kdy začínáš z paměti tahat podobnost, podvědomě. To, že se najednou objevilo víc hrdinek, není důsledek technologie, ale společenské změny. Ale nezapomínejme, že hrdinky a hrdinové jsou na obou stranách – můžeme přece proti KILL BILL postavit TÁTU V SUKNÍCH. Oba tyto extrémy používají ve velmi zjednodušené podobě na to, co se ve společnosti děje – ženy mají pod svatebními šaty samurajský meč a muž pobíhá v babiččině zástěře, aby mohl být s vlastními dětmi. Jsou ženy, které se chtějí plně věnovat své kariéře, a muži, kteří jim jsou ochotni vyjít vstříc a jít na tateřskou dovolenou. Je to úsměvné, ale největší a ještě ke všemu komplexní extrém, který mne teď napadl jako příklad z naší kinematografie, je S TEBOU MĚ BAVÍ SVĚT. Už jen ten název vypovídá o tom, jak jsme na tom s těmi extrémy.

Tateřská! To musí být ten termín, co momentálně hledají naši zákonodárci... navrhuji mateřský čas a podobně..., ale tateřskou ještě nenašli.

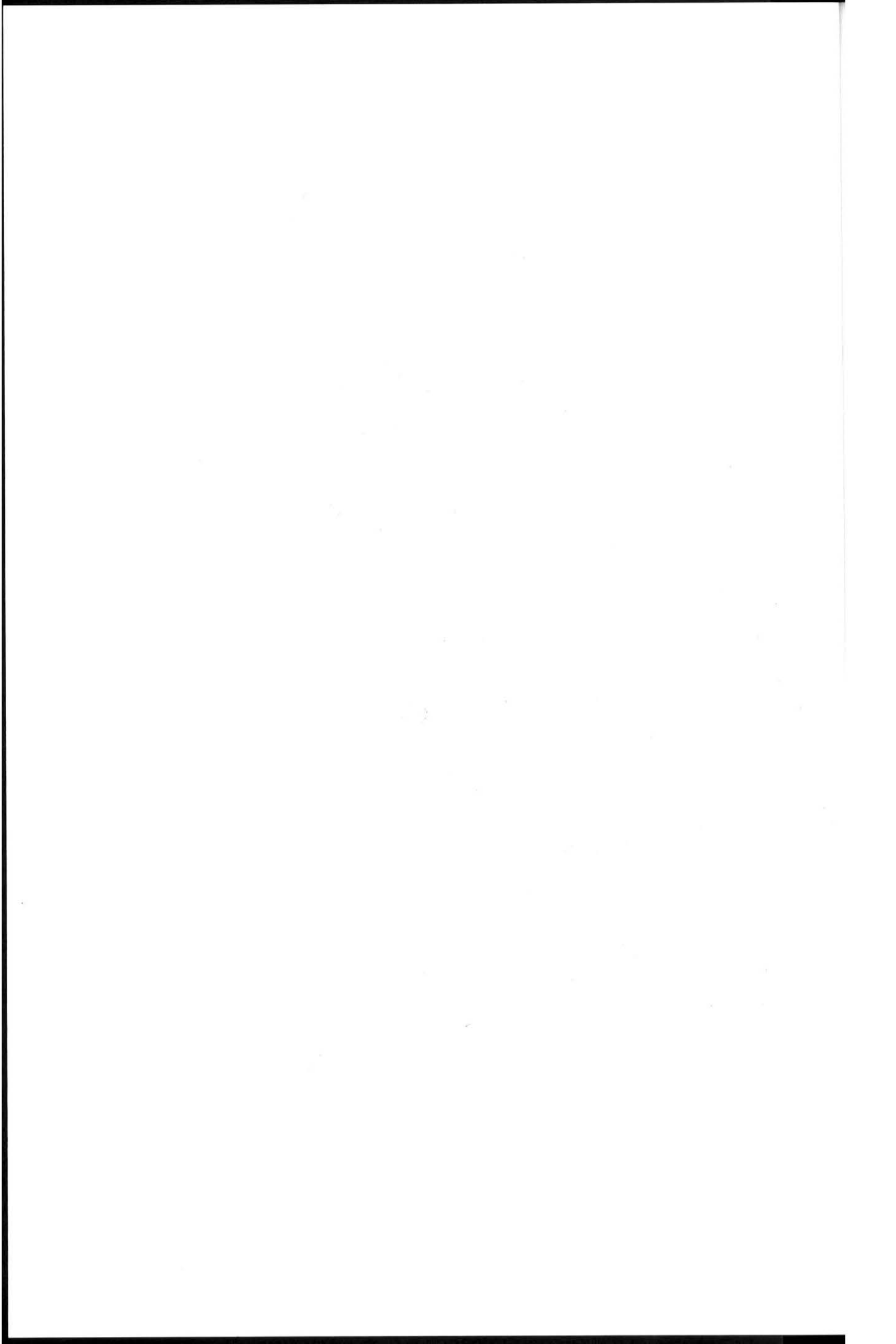
Je to tateřská, ne dovolená, ale práce. Tateřská a mateřská práce. Příběh je prostě reflexe lidské společnosti a toho, co se děje.

Zdá se mi, že Vás mýtus Vlasty zajímá jako začátek situace „poroby“ žen, a Váš projekt směřuje k řešení, jak říká Mirek Vodrážka, k exodu žen z otroctví, že tato legenda je zároveň mimo jiné i klíčem, nabízejícím rozuzlení – že je správné bouřit se za kvalitu života.

Ano.

Citované filmy:

Deník Bridget Jonesové (Bridget Jones Diary; Sharon Maguire, 2001), *Karcoolka* (Hoodwinked!; Cory Edwards, 2005), *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003), *Má Vlasta* (Hana Zelená), *Olověná doba* (Die Bleierne Zeit; Margarete von Trotta, 1981), *Penthesilea, královna Amazonek* (Penthesilea: Queen of the Amazons; Laura Mulvey, Peter Wollen, 1974), *S tebou mě baví svět* (Marie Poledňáková, 1982), *Shrek* (Andrew Adamson, 2001), *Táta v sukních* (Mrs. Doubtfire; Chris Columbus, 1993).



Rozhovor

CÍTILY JSME,
ŽE FILMOVÁ STUDIA
PATŘÍ NÁM

Rozhovor s Constance Penleyovou

Veronika Klusáková

Constance Penleyová působí na katedře filmových a mediálních studií Kalifornské univerzity v Santa Barbaře. Během studia na Univerzitě v Gainesville na Floridě se setkala s aktivistickou podobou feminismu, na univerzitě v Berkeley se pak začala zabývat filmem a především filmovou teorií, psychoanalýzou a sémiotikou. Je zakládající redaktorkou *Camery Obscure*, časopisu, který byl v sedmdesátých a osmdesátých letech platformou feministické filmové teorie. Její příspěvek formulující teorii mužského diváctví ve filmu podnítil rozvoj studia maskulinity v rámci feministické filmové teorie (*Male Trouble*, spolu s Sharon Willisovou). Za průkopnickou lze považovat i její práci o sexualitě v žánru sci-fi (*Close Encounters: Film, Feminism and Science Fiction*, spolu s Elisabeth Lyonovou, Lynn Spigelovou a Janet Bergstromovou; *NASA/TREK: Popular Science and Sex in America*). V posledním desetiletí se věnuje studiu pornografie, kterou chápe jako legitimní žánr a předmět bádání.

* * *

Proč jste se jako feministka začala zabývat filmem?

Film mě zajímal proto, že jde o populární médium, které má dopad na podstatně větší množství lidí než například literatura. Zdálo se mi, že prostřednictvím filmu je možné feminismus skutečně zpopularizovat. Zároveň jsem v rámci tohoto média pocítovala velký nedostatek teoretické práce, díky níž by bylo možné zkoumat, jak film funguje, jakým způsobem působí na diváky, jak ovlivňuje jejich chápání sexuality, sexuální odlišnosti a subjektivity.

Postupem doby se moje pojetí filmu proměnilo. Dnes pro mě představuje elitní populární kulturu a lidovou „populární kulturu“ spatřuji v televizi. Oblast pornografie, kterou se v poslední době nejvíce zabývám, je v této hierarchii velmi lidovou „populární kulturu“.

Sedmdesátá léta jsou ve filmové teorii vnímána jako velmi dynamické a formující období. Časopis Camera Obscura hrál v začlenění feminismu do filmových studií nemalou roli. Za jakých okolností vznikl?

Čtveřice původních editorek *Camery Obscure*, tedy já, Janet Bergstomová, Sandy Flittermanová a Elizabeth Hart Lyonová, se poprvé setkala v roce 1974 díky časopisu *Women and Film*, který byl založen v Los Angeles a pak se spolu se svými dvěma redaktorkami přestěhoval na Kalifornskou univerzitu v Berkeley. Byl to časopis zabývající se spíše archeologií žen ve filmu a soustřeďující se na ženy-filmařky v Hollywoodu v minulosti i současnosti. Naším hlavním zájmem však byla teorie. Byly jsme v té době ovlivněny sémiotikou a psychoanalýzou a chtěly jsme s jejich pomocí vytvořit feministickou filmovou teorii. Zároveň jsme se zaměřovaly na alternativní kinematografii. A především jsme chtěly pracovat jako kolektiv – nezapomínejme, že to bylo v Berkeley! Kolektivní činnost byl velký, i když utopický sen všech feministek.

Ve *Women and Film* existovala hierarchie. Abychom mohly pracovat kolektivně, musely jsme se odtrhnout. Tak vznikla *Camera Obscura*. Trvalo nám dva roky, než jsme daly dohromady první číslo. Vyšlo v roce 1976. V té době ještě stát podporoval umění a v Berkeley fungovalo nakladatelství zaměřené na poezii a dotované federální organizací National Endowment of the Arts, které nám první číslo vytisklo a pomohlo i s grafikou. Úmyslně jsme zvolily střídou a jednoduchou formu, protože jsme chtěly mít prostor pro experimentování především s různými způsoby psaní o filmu. Hlavně ze začátku jsme prováděly detailní analýzy, abychom zjistily, jak funguje dominantní kinematografie. Zařazovaly jsme do textů různé grafy a tabulky či zvětšená políčka z filmů.

Dnes spolu už nemluvíme, léta jsme se neviděly. Jedním z důvodů možná je, že jsme neměly žádné vzory. Nebyly kolem nás žádné ženské kolektivy, v nichž by ženy na něčem spolupracovaly. Potkaly jsme se těsně před tím, než jsme začaly se svými doktorskými studii, a po skončení školy, když jsme si začaly hledat zaměstnání, jsme najednou nevěděly, jak se vypořádat s naší vlastní rivalitou. Byly jsme přece kolektiv! Na začátku jsme zároveň neměly vážnější ideologické spory, ty se objevily později. Nejdříve na ně vůbec nebyl čas. Časopis jsme dělaly vlastníma rukama, doslova na kolena. Lidé si mysleli, že celou dobu sedíme a diskutujeme o Lacanovi a Derridovi, a my jsme místo toho přepisovaly články a zalepovaly obálky. A když jsme se hádaly, tak spíše o tom, kdo jak plní svoje úkoly.

Proč pro vás byla idea kolektivismu tak důležitá?

Byla to demokratická socialistická myšlenka, jež byla v té době takřikajíc „ve vzduchu“. Zároveň to byl experiment. Cítily jsme, že žijeme ve velmi hierarchizované společnosti a že i samotná akademická sféra je přísně hierarchizována. V centru našeho uvažování ale stála představa žen pracujících společně, aby změnily způsob uvažování o sexuálních odlišnostech ve filmu. A byly jsme zvědavé, jaký typ poznání z toho může vzejít.

Měla tato idea za následek i poměrně dlouhou přípravu prvního čísla?

Ano. I když z dnešního pohledu mi ty dva roky vůbec nepřijdou jako dlouhá doba. Podílely jsme se zároveň na fungování „diskusních skupin“, jež se formovaly mimo univerzitní sféru a pokrývaly to, co se na univerzitě neučilo či učit nesmělo. Na konci šedesátých let například univerzita v Berkeley propustila několik marxisticky orientovaných pedagogů. Jeden z nich se pak stal členem naší diskusní skupiny.

Jakou roli hraje nehierarchická, kolektivní struktura v přípravě časopisu dnes?

Dnes již časopis připravuje úplně jiná generace. Já jsem zůstala z původní sestavy jediná. Ke třicátému výročí však redakce napsala úvodník podepsaný „kolektiv Camery Obscure“. *Camera Obscura* zároveň není impaktovaným časopisem, články nedáváme k recenzování, ale čtou je redaktorky a rozhodují o nich ve společné diskusi. V tomto smyslu je to kolektivní dílo. Řekla bych, že je dobré si podobné cíle udržovat a usilovat o ně. Vědět, proč chcete pracovat jako kolektiv, a být připraven s tím experimentovat a případně to i změnit, když je potřeba. Idea kolektivismu byla možná utopií, bez ní by však *Camera Obscura* nikdy nevznikla.

Měly jste potřebu vymezovat se nějak proti jiným, podobně orientovaným časopisům?

Přibližně ve stejné době začal vycházet i *Jump Cut*, s jehož redakcí jsme trochu soutěžily. I když se zaměřovali na širší souvislosti filmu a politiky a jejich záběr byl více socio-kulturní, byli skvělí ve věcech feminismu, queer filmu a gay a lesbické tematiky. Nejdůležitější byl pro nás časopis *Screen* a rozhovory, které jsme vedly s jeho redaktorkami. Později pak časopis *m/f*, který založili Parveen Adamsová a Elizabeth Cowieová v Londýně. Naše spolupráce s časopisy byla vždy přátelská. Jediný konflikt, který jsme kdy měly, byl s časopisem *Cinema Journal*, vydávaným při Society for Cinema Studies, naší profesní organizaci. Na jedné z konferencí této společnosti vyzval redaktor *Cinema Journalu* přítomné, aby své práce publikovali pouze v impaktovaných časopisech. Tedy žádá *Camera Obscura*, žádný *Jump Cut*. To nás skutečně rozzuřilo.

Souvisela vaše snaha vytvořit teoretické podloží filmového feminismu s ustavováním filmových studií jako akademické disciplíny?

Ano. Jedním z hlavních důvodů, proč jsme se začaly věnovat filmu, bylo, že šlo o naprosto novou oblast, v níž působilo velké množství žen. Většinu časopisů o filmové teorii v té době řídily ženy. Cítily jsme, že filmová studia patří nám. Podobná situace se opakovala před sedmnácti lety s konferencí Console-ing Passions a následnou ediční řadou, kterou jsme začaly připravovat. Ženy ze Society for Cinema Studies (dnešní Society for Cinema and Media Studies) založily tehdy vlastní konferenci, protože měly dojem, že v rámci stávajících struktur je málo prostoru věnováno televizi a médiím. Konference měla obrovský úspěch. Naším dalším počinem byla ediční řada při Duke University Press, kde vychází i *Camera Obscura*.

Nástup psychoanalýzy a sémiotiky ve feministické filmové teorii poněkud zastínil dřívější, sociologicky orientované myšlení. Jak jste vnímaly stávající podobu filmového feminismu?

Velmi jsme si vážily práce Molly Haskellové a dalších; to byla ale filmová kritika, ne teorie. My jsme se chtěly pustit do něčeho akademičtějšího. Velkým impulsem pro nás byla práce Juliet Mitchellové o feminismu a psychoanalýze. Během našich studií v Berkeley založil profesor na katedře francouzštiny, Bertrand Augst, projekt nazvaný „Paris Film Programme“, který studentům magisterského a doktorského programu filmových studií z třiceti amerických univerzit nabízel možnost studia filmové teorie v Paříži. Všechny jsme tak díky němu studovaly na École des hautes études en sciences sociales v Paříži a účastnily se semináře Christiana Metze o filmu a sémiotice, spolu s Raymondem Bellourem a Thierryem Kuntzelem. Tento pobyt nás zásadním způsobem ovlivnil. Zároveň jsme komunikovaly s Jacqueline Roseovou a Elizabeth Cowieovou v Londýně. Byla to taková osa Londýn-Paříž-Berkeley.

Jaký byl váš vztah k Lauře Mulveyové?

Ano! Laura Mulveyová! Byly jsme v úzkém kontaktu. Janet Bergstromová s Mary Ann Doaneovou připravily jedno číslo *Camera Obscura* s názvem „Spectatrix“, které zhodnotilo přínos Laury Mulveyové a jejího eseje o vizuální rozkoši.¹⁾ Shromáždily tehdy pohledy různých teoretiků a teoretiček na ženské diváctví v minulosti a současnosti. V části věnované feministické teorii diváctví v jednotlivých zemích odpovídala za Anglii právě Mulveyová. Její esej měl ohromný vliv především díky své výmluvnosti a také proto, že v něm shrnula vše, co bylo v té době ve filmové teorii aktuální. Je ale velmi důležité znát i její pozdější práce, v nichž výrazně přepracovala svou teorii mužského pohledu, ženského subjektu a touhy.

V osmdesátých letech a začátkem let devadesátých se filmověteoretický feminismus otevřel otázkám genderu, rasy a třídy a začal se více zabývat médii a populární kulturou. V čem podle vás spočívala příčina tohoto zlomu?

Já to především nevnímám jako jakýkoli zlom. Byla to spíše otázka dalšího vývoje feministického zkoumání směrem k novým oblastem, jako byla například maskulinita, téma, které jsme spolu s Sharon Willisovou otevřely ve speciálním čísle *Camera Obscura*, vydaném později v knižní podobě pod názvem *Male Trouble*²⁾; či sexualita ve sci-fi filmu, kterou se také do té doby nikdo nezabýval. Tato orientace samozřejmě souvisela s různými výhradami proti „mužským“ teoriím, jak byly psychoanalýza a sémiotika vnímané. Ze zpětného pohledu se může zdát, že šlo o jistý konflikt. Je pravda, že *Camera Obscura*

1) Janet Bergstrom – Mary Ann Doane (eds.), *The Spectatrix, Camera Obscura*, 1989, č. 20/21 (květen – září 1989).

2) Constance Penley – Sharon Willis, *Male Trouble*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993.

byla kritizovaná za opomíjení rasových a genderových otázek, jsem ale přesvědčená, že šlo o přirozený vývoj zájmu jednotlivých redaktorek. Pevná pozice filmových studií v rámci univerzit zase umožnila příliv nových lidí a s nimi i myšlenek. Nemyslím si ale, že šlo o opuštění či dokonce odmítnutí stávajících teoretických východisek. Laura Mulveyová se dnes učí v rámci kurzů klasické filmové teorie, takže v tomto ohledu jsme svůj cíl naplnily.

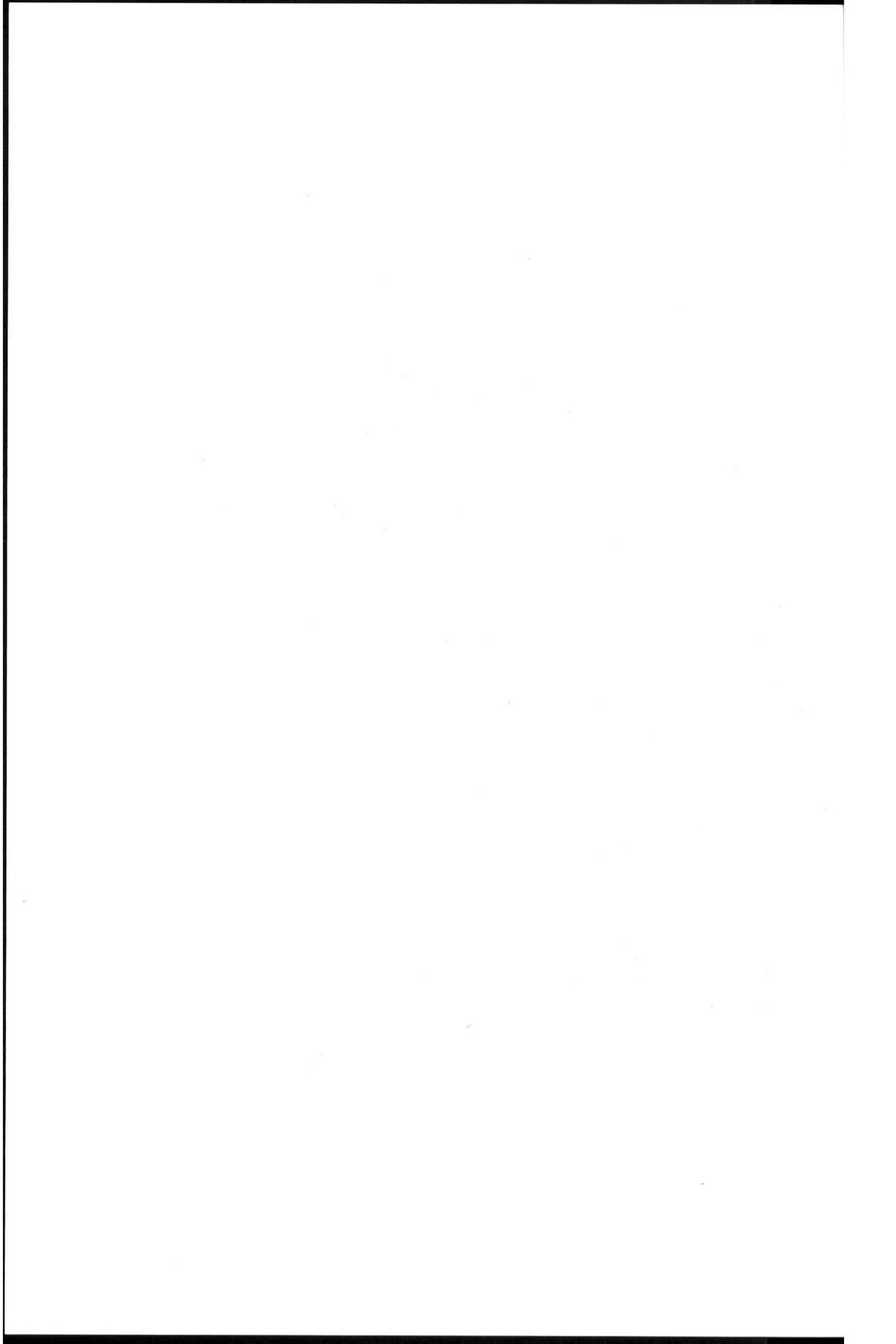
V současnosti se hodně hovoří o post-feminismu...

Velká část toho, co se u nás nazývá „post-feminismem“, je pouze mediálním konstruktem.

Velké množství mladých žen například nechce být nazýváno feministkami, protože se neztotožňují s konotacemi, které feminismus dodnes vyvolává. Já jsem se například začala zabývat pornografií především proto, že jsem měla dojem, že od sedmdesátých let až do let devadesátých byl feminismus mylně ztotožňovaný s bojem proti pornografii. Lidé se na feministky dívali jako na někoho, kdo nenávidí muže a sex. Chtěla jsem tento obraz feminismu změnit. Chtěla jsem, aby byl vnímán jako hnutí s pozitivním vztahem k sexu, které se zároveň vymezuje proti jakékoli cenzuře. Tedy nikoli jako moralistní hnutí 19. století, ale jako hnutí za rovnost a spravedlnost. Proto jsem také v roce 1993 začala vyučovat pornografii coby žánr americké kinematografie, jenž je na stejné rovině jako sci-fi nebo třeba western. Bylo mi jasné, že můj seminář vyvolá velkou vlnu zájmu, a taky vyvolal. Chodili za mnou novináři a ptali se, co tomu říkají feministky. A já jim odpovídala, že jsem sama feministka a že u ostatních feministek na univerzitě a v celé zemi jsem se setkala pouze s podporou a zájmem. A pak jsem se dočetla, že proti kurzu Constance Penleyové masivně protestují feministky. Prostě nemohli uvěřit tomu, že by feministka mohla učit o pornografii jako o žánru, aniž by jej odsuzovala.

Jaký má podle vás feminismus v současnosti cíl? Je stále možné hovořit o potřebě společenské proměny? Věříte v tento typ rétoriky?

Feminismus naprosto změnil společnost, v níž žijeme. Můj život je toho důkazem. Pocházím z chudé jižanské rodiny. Nikdo z naší rodiny na vysoké škole nebyl, takže jsem si to musela tvrdě vybojovat. Studovala jsem mezi lety 1966 a 1970 na Floridské univerzitě. Tam jsem taky objevila feminismus a protestovala proti válce ve Vietnamu. Svět, jaký je dnes, jsem si ani neuměla představit. Neznamená to ale, že bychom dnes mohli složit ruce do klína. Především oblast vědy, technologie a zobrazovacích technik je z feministického hlediska zcela neprobádaná. Na druhé straně je stále ostudně málo žen ve vládě, přestože na lokální úrovni se ženy do politiky aktivně zapojují. Naděje mě však nepouští.



Edice a materiály

**Sto let stará reportáž
ze sokolského sletu v Prostějově
aneb
Nejdelší a nejnákladnější film
Jana Kříženeckého**

Cílem sokolské organizace, kterou založili roku 1862 v Praze Miroslav Tyrš (1832–1884) a Jindřich Fügner (1822–1865), bylo posilování tělesné zdatnosti a podle zásady „ve zdravém těle zdravý duch“ i působení na mravní výchovu a duchovní rozvoj české společnosti. K základním sokolským disciplínám patřila hromadná pořadová a gymnastická cvičení zvaná prostná, jež vyžadovala dobrovolnou kázeň a podřízenost jedince celku. Při jejich předvádění byl kladen důraz na přesnou součinnost pohybů všech cvičenců, což vyvolávalo u diváků působivé estetické dojmy a spontánní obdiv. Vrcholnou událostí v životě sokolů se staly slety, při nichž nešlo jenom o významnou sportovní událost, ale také o vlasteneckou manifestaci české národní identity. Sokolské akce přitahovaly vedle široké veřejnosti i pozornost průkopníka českého filmu arch. Jana Kříženeckého (1868–1921). Již v roce 1898 natočil krátké sedmnáctimetrové snímky CVIČENÍ S KUŽELY SOKOLA MALOSTRANSKÉHO a VOLTIŽOVÁNÍ JÍZDNÍHO ODBORU SOKOLA PRAŽSKÉHO. V roce 1901 zachytil na 18 kotoučcích též několik scén ze IV. všesokolského sletu v Praze a po delší přestávce se vypravil se svou kamerou i na V. všesokolský slet, který se konal na Letenské pláni v Praze v roce 1907. Když potom došlo v následujícím roce k uspořádání prvního velkého sletu na Moravě, byl Kříženecký opět při tom. A jak vyplývá z následných poznámek, nešlo ani o zakázku, ani objednávku. Kříženeckému sokolské hnutí přirostlo skutečně k srdci.

Na jaře roku 1908 byla v Prostějově dokončena budova sokolovny, jejíž postavení završilo mnohaletou snahu místní sokolské jednoty o vybudování vlastní tělocvičny. Tato událost byla vhodnou příležitostí k řadě akcí a k uspořádání sletu, který měl slavnostnímu otevření sokolovny dodat ještě větší důležitost a lesk. K úvahám o sletu v Prostějově zavedl nepochybně příčinu i nadšený ohlas V. všesokolského sletu v Praze. Po předběžných jednáních s Českou obcí sokolskou (ČOS) byl dohodnut termín 15. až 16. srpna 1908, rámcový program i účast cvičenců z jiných žup. V následujících týdnech a měsících byla věnována hlavní pozornost nácviku jednotlivých skladeb. Nová sokolovna byla již provozuschopná, a tak se přípravy konaly již v jejích prostorách. Hromadné zkoušky nástupů i provedení skladeb probíhaly poté na sletovém cvičišti, upraveném na pronajatém pozemku u Rolnické sladovny. Od února 1908 zajížděli členové jednoty o nedělích pomáhat s nácvikem do žup a jednot po celé Moravě i Čechách. Vedle mužů se přípra-

PROGRAM

SLETOVÝCH DNŮ V PROSTĚJOVĚ

ROKU 1908.

9. srpna:

DĚTSKÝ DEN.

a) Průvod od Sokolovny ve 7 hod. odpo. na cvičiště.
b) Na cvičišti: hry, tlesk, výslovi a tles. cvičení sletu sokolského.
c) Koncert hudby.

15. srpna dopoledne:

1. Přijetí Sokolů a hostů velitelství vily, slavnostní uvítání na sletu – a uvítání do hradu.
2. Ženské na cvičišti v 9 hod.
3. Průvodní koncert v městských sadech v 11 hod.

Dopoledne:

4. Průvod Sokolů, – sletovník v letácké třídě a sletovník v letácké třídě a sletovník v letácké třídě.

VEŘEJNÉ CVIČENÍ

ve 4 hod.

a) Průvod Sokolů.
b) Cvičení výpravních družstev.
c) Cvičení a cvičební sletovník ženských sdružení.
d) Společné cvičení žup.

Veselice.

koncerty vily, hudby, kape, zpěvy atd.
V zahradě Akademie plesu, parku slavnostní a na cvičišti.

14. srpna:

V předvečer sletu slavnostní

AKADEMIE

ve velkém sále Národního domu.

1. Předehra k spole „Hojšim“ Smolensk.
2. Předehra k spole „Hojšim“ Smolensk.
3. „Nalim tanim“ (Majim, napoje, Vlasti milá) ženské výpravní spolek.
4. Spolek Sokolů – výpravní spolek.
5. a) Orle, pevný orle, (i mužské slety, b) „Nabla mola“, (i napoje, slety).
6. Jednotlivé, slety „Tsi“ spolek dřevěných sletů.

16. srpna dopoledne:

1. Ženské na cvičišti v 9 hod.
2. Slavnostní cvičení Sokolů v 11 hod.
3. Průvodní koncert v městských sadech.

Dopoledne:

4. Průvod Sokolů a družstev sokolského od Sokolovny ve 2 hod.

VEŘEJNÉ CVIČENÍ

a) Družstevní: 1. Cvičení a praporek, 2. Družstevní a cvičební na cvičišti.
b) Družstevní: 1. Cvičení a praporek, 2. Družstevní a cvičební na cvičišti.
c) Ženské sdružení: 1. Cvičení a sletovník, 2. Cvičení a praporek.
d) Společné cvičení výpravních družstev, sletů atd.
e) Skupiny: praporek žup, sletovník, 2. Výpravní družstva.
f) Cvičení žup Sokolů, – pohádka, krasice, sletovník.
g) Lidová veselice.

PH slavnostech sletových hraje mimo jiných známá kapela kolínská (Kmochova).

Sletový výbor.



Program sletových dnů 15. a 16. 8. 1908
(Muzeum Prostějovska)

(nahore) Sokolský průvod. Políčko z Kříženeckého filmu, 16. 8. 1908

Účastníci sletu v průvodu. Políčko z Kříženeckého filmu, 16. 8. 1908

Foto archiv

vovaly i ženy, mužský a ženský dorost a také sokolská jízda. Organizaci příprav měl na starosti sletový výbor, který delegoval své členy do různých odborů. Technický a stavební odbor se staral o dokonalou přípravu cvičiště a tribun vytvořených podle návrhu pražského stavitele Otakara Pokorného (1879–?), podle jehož plánů byla postavena sokolovna. Finanční odbor se zase snažil shromáždit dostatek prostředků, aby celá akce byla materiálně dobře zabezpečena. Ubytovací odbor získal od vojenského velitelství v Olomouci prostěradla, přikrývky i další potřebnou výbavu na ubytování pěti tisíc účastníků ve školách. Přes pět set osob si vyžádalo soukromé ubytování, které bylo též zajištěno. Odbor redakční vydával *Slavnostní Věstník*, který informoval členstvo o stavu přípravných prací a poskytoval zpravodajství dalším časopisům. Průběh příprav podpořila i městská rada, která převzala nad sletem záštitu a ustanovila vlastní sletovou komisi. Veškeré přípravy vykonávali členové Sokola po svém celodenním zaměstnání dobrovolně a zdarma. Celá akce nakonec přerostla do rozměrů v místních poměrech dosud nevídaných.

Předehrou ke sletu byl Dětský den, kterého se 9. srpna 1908 zúčastnilo na pět set dětí. V následujících dnech se konaly poslední přípravy, byly postaveny stožáry a slavobrá-



Součástí průvodu byla i hudba. Políčko z Kříženeckého filmu, 16. 8. 1908

Foto archiv

na,¹⁾ montovaly se žárovky a všely vlajky. V předvečer sletu byla v městském divadle uspořádána slavnostní akademie, kterou zajistil zábavní odbor. Pak už na nádraží přijížděly vlaky sokolských výprav z Prahy a z ostatních českých a moravských měst, přijeli i zástupci Sokola z Polska, Vídně a Budapešti. V 9 hodin ráno se už na cvičišti začalo zkoušet. Městská rada uspořádala v průběhu dopoledne v Národním domě banket pro významné hosty. Mnozí návštěvníci zavítali také do sokolovny, aby si prohlédli její zařízení. Po poledni věnoval ženský odbor prostějovské jednotě vkusně vyvedený prapor na paměť sletových dnů a vybudování tělocvičny. Mohutný průvod sokolstva vedený četou jízdních Sokolů zamířil na seřadiště na hlavním náměstí Františka Josefa (dnes Masarykovo), zaplněném davy diváků. Z lodžie muzea pozdravil jménem města všechny shromážděné starosta Josef Horák (1848–1914) a za hanácký venkov hrubčický starosta František Hošek. Vzletnou řečí jim odpověděl starosta ČOS Josef Scheiner (1861–1932). Poté, co sokoli vzdali hold Moravě a městu Prostějovu, vydali se směrem ke cvičišti. Zde panoval již značný ruch, neboť se zástupy sokolů přišlo okolo 25 tisíc diváků. Po převléknutí do cvičebních úborů byl slet zahájen nástupem 2 160 mužů. Po jejich prostných následovalo cvičení družstev na nářadí, potom na plochu cvičiště napochodovalo

1) Vzorem pro stavby slavostrán byla tehdy slavnostní výzdoba Prahy uskutečněná pro příjezd císaře Františka Josefa I. v dubnu 1907.



Sokolský dorost v průvodu. Políčko z Kříženeckého filmu, 16. 8. 1908

Foto archiv

ve dvacetistupu 676 žen a provedlo cvičení se zdobenými obručemi. Na vystoupení žen navázala společná cvičení žup. Družstvo plzeňské župy předvedlo cvičení na 5 kružích, olomoucký okrsek zaujal vzorným rohováním, členové pražské župy cvičili s kužely a župa východočeská s řemdihy. Neméně poutavé bylo i cvičení s palcáty a štíty v podání župy severomoravské. Hlavní momenty z těchto vystoupení zaznamenal Jan Kříženecký svou kamerou, umístěnou na vyvýšeném místě. Po skončení sletu následovala velká lidová veselice,²⁾ Kmochova kolínská kapela se střídala s prostějovskou kapelou Valenty, tančilo se, zpívalo a hlasité zvuky veselí se ozývaly dlouho do noci.

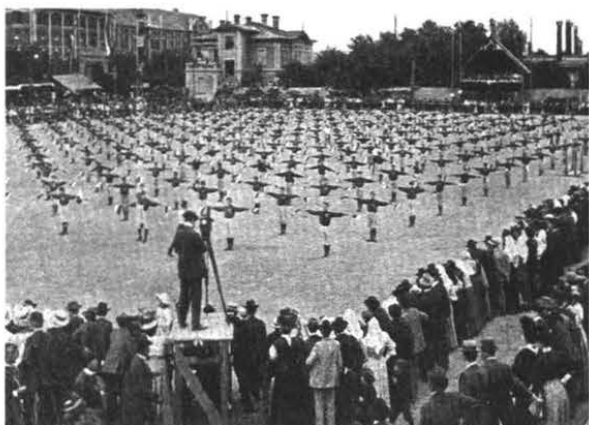
Druhý den sletu se v 11 hodin dopoledne shromáždilo sokolstvo v krojích a s prapory v sokolovně, kde se za přítomnosti četných hostů a obecnstva konalo její slavnostní otevření. Na estrádě, před plakétou s hlavami Tyrše a Fügnera, se shromáždili zástupci

2) Jak vyplývá z dochovaného dopisu, byl finančnímu odboru Sokola učiněn také návrh k uspořádání filmových projekcí, k jejichž realizaci ale nejspíš nedošlo: „Slavný finanční odbor Sokola v Prostějově. Po rozmluvě s p. Pleským a p. Löblem dovoluji si Vám činit tuto nabídku. Chci na lidové veselici, kterou při sletu budete pořádát, představit kinematograph s vlastním benzinovým motorem osvětlovaný a uvoluji se dáti Vám 20% hrubého příjmu když mi zapůjčíte stan, který hodláte od firmy Fr. Wichterle vypůjčit. Dále bych Vám tam postavil střelnici a dal bych Vám z ní polovičku hrubého příjmu. Čekaje příznivé vyřízení znamenám s úctou veškerou R. Štändera.“ Státní okresní archiv Prostějov (dále jen SOkA Prostějov), fond TJ Sokol I.



*Sokolská jízda. Políčko z Kříženeckého filmu,
16. 8. 2008*

Foto archiv



*Jan Kříženecký při natáčení vystoupení do-
rostu na župním sokolském sletu v Prostějově
16. 8. 1908*

(Slet sokolstva v Prostějově ve dnech
15. a 16. srpna 1908. Prostějov: Tělocvičná
jednota Sokol I. 1908, s. 27)

městské rady, zastupitelstva a hosté. Po úvodní písni v provedení pěveckého kroužku brněnského Sokola poukázal starosta prostějovské jednoty Josef Špaček (1858–1931) na význam slavnosti, vzpomenu na nedávné doby útisku českého obyvatelstva ve městě a na zásluhy české městské rady a zastupitelstva o rozvoj sokolské myšlenky v Prostějově. Poděkoval všem příznivcům za pomoc při budování sokolovny a župě za doporučení a ČOS za souhlas s uspořádáním sletu. Jménem městské rady pak náměstek starosty města Ondřej Přikryl (1862–1936) poblahopřál ČOS i jednotě prostějovské ke zdařilému sletu a gratuloval k vybudování nové sokolovny, kterou přijal do ochrany města. Starosta ČOS Scheiner pak promluvil o významu a budoucnosti sokolstva a zdůraznil, že každá tělocvična je školou, v níž se učí národnímu uvědomění, mužnosti, charakteru a rytířství. Jeho prohlášení, že „otevření každé sokolovny jest kulturním činem“, se dočkalo bouřlivého potlesku všech přítomných. Pak promluvil Polák Biega a starosta Špaček ukončil slavnost svým závěrečným poděkováním. V Kříženeckého filmu je zachycena slavnostně vyzdobená sokolovna i průvod sokolů, který vyrazil 16. srpna 1908 odpoledne od sokolovny. V jeho čele šel mužský dorost, za ním pak ostatní členstvo, jezdci na koních a Kmochova hudba hrající do pochodu. V záběrech se mihne i několik kolemjdoucích a dětí. Po příchodu na cvičiště zahájilo program druhého sletového dne vystoupení 368 dorostenců s praporky, následovalo cvičení dorostenek s praporky, ženské odbory severomoravské župy zopakovaly své cvičení se zdobenou obručí. Poté se

Karel Tabery: Sto let stará reportáž ze sokolského sletu v Prostějově

Homonie
Pruvotier
Guttenberg

L'Amel
Hindenberg

Zabreh
Lustal
Altey

Praka 15/1088
elekt. vntle!
Inatir!

[illegible]

Zajeti neb nje obrazy
Kineematografski prišli
na 3.000 kor. Ležala obzori
sini 1.000 metru.
Upnati sa'm je pa' jako priidni
nemam polje Rapi ka'lu byh
to hadil sa'm, proho
sli naki dokumenti Ka'jale'
jednoti stera' by puzala
asporidaini nekoliko veceri
20% j kubiho puzma.
a ne je by se mollohati
v sobota jednen v nedeli
2-3 x to po puzave i v
pentele' jednen.
Govinoti jednoty by bylo

opatřitel' sál ke elektrické
 křeslo, Okla'sim' na ly trauš,
 (ja' Rencesi' mal'm pro Prachu
 a vskli'), j'i'slu'sim' vsklanu
 a seprak phecensko, to
 myslim' že by pro Rajden
 jedného bylo snadné, aby to
 mě bylo by to obz'jné.
 Jednotu ~~pro~~ by pak dala
 he'ho poslaďm Pa a po
 Rajden' p'iertanem' bych
 d'nět 2007? h'nět he
 Sa' st'it' Pa'm že p'oneďm
 j'edno p'iertanem' pro Pa's
 myslim' vsk, že by ze 4-5
 p'iertanem' byl st'it' jisk
 nejli' z j'ednoto. Prosim' h'nět;
 a larkar' p'iertan', co Ty po

cvičilo na nářadí a v závěru vystoupila sokolská jízda. I tentokrát Jan Kříženecký zvětšil nejdůležitější momenty ze cvičení pro budoucí generace. Podle filmového historika Zdeňka Štábly sestávala jeho reportáž z Prostějova z „12 filmových kotoučků o celkové délce 385 m“. ³⁾ Sám Kříženecký se ve svém níže uvedeném dopise zmiňuje dokonce o tisíci metrech filmu. Filmový materiál z prostějovského sletu, který se dodnes dochoval v Národním filmovém archivu v Praze, měří 594 m. Ať už byla ale původní celková metráž jakákoli, Kříženeckého reportáž je každopádně nejdelším a nejnákladnějším filmem, který do té doby na našem území vznikl.

Několik týdnů po sletu napsal Kříženecký do Prostějova o výsledku svého filmování a nabídl se promítnout svůj snímek ze sletu v místě jeho dění. Adresát jeho dopisů, který je níže přepsán v plném znění, není nikde uveden, ze sokolského oslovení „bratře“ ale vyplývá, že šlo nepochybně o některého z činovníků sokolské jednoty, s nímž navázal kontakt v době sletu. ⁴⁾

V březnu 1909 Jan Kříženecký do Prostějova znovu přijel, aby zde předvedl svůj film a prostřednictvím jeho záběrů oživil vzpomínky na slet a jeho atmosféru, která byla u mnoha místních členů Sokola stále v živé paměti. Zájem o promítání však nebyl kupodivu moc velký. Jak se Kříženeckému dařilo na dalších plánovaných štacích, není známo. Obnos vynaložený na pořízení svého nejrozsáhlejšího snímku však zřejmě zpět nezískal.

K a r e l T a b e r y

Ediční poznámka:

Editovaný dokument je uložen ve Státním okresním archivu Prostějov, fond TJ Sokol I. Číslovka označující měsíc není v dopise dostatečně čitelná. V přepisu je doplněna chybějící interpunkce, odstraněna zastaralá forma infinitivů na -ti a provedeno několik dalších drobných změn podle současného pravopisu. Podtržení u několika slov je zachováno. Dodatečné poznámky na úvodní straně dopisu se mimo připomínku o nutnosti elektrického světla týkají dalších míst, které adresát ve své odpovědi Kříženeckému zřejmě poradil. (Prostějov, Olomouc, Příkazy, Litovel, Zábřeh, Hodolany, Loštice).

3) Zdeněk Š t á b l a, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*. Praha: Čs. filmový ústav 1973, s. 252.

4) SOKA Prostějov, fond TJ Sokol I.

*Edice a materiály***DOPIS JANA KŘÍŽENECKÉHO
O FILMU ZE SOKOLSKÉHO SLETU
V PROSTĚJOVĚ, 1908**

Praha 15/10 1908

Milý bratře!

Předem srdečný pozdrav.

Sdělují Ti, že kinematografické obrazy, které jsem přijímal ze sletu, výborně dopadly. Chci tedy vykonat jakousi okružní cestu po Moravě, totiž jen do hlavních měst jako Prostějov, Olomouc, Přerov, Kroměříž, Brno, Mor. Ostrava, a prosím tudíž o laskavou radu, neznaje tamější poměry, kam bych ještě mohl zajet neb mě obrazy kinematografické přišly na 3.000 kor. Délka obrazů činí 1.000 metrů.

Uznáš sám, že já jako úředník nemám tolik kapitálu, bych to hradil sám, proto chci nabídnout každé jednotě, která by převzala uspořádání několika večerů, 20 % z hrubého příjmu a sice, že by se mohlo hrát v sobotu jednou, v neděli 2–3×te, popřípadě i v pondělí jednou.

Povinností jednoty by bylo opatřit sál, kde elektrické světlo, ohlášení na hejtmanství (já koncesi mám pro Prahu a okolí) i příslušnou reklamu a sezvat obecnost, to myslím, že by pro každou jednotu bylo snadné, kdežto mě bylo by to obtížné. Jednota by pak dala svého pokladníka a po každém představení bych odvedl 20 % z hrubého.

Já slíbil Vám, že provedu jedno představení pro Vás, myslím však, že by ze 4–5 představení byl větší zisk nežli z jednoho. Prosím tudíž o laskavé sdělení, co Ty, popřípadě slavná Vaše jednota by o tomto návrhu smýšlela. V případě příznivém prosím o udání doby, kdy bych mohl přijet. Dopíšu zároveň jednotě do Olomouce, Brna, Přerova, Kroměříže a Mor. Ostravy, bych si turné mohl sestavit.

Konečně bych Tě snažně prosil, máte-li ještě plakáty ze sletu, odkoupil bych je pro reklamu, k vyvěšení.

Očekávaje vbrzku příznivé odpovědi, znamenám se s bratrským Nazdar

Jan Kříženecký

architekt

Praha, Staroměstská radnice
stavební úřad.

*Ad Fontes***Kosmosfilm s. r. o. (/1941/ 1943–1955)**

Společnost Kosmosfilm s. r. o. prošla složitým vývojem, na jejímž počátku bylo založení společnosti Degl a spol. Na ustavující valné hromadě, konané dne 29. 11. 1927, vznikla společenská smlouva společnosti Degl a spol., jejímiž společníky se stali firma Bratři Deglové, filmová společnost s. r. o.¹⁾, Vladimír Stránský a Miroslav Cikán. Dne 1. 6. 1928 byla společnost po drobných úpravách společenské smlouvy zapsána do obchodního rejstříku při Krajském soudě obchodním v Praze (dále jen KSO).²⁾

Již v následujícím roce došlo ve společnosti k velkým změnám. Všichni společníci postoupili dne 31. 10. 1929 své závodní podíly JUDr. Vladimíru Fleischmannovi, advokátovi a předsedovi Svazu sokolských a jiných biografů s. r. o. Společnost Degl a spol. de facto od této chvíle vlastnil Svaz sokolských a jiných biografů (dále jen Svaz), vedení společnosti se ujal osobně V. Fleischmann.³⁾ Společnost distribuovala převážně filmy vyrobené společností Bratři Deglové s. r. o. Šlo o tituly DCERY EVINY (1928), DŮM ZTRACENÉHO ŠTĚSTÍ (1927), HRÍCH (1928), PÁTER VOJTĚCH (1928), PODSKALÁK (1928), PRAŽSKÉ ŠVADLENKY (1929), PRAŽSKÝ MONTE CHRISTO (1929), VENDELÍNŮV OČISTEC A RÁJ (1930), ZTRACENÁ ZÁVĚŤ (1929) a ŽIVOTEM JE VEDLA LÁSKA (1928). Dále společnost distribuovala filmy PANÍ KATYNKA Z VAJEČNÉHO TRHU (1927) a PRADLENKA JEHO JASNOTI (1930). Sama společnost žádný film nevyrobila.⁴⁾

Od poloviny třicátých let 20. století společnost neprovozovala svou činnost a roku 1939 změnila na žádost KSO název na Vesmírfilm s. r. o.⁵⁾ V letech 1940–1943 stále nevykazovala žádnou činnost, avšak plánovala reorganizaci.⁶⁾ Na valné hromadě, konané dne 28. 10. 1941, byl z funkce jednatele odvolán JUDr. Fleischmann a místo něj zvolen jednatelem Josef Kapr, soudní revizor a likvidátor Svazu.⁷⁾ Podle nařízení KSO byl německý název společnosti dne 1. 4. 1942 změněn na Kosmosfilm, Gesellschaft m.b.H.⁸⁾

V roce 1943 začala nová a nejznámější éra společnosti Kosmosfilm s. r. o. Úřad říšského protektora naléhal na Českomoravské filmové ústředí (dále jen ČMFÚ), aby vzhledem k rostoucí potřebě pracovních sil pro válečné účely zrušilo přebytečné filmové půjčovny. Vedení ČMFÚ našlo řešení, jak filmové půjčovny zrušit a zároveň jejich zaměstnance zachránit od zaměstnání ve váleč-

1) V Národním filmovém archivu (dále jen NFA) je uložen zpracovaný fond společnosti Bratři Deglové s. r. o.

2) Státní oblastní archiv Praha (dále jen SOA Praha), f. Krajský soud obchodní (dále jen f. KSO), spis sign. C XVI-235, fol. 47.

3) SOA Praha, f. KSO, spis sign. C XVI-235, fol. 110–111.

4) Podrobné filmografické informace viz *Český hraný film I. 1898–1930*. Praha: NFA 1995, s. 48, 60, 73, 141–142, 145, 152, 158, 162, 165, 219, 241–244.

5) SOA Praha, f. KSO, spis sign. C XVI-235, fol. 103, 147–150, 168.

6) Tamtéž, fol. 173–174; NFA, f. Kosmosfilm s. r. o., k. 1, inv. č. 1, fol. 4.

7) SOA Praha, f. KSO, spis sign. C XVI-235, fol. 182, nefoliováno.

8) Tamtéž, fol. 182, nefoliováno.

né výrobě. Zrušené společnosti měly být sjednoceny ve společnosti jediné – Kosmosfilm s. r. o.⁹⁾ Dne 16. 4. 1943 se konala mimořádná valná hromada majitelů a zástupců 19 filmových společností, které měly být sloučeny ve společnosti Kosmosfilm s. r. o. Šlo o firmy Bohemiafilm, Brom-film, Efko-film, Evropa-film, Excelsiorfilm, Globus-film, Kosar-film, M. Kramešová, Lepka-film, Lloydfilm, Marsfilm, Merkurfilm, PDC-film, Projektorfilm, Socháňová-film, Svojan-film, Terrafilm, Viktoriafilm a Zdar-film. Tyto společnosti ukončily svou činnost ke dni 2. 5. 1943. ČMFÚ rozdělilo kmenový kapitál společnosti Vesmírfilm s. r. o. (250 000 Kč) mezi výše jmenované filmové společnosti tím způsobem, že si každá společnost zakoupila kmenový vklad odpovídající výnosnosti její předchozí obchodní činnosti. ČMFÚ se stalo také jedním ze společníků. Kmenový kapitál společnosti byl navýšen na 750 000 Kč a český název společnosti byl změněn na Kosmosfilm s. r. o.¹⁰⁾ Za jednatele byli valnou hromadou zvoleni Franzi Hanisch, Josef Jonáš a František Ivan Kubišta; ČMFÚ určilo za jednatele dosavadního jednatele Josefa Kapra. Dozorčí rada byla složena z majitelů výše jmenovaných společností a obchodním ředitelem byl zvolen Josef Hlinomaz.¹¹⁾ Dne 25. 8. 1943 byly změny ve společenské smlouvě zapsány v obchodním rejstříku; předmětem podnikání byl stále obchod s filmy a půjčování filmů.¹²⁾

Reorganizovaná společnost Kosmosfilm odkoupila od začleněných společností monopolní práva na exploataci jejich filmů a nadále s nimi obchodovala.¹³⁾ Výjimku tvořily italské filmy společnosti DIFU, distribuované společností Excelsiorfilm, a švédské filmy, distribuované společností Marsfilm.¹⁴⁾ Kosmosfilm také od začleněných společností převzal většinu zaměstnanců.¹⁵⁾

Výměrem německého státního ministra pro Čechy a Moravu ze dne 14. 6. 1944 byla společnost Kosmosfilm nařízena likvidace, likvidátorkou byla zvolena Josefina Binder.¹⁶⁾ Likvidace ovšem nebyla dokončena a obchodování s filmy nebylo přerušeno ani po druhém příkazu k likvidaci v dubnu 1945.¹⁷⁾

Dne 7. 6. 1948 byl na IV. řádné valné hromadě společnosti odsouhlasen návrh, aby společnost konečně vstoupila v likvidaci. Za likvidátory byli zvoleni Josef Jonáš a Antonín Rajman (vrchní tajemník Ministerstva informací a osvěty).¹⁸⁾

Dne 5. 1. 1950 byla rozhodnutím Ministerstva informací a osvěty na společnost uvalena národní správa a národním správcem byl ustanoven Karel Myška.¹⁹⁾ Dne 28. 6. 1950 ve funkci národního správce vystřídal Karla Myšku JUDr. Václav Šefrna.²⁰⁾ Ještě počátkem roku 1952 nebyla likvidace společnosti dokončena.²¹⁾

9) Zdeněk Štábl a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 4. Praha: Československý filmový ústav 1990, s. 106.

10) NFA, f. Kosmosfilm s. r. o., k. 1, inv. č. 3, fol. 1–26; k. 1, inv. č. 11, fol. 1.

11) SOA Praha, f. KSO, spis sign. C XVI-235, fol. 198–200, nefoliováno; NFA, f. Kosmosfilm s. r. o., k. 1, inv. č. 12, fol. 1–2; Z. Štábl a, c. d., s. 373.

12) NFA, f. Kosmosfilm s. r. o., k. 1, inv. č. 10, fol. 3.

13) Tamtéž, k. 1, inv. č. 38, fol. 1; k. 1, inv. č. 42, 43.

14) Z. Štábl a, c. d., s. 107, 373; NFA, f. Kosmosfilm s. r. o., k. 1, inv. č. 19, fol. 6; k. 1, inv. č. 25, fol. 6.

15) NFA, f. Kosmosfilm s. r. o., k. 1, inv. č. 36, fol. 1–9.

16) NFA, f. Kosmosfilm s. r. o., k. 1, inv. č. 37, fol. 3–13.

17) Tamtéž, k. 2, inv. č. 46, fol. 10–11.

18) Tamtéž, k. 2, inv. č. 46, fol. 26–34; k. 3, inv. č. 63, fol. 1.

19) Tamtéž, k. 2, inv. č. 47, fol. 8–10; k. 2, inv. č. 48, fol. 179–180.

20) Tamtéž, k. 2, inv. č. 47, fol. 11, 13–15.

21) Tamtéž, k. 2, inv. č. 47, fol. 6.

Ve fondu společnosti Kosmosfilm s. r. o. (3 kartony, 4 úřední knihy) se dochovaly písemnosti zachycující reorganizaci společnosti v roce 1943 (mj. listinná osvědčení zápisů z valných hrad, znění a změny společenské smlouvy a výpisy z obchodního rejstříku), písemnosti z procesu začleňování filmových společností do Kosmosfilmu s. r. o., písemnosti z oblasti hospodářské a finanční (doklady o koupi exploatačních práv na filmy od začleněných společností, objednávky a účty za filmy zapůjčené kinům) a písemnosti z období likvidace společnosti (mj. inventáře majetku společnosti a korespondence). Písemnosti vzniklé před rokem 1943 se bohužel, až na drobné výjimky, nedochovaly.

Fond společnosti Kosmosfilm s. r. o. by badatele mohl seznámit s fenoménem rušení půjčoven filmů v období Protektorátu Čechy a Morava a snahou zachránit alespoň některé z nich.

M a r c e l a K a l a š o v á

Ad Fontes

**Českomoravská společnost pro úzký film s. r. o.
(/1939/ 1941–1953)**

Českomoravská úzkofilm-společnost s ručením obmezeným (dále jen ČMÚ) byla ustavena na základě společenské smlouvy ze dne 5. 12. 1941.¹⁾ Sídlem společnosti se stala Praha, avšak oddělení pro výrobu a zpracování úzkých filmů sídlilo ve Zlíně. Předmětem podnikání bylo „půjčování a provoz, jakož i využití němých a zvukových úzkých filmů všeho druhu, jako zábavných, kulturních a propagačních filmů, filmových týdeníků atd., výroba kulturních a propagačních filmů, dále pořádání putovních představení úzkých filmů v místech bez biografu, získávání, najímání, pachtování biografů pro úzký film, jakož i účast na nich, dále nákup a prodej náradí a příslušenství pro úzký film, jakož vůbec všechny obchody se shora označenými účely přímo nebo nepřímo související“.²⁾ Výše kmenového kapitálu byla stanovena na 200 000 Kč, přičemž většinu kapitálu do společnosti vložila německá filmová společnost Deutscher Schmalfilmgesellschaft z Berlína (dále jen Descheg), a to 190 000 Kč. Zbývajících 10 000 Kč poskytl obchodník Franz Treml. ČMÚ je tudíž považována za dceřinou společnost společnosti Descheg. Jelikož společnost byla převážně založena na německém kapitálu, tak i vedení společnosti bylo z větší části národností německé. Například jednatelem společnosti se stal obchodník Walter Demel a dále byla zřízena dozorčí rada ve složení Dipl. Ing. Anton Zankl, Dr. Johannes Eckardt a Dr. Radim Kolousek. Dne 10. 3. 1942 byla společnost zapsána do obchodního rejstříku při Krajském soudu obchodním v Praze.³⁾ Dne 24. 1. 1942 se valná hromada usnesla na změně českého názvu společnosti na Českomoravská společnost pro úzký film s. r. o. (dále stále ČMÚ) a předmět podnikání se rozšířil o provoz filmového ateliéru a kopírovacího ústavu. Tyto změny byly do obchodního rejstříku zapsány dne 7. 9. 1942.⁴⁾ Na další valné hromadě, konané dne 15. 12. 1942, bylo rozhodnuto o navýšení kmenového kapitálu na 1 000 000 Kč. Potřebných 800 000 Kč poskytla opět společnost Descheg.⁵⁾ Dne 7. 12. 1942 byl Walter Demel odvolán z funkce jednatele společnosti a novým jednatelem se stal obchodník Franz Treml, jenž zastával funkci jednatele až do 5. 9. 1944. Poté jej v této funkci vystřídal obchodník z Berlína Fritz Genegel. Dozorčí rada do této doby své složení nezměnila.⁶⁾ Jak již bylo uvedeno výše v popisu předmětu činnosti, ČMÚ se zabývala především výrobou a dis-

-
- 1) Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Českomoravská společnost pro úzký film s. r. o. (dále jen ČMÚ), k. 1, inv. č. 1, fol. 1–4.
 - 2) *Úřední list Protektorátu Čechy a Morava*, 22. 8. 1942, č. 197, s. 7521.
 - 3) Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 4. Praha: Československý filmový ústav 1990, s. 322; *Úřední list Protektorátu Čechy a Morava*, 22. 8. 1942, č. 197, s. 7521; viz též NFA, f. ČMÚ, k. 1, inv. č. 1, fol. 2, 6.
 - 4) *Úřední list Protektorátu Čechy a Morava*, 2. 12. 1942, č. 284, s. 11232.
 - 5) NFA, f. ČMÚ, k. 1, inv. č. 1, fol. 14, 21; k. 3, inv. č. 44, fol. 16.
 - 6) NFA, f. ČMÚ, k. 1, inv. č. 3, fol. 4, 6; k. 1, inv. č. 1, fol. 15, 22, 25; k. 1, inv. č. 5, fol. 1.

tribucí úzkých filmů, tj. filmů širší než 35 mm. Šlo převážně o filmy kulturní, propagační a dokumentární, včetně filmových týdeníků. ČMÚ vyráběla také filmy na zakázku, především propagační a dokumentární. Například po zestátnění československé kinematografie byly ve výrobních oddělení Zlín nalezeny nedokončené filmy s názvy *CHOV PRASAT* (objednávka Ministerstva zemědělství), *CHVÁLA PLETARSTVÍ* (objednávka firmy Baťa), *MILTEX* (reklamní objednávka) nebo *ČUKR*.⁷⁾ ČMÚ taktéž spolupracovala se společnostmi Descheg, Ufa-film, Aktualita a Československá filmová kronika.⁸⁾ Společnost zásobovala tuzemská kina a zároveň měla možnost již od roku 1942 prostřednictvím společnosti Descheg vyvážet filmy do zahraničí, konkrétně do Banátu, Belgie, Bulharska, Dánska, Francie, Chorvatska, Itálie, Maďarska, Rumunska, Španělska, Švédska a Švýcarska.⁹⁾ Jelikož byla ČMÚ společností německou, propadl v roce 1945 její majetek státu v souladu s dekretem č. 50/1945 Sb ze dne 11. 8. 1945. Ke dni 28. 8. 1945 měly být odevzdány veškeré provozní prostředky a měl být zastaven provoz, což se však nestalo.¹⁰⁾

Po zestátnění československé kinematografie v roce 1945 společnost nadále provozovala obchody a zapůjčovala filmy (až do roku 1947), ačkoliv již byla v likvidaci. Jejím správcem byl za účelem likvidace jmenován František Pilát.¹¹⁾ Po Františku Pilátovi byli likvidátory Dr. Lesař, Dr. Šenfeld, p. Hruška a p. Neumann, později byl prozatímním likvidátorem jmenován Rudolf Hájek. Výnosem Ministerstva informací ze dne 30. 4. 1948 byli likvidací pověřeni Antonín Rajmon, František Dostálek a František Einhorn.¹²⁾

Rozhodnutím Ministerstva informací a osvěty ze dne 11. 2. 1949 byl národním správcem společnosti jmenován Dr. Karel Myška.¹³⁾ Po smrti Karla Myšky Ministerstvo informací a osvěty dne 22. 6. 1950 jmenovalo správcem a likvidátorem Československý státní film; výkonem funkce pak pověřilo úsek Hospodářství a správa Československého státního filmu.¹⁴⁾ Naposledy funkci likvidátora zastával JUDr. Václav Šefrna (od 6. 10. 1950).¹⁵⁾ Ještě koncem roku 1952 nebyla likvidace společnosti dokončena, neboť stále nebyly oceněny převzaté provozní prostředky.¹⁶⁾

Ve fondu společnosti Českomoravská společnost pro úzký film s. r. o. (3 kartony, 3 úřední knihy) se dochovaly základní písemnosti zachycující vznik společnosti (především opis společenské smlouvy, na jejímž základě byla společnost založena a písemnosti z jednání o kmenovém kapitálu) a částečně písemnosti z oblasti hospodářské a finanční (hlavně exploatační smlouvy, bilance, daňové a účetní doklady). Ve velké míře se nám pak dochovaly písemnosti personální povahy (mj. personální složky zaměstnanců) a taktéž písemnosti z období likvidace společnosti (mj. inventury a soupisy majetku společnosti, vyřizování pohledávek a zprávy o činnosti a likvidaci společnosti).

Fond Českomoravská společnost pro úzký film s. r. o. není zcela ucelený, přesto by badatel mohl poskytnout nemálo informací o malé německé firmě, zabývající se výrobou specifického druhu filmů.

Marcela Kalašová

7) Tamtéž, k. 3, inv. č. 47, fol. 1.

8) Tamtéž, k. 1, inv. č. 16, fol. 8-14, 22-26.

9) Tamtéž, k. 1, inv. č. 10, fol. 1.

10) Tamtéž, k. 3, inv. č. 47, fol. 12.

11) Tamtéž, k. 3, inv. č. 44, fol. 6, 8.

12) Tamtéž, k. 3, inv. č. 45, fol. 2-4; k. 3, inv. č. 60, fol. 1.

13) Tamtéž, k. 3, inv. č. 44, fol. 10; k. 3, inv. č. 45, fol. 6, 10.

14) NFA, f. ČMÚ, k. 3, inv. č. 45, fol. 35.

15) Tamtéž, k. 3, inv. č. 45, fol. 36.

16) Tamtéž, k. 3, inv. č. 45, fol. 41-42.

Příběh fotografie

In wartime meeting, Johnston found Stalin cold, isolated and tyrannical—a striking contrast to the belly-laughing, extroverted Khrushchev. Stalin confessed rudeness and blamed it on the weight of “the burdens of state.” “On the day I saw Khrushchev,” the author says, “he showed no sign of pressure.”

Moskva 1944. Maršál J. V. Stalin se směje politickému vtipu prezidenta americké Obchodní komory Erica Johnstona. Fotografie je výřezem z původního snímku, na kterém seděl po Johnstonově levé straně zamračený sovětský ministr zahraničí Vjačeslav Molotov. Vedle Stalina sedící americký velvyslanec William A. Harriman se do záběru vůbec nedostal.

Eric's as Brave as He Is Smug. *The Washington Post*, 7. 11. 1948, s. B6.

„Politické flirty“ prezidenta MPAA Erica Johnstona se Stalinem a Chruščovem

Dvě zde otištěné fotografie od sebe dělí čtrnáct let. První vznikla v červenci 1944 v Kremlu, druhá v říjnu 1958 v okolí sovětské rezidence na břehu Černého moře. Na té ranějšího data vtipkuje Eric Johnston, tehdejší prezident americké Obchodní komory a poradce prezidenta F. D. Roosevelta pro obchodní otázky s Ruskem, s J. V. Stalinem. Johnston se tehdy po návratu z Moskvy pochlubil americkému tisku, že mu sovětský diktátor věnoval dvě hodiny svého času místo plánovaných třiceti minut a že ho pozval, ať se kdykoli staví. Se Stalinem se Johnston znovu setkal v letech 1946 a 1948, kdy se v pozici prezidenta Motion Picture Association of America (MPAA) pokoušel vyjednat prodej hollywoodských filmů do SSSR. Druhý snímek zachycuje Johnstona, stále coby předního zástupce hollywoodu, v dobrém rozmaru na návštěvě na dače u dalšího sovětského lídra, Nikity Chruščova. V dobrém rozmaru byl i Chruščov, který pozval reprezentanta amerického filmového průmyslu napřesrok na lov. Detaily z návštěvy včetně Chruščovovy fyzické kondice, oblíbené barvy (modrá) i organizace schůzky v duchu špiónážních filmů jsou známé díky reportáži, kterou Johnston připravil pro časopis *Look*. Článek nazvaný „Doma u Chruščova“ zapadal do

AT HOME WITH KHRUSHCHEV



Blízká setkání: prezident MPAA/MPEA Eric Johnston (uprostřed) na dače u Nikity Chruščova v říjnu 1958. „Chruščov vypadal spokojeně, jako člověk, který si na dovolené užívá na pláži,“ popsal Johnston své dojmy ze sovětského lídra. Napravo od zástupce hollywoodských studií bývalý vojenský velitel a ministr obrany G. K. Žukov.

At Home With Khrushchev. Look 23, 1959, č. 4. (17. 2.), s. 25.

vlny sbližování mezi Východem a Západem po podpisu bilaterální kulturní dohody mezi SSSR a USA v roce 1958. Čtyřstránkový text tak byl jistým vyvrcholením dlouhotrvajícího „politického flirtu“ tohoto muže, pohybujícího se plynule mezi světy politiky, obchodu a filmu, se sovětskými vůdci. Fotografie výmluvně a ne zcela bez ironie (oportunistický přístup Hollywoodu ke komunismu) ozřejmují těsné, ale ne vždy snadno rozšifrovatelné propojení politiky a filmového byznysu, jež, přestože formovalo a formuje dějiny Hollywoodu, je zatlačováno do pozadí sofistikovanou PR strategií vykreslující studia jako továrny na sny. Johnston je z tohoto pohledu díky šéfování MPAA v době eskalace studené války a díky permanentnímu driftování mezi politickými funkcemi a Hollywoodem i díky svým osobním diplomatickým ambicím (v roce 1956 například na několik měsíců opustil pozici prezidenta MPAA a přijal funkci zvláštního emisara pro Střední východ) pozoruhodnou figurou nabízející se jako vstupní klíč k rozkrývání politizace amerického filmového průmyslu.

J i n d ř i š k a B l á h o v á

Obzor

Nemrtvá televize, nemrtvý gender

Elana Levine – Lisa Parks (eds.): *Undead TV. Essays on Buffy the Vampire Slayer*.

Durham – London: Duke University Press 2007, 209 stran.

Americký televizní seriál BUFFY, PŘEMOŽITELKA UPÍRŮ (1997–2003) patří mezi nejvýraznější televizní texty posledních let. Ústřední hrdinka seriálu, kterému předcházela v roce 1992 celovečerní film, v sobě protikladně spojuje stereotyp „blondatá a útlá“ ženskosti a poslání zabíječky upírů, které se dědí po přeslici. U českého publika se BUFFY setkala s téměř mizivým ohlasem (jistý zájem nicméně vzbudila u náctiletého publika). Naproti tomu v USA a v Británii jí nadšená divácká reakce vynesla kultovní status. Komunita fanynek a fanoušků z laické i akademické sféry se sdružuje virtuálně i fyzicky – kromě srazů a zvláštních sekcí na konferencích se pořádají i speciální promítání nejoblíbenějších dílů. Divácká popularita seriálu, jeho kultovní status v kombinaci s experimentálním přístupem k zobrazování genderových identit, který, byť zřejmě nezáměrně, uvádí v mediální život feministické teorie rozpouštějící mocenskou hierarchii a propagující týmovost, vyvolal velký zájem badatelek a badatelů z oblasti filmových a mediálních studií, sociologie, kulturologie či sociální antropologie.

O BUFFY vznikla řada knih pro fanoušky a fanynky, které především shromažďují popisy syžetů jednotlivých sérií a sestavují jakousi encyklopedii postav, hereček a herců (např. *The Lost Slayer*, *Tales of the Slayer*, *Buffy Anthology Book*, *The Deathless* atd.). Na druhou stranu však stále narůstá počet odborných textů, v nichž vědci a vědkyně zkoumají seriál pomocí teoretických konceptů z nejrozličnějších oborů: sociologie, fenomenologie, genderových a queer studií či mediálních a filmových studií. Z paradigmatického pole mediálních studií vycházejí například Rhonda Wilcoxová a David Lavery v práci *Fighting the Forces: What's at Stake for Buffy The Vampire Slayer*.¹⁾ Prozkoumávají v ní proces agendování témat na tomto parciálním vzorku populární kultury. Genderovou optikou pak na seriál pohlíží Lorna Jowlettová ve své knize *Sex and the Slayer: A Gender Studies Primer for the Buffy Fan*.²⁾ Dee Amy-Chinnová a Milly Williamsonová se v článku „The Vampire Spike in Text and Fandom: Unsettling Oppositions in Buffy the Vampire Slayer“³⁾ věnují politice těla a strachu z erotické přitažlivosti či odpudivosti pro ostatní. Sborník *Reading the Vampire Slayer*⁴⁾ se zase koncentruje na BUFFY jako ikonu, na feminismus či na dialektiku upírů. Řada studií se na příkladu BUFFY věnuje širšímu tématu televize. Například Gregory Stevenson se

1) Rhonda Wilcox – David Lavery (eds.), *Fighting the Forces: What's at Stake for Buffy The Vampire Slayer*. Lanham, MD: Rowman Littlefield 2002.

2) Lorna Jowlett, *Sex and the Slayer: A Gender Studies Primer for the Buffy Fan*. Middleton, CT: Wesleyan University Press 2005.

3) Dee Amy-Chinn – Milly Williamson, The Vampire Spike in Text and Fandom: Unsettling Oppositions in Buffy the Vampire Slayer. *European Journal of Cultural Studies* 8, 2005, č. 3, s. 275–288.

4) Ron Kavey (ed.), *Reading the Vampire Slayer*. London: Tauris Parke 2005.

v *Televised Morality: The Case of BtVS*⁵⁾ zabývá tím, jak televize pomáhá utvářet morální hodnoty ve společnosti.

Sborník *Undead TV, Essays On Buffy the Vampire Slayer* z roku 2007 je nejnovějším příspěvkem do diskuse kolem fenoménu BUFFY. Pod editorskou supervizí Elany Levinové a Lisy Parksové se sedm autorek a dva autoři zabývají tímto televizním produktem a jeho vztahem k adolescentům jako sociální skupině, k marketingovým strategiím televize, etnicitě, maskulinitě, femininitě a feminismu. Jak píší editorky v úvodu, „*Undead TV* hledá odpovědi na otázky ohledně kulturního dopadu seriálu BUFFY“ (s. 3). Texty tedy nespojuje pouze fascinace tímto typem mediálního obsahu a interakcí s jeho publikem, ale determinace toho, co lze vymezit jako kategorie určující odlišnost a zkoumání mainstreamového produktu prostřednictvím těchto kategorií. Editorky vyjmenovávají jedinečné aspekty seriálu, které ho odlišují od jiných, stereotypnějších mediálních textů. Při výběru autorek a autorů se tedy zaměřily na ty, kteří BUFFY zkoumají právě z těchto marginalizovaných pozic. Dalším aspektem, na který antologie klade důraz, je prozkoumávání mediálních účinků.

Nejpočetnější skupinou diváků BUFFY jsou teenageri a jejich vztahem k textu se ve sborníku zabývají hned tři autorky. Mary Celeste Kearneyová z University of Texas v Austinu, zaměřující se na feministické a queer mediální teorie a kulturu mladých, zkoumá proměnu charakteristiky televizních programů pro teenagery. Kearneyová dochází k závěru, že seriál, který se zaměřuje na tuto cílovou skupinu, propojuje estetické prvky blízké kultuře mladých, stejně jako narativní postupy pořadů pro adolescenty, zároveň však kombinuje mezigenerační identifikace, jež mají rozvíjet sensibilitu pro kritérium věku u ostatních diváček a diváků, v tomto případě pak se zřetelem ke kultuře a recepci „mladých“. Ke svým závěrům dochází kombinací textuální analýzy, statistik a výpovědí publika. Naproti tomu Susan Murrayová, jež se zabývá sociální historií médií, vizuálními studii a konzumerismem, se věnuje především představitelce Buffy, herečce Sarah Michelle Gellarové, jako hvězdě teenagerských pořadů. Sleduje vztahy mezi samotným textem (obsahem) a hereckou hvězdou, které provázejí seriál mimo jeho televizní život, tedy především v komunitách fanoušků a fanynek, a zároveň popisuje vzájemné ovlivňování publika a mediálního průmyslu. Esej Allison McCrackerové, specialistky na americká studia, prozkoumává queer⁶⁾ touhu v seriálu, především pak v souvislosti s maskulitou a konkrétně s postavou Angela, jenž tvoří spolu s Buffy ústřední mileneckou dvojici. Popisuje prostor pro dosažení queer slasti, která má zde na rozdíl od jiných seriálů pro teenagery velký prostor – a to jak pro muže, tak pro ženy (i pro jiné, genderově neutrálnější postavy). Angel pak představuje nový prototyp televizní maskulinity, který podrývá a kritizuje maskulinní dominanci a „normalitu“. Autorka seriálu přiznává také překročení genderových identifikací, rušících tradiční sexuální a genderová umístění.

Annette Hillová se zaměřuje na mediální publika a společně s kolegou Ianem Calcuttem se ve svém příspěvku věnují recepci seriálu u britského publika. Jako jediný neamerický příspěvek poskytuje jejich text vzácné srovnání praktik britských a amerických televizních stanic, jejich plánování vysílání a cenzury. Praktiky televizních stanic vyvolaly rozsáhlou aktivní odezvu fanoušků. Britské publikum si stěžovalo televizním stanicím, že je tento seriál vysílán ve zkrácené verzi a v méně přijatelném vysílacím čase, nicméně jejich žádosti povětšinou nebyly vyslyšeny. Proto se začali síťovat s ostatními fanoušky a fanynkami, aby sdíleli své zkušenosti s vysíláním seriálu, který se v Británii častěji objevoval na placených kanálech. Britské internetové fórum se stalo jedním

5) Gregory S t e v e n s o n, *Televised Morality: The Case of BtVS*. Dallas: Hamilton Books 2004.

6) Znamená jinou než mainstreamovou, tedy heterosexuální touhu.

z nejpoblárnějších míst pro chatování o divácké zkušenosti s uváděním BUFFY a etablovalo se jako platforma pro utváření statusu fanouška seriálu, která je tak typická pro kultovní produkt. Další z autorek, Amelie Hastieová se na seriál dívá optikou kritických teorií televize. Sleduje především ekonomický aspekt, který vytváření kultovního produktu provází a který podmiňuje jeho další existenci. Zmiňuje nejen reklamu obklopující vysílané části seriálu a smlouvy s herečkami a herci, propagujícími konkrétní kosmetické či oděvní firmy, ale také marketing související se vztahem obsahu a dalších spotřebních produktů. BUFFY prozkoumává i jako akademický reklamní předmět (produkce a reprodukce znalostí obsažená v tomto mediálním textu je podle ní jako stvořená pro badatele a badatelky, především když se stává kultovním seriálem), když sleduje specifičnost univerzitního fanouškovství.

Tématům etnicity a potlačení se ve sborníku věnuje Cynthia Fuchsová. Seriál citlivě pracuje se zastoupením různých etnických skupin žijících v USA. Mezi zabíječkami se tak objevily i Čínanka, Afroameričanka (vůbec první zabíječkou byla Afričanka) či Jihoameričanka. Podobně počítá i s příslušnicemi a příslušníky různých subkultur. Esej především srovnává Buffy s Max, hlavní hrdinkou seriálu TEMNÝ ANDĚL (2000–2002), devatenáctileté bojovnice, jež reprezentuje „jinou“ rasu. Muž, který Max stvořil v laboratoři, ji cvičil jako vojákyni a opatřil ji čarovým kódem. Max však utekla a po deseti letech skrývání se rozhodla žít jako člověk. Max se neustále snaží definovat sama sebe jako součást nějaké sociální kategorie: etnicity, komunity, politiky. Podobné prožitky má i Buffy, etnický původ tedy není tím, co nám dává jistotu – v případě zabíječky je její budoucnost zpochybněná údělem osudu, jenž nemůže téměř s nikým sdílet.

Jason Middleton prozkoumává Buffy jako femme fatale – pohlíží na kult hrdinky očima mužského diváka. Shledává hrdinku jako vizualizovanou k fixaci erotické slasti, ale i maskulinizovanou svým chováním, netypickým pro superhrdinku. Buffy podle něj není zobrazována jako typ přemrštěné či naopak karikované femininity – všímá si přitom nejen seriálu, ale i magazínů fanouška a fanynek či komiksu inspirovaného seriálem. Middleton zkoumá také seriálové projevy hrdičiny sexuality. Její první pohlavní styk vnímá jako denaturalizovaný a přirovnává ho k Barbarellině orgasmu se strojem doktora Durana Durana. Podle jeho závěrů musí být tělo hrdinky definováno jako nestabilní, nepřirozené a prostupné elementy inhuman⁷⁾ či post-člověka.

Sborník uzavírá esej Elany Levineové, jež přednáší na katedře žurnalistiky a masové komunikace na University of Wisconsin-Milwaukee, který se věnuje především zobrazení femininity a feministickým konotacím seriálu. Debaty kolem postavy Buffy a jejího feministického vyznění (které shledávají častěji spíše akademičky a aktivistky) označuje jako historický okamžik pro televizní reprezentaci „nové ženy“. Autorka si klade otázky: jsou v seriálu vlastně zobrazeny feministické postavy? A pokud ano, jaký druh feminismu zastupují? Popírá jejich femininita nějakým způsobem jejich feminismus? Ženské postavy, především samotnou Buffy, pak zkoumá v kontextu postfeminismu a třetí vlny feminismu. V procesu proměny „nové ženy“, který začal v roce 1970⁸⁾, pak charakter a zobrazení Buffy shledává jako adekvátnější v rámci feministických poža-

7) Inhuman je fiktivní rasa superčlověka, kterou vytvořili Stan Lee a Jack Kirby. Tato rasa se objevila v nejrozličnějších komiksech, vydaných mediální společností Marvel Publishing. Kniha komiksů, náležící do skupiny zvané Marvel Universe, se zaměřuje především na dobrodružství královské inhuman rodiny. Lidé si tak často termín inhuman asociují především s touto skupinou supermocných hrdinů a hrdinek.

8) „Nová žena“ je stejně jako „nový muž“ (který ovšem nastupuje až v 90. letech) nový typ genderové identity, která se především díky feministické kritice médií odklání od tradičních schémat ženské filmové hrdinky zakleté do stereotypů a mýtů femininity.

давků na tento typ hrdinky. Více pak podle ní odpovídá třetímu ideálům než postfeministickým principům⁹⁾.

Sborník tak svým tematickým rozptylem poměrně obsáhle uspokojuje zájem „buffyovců a buffyovkyň“, neboť nabízí řadu podnětů k revizi tohoto seriálu. Nicméně není zde příliš jasný ediční záměr, tedy podle jakého klíče byly příspěvky do sborníku vybrány. Byť velkoryse lákají různými hledisky, jejich výhradním pojítkem je seriál samotný, což může znepříjemňovat četbu těm, kteří zkrátka BUFFY nepropadli. Tento fakt přitom ubírá sborníku na síle. Eseje, které nabízejí relevantní a inovativní argumenty o výzkumu televizního průmyslu, recepce publika či analýze identifikačních vzorů mohou uniknout pozornosti těch, kteří se zaleknou aplikace na seriál pro teenagery či zdánlivé monotematickosti ve vztahu k genderovým studiím a feminismu. Poněkud limitující je také úhel pohledu, jenž – jako je tomu v řadě jiných sborníků přicházejících z USA – představuje pouze anglosaskou perspektivu. Podobná omezení se velmi často dotýkají právě knih o feminismu. Matoucí tak mohou být právě srovnání různých feminismů, protože asociují pouze určité kulturní lokace a neberou v potaz existenci a vývoj jiných proudů, ovlivněných právě jiným kulturním prostředím. Na druhou stranu však sborník lépe než jiné, týkající se právě BUFFY, PŘEMOŽITELKY UPÍRŮ, probírá genderový, etnický a generační aspekt, pro něž je seriál tolik zajímavým. Eseje také vhodně navazují na mediální teorie a nezapomínají je zasazovat nejen do kontextu mediálního obsahu, ale také mediálního průmyslu, kultu hvězd a nakonec i poměřit s reakcí publika. BUFFY jako inspirace však ještě nezůstala vyčerpána. Sborník jen ukazuje, že i po uzavření seriálu a po řadě tematických knih je stále textem, jenž je možné prohledávat, revidovat a promýšlet. BUFFY, PŘEMOŽITELKA UPÍRŮ tak zřejmě ještě dlouhý čas zůstane nemrtvou, stejně jako žánr, typ produktu či všechny inovativní prvky, jež obsahuje.

Iva Baslarová

9) Zatímco první vlna feminismu se zaměřila především na dosažení základních práv pro ženy (např. volební právo), druhá vlna začala oddělovat muže a ženy jako rozdílné bytosti se specifickými vlastnostmi, které je předurčují pro různé sociální pozice – rovné postavení by tedy měly dosáhnout přibližně stejným zatížením v různých oblastech. Třetí vlna feminismu se pak soustředí na zrušení bipolární kategorií muž a žena – bere v potaz pouze jedinečnost identit – a snaží se zajistit rovnost v primární úrovni. Termín postfeminismus naproti tomu vznikl na začátku 90. let v souvislosti s názorem, že feminismus už více nepotřebujeme, nanejvýš jako platformu minulosti, z níž je dobré vyjít. Část akademické obce, hlavně v USA, přitom postfeminismus užívá jako synonymum pro třetí vlnu feminismu.

*Projekty***Praxe filmové produkce
pod dohledem ideologie**

Ve své disertační práci, spadající do oblasti sociokulturní historie filmu, se zaměřuji na tzv. institucionální dějiny filmu, konkrétně na oblast československé zestátněné kinematografie, přičemž předmětem mého studia je česká hraná produkce Československého státního filmu (ČSF) v (předběžně) vymezeném období let 1948–1956.

Práce se pokusí prokázat výchozí hypotézu o udržování institucionální kontroly politiky nad domácí kinematografií ve smyslu uplatňování vlivu na konkrétní filmovou produkci zvoleného období. Cílem projektu je zmapování – především na základě dochovaných archivních pramenů – mechanismů schvalovacích procesů ve státní filmové dramaturgii, a to v rámci konkrétní praxe dvou dobových dramaturgických orgánů: Ústřední dramaturgie (ÚD), resp. složce Kolektivního vedení ústřední dramaturgie (KVÚD) a Filmové rady (FR).

Volba tématu v první řadě vychází z mého odborného zájmu o československý film padesátých let minulého století, jemuž jsem věnovala i svou diplomovou práci *Praxe filmových adaptací pod dohledem ideologie*, obhájenou na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií FF UP v Olomouci v roce 2007.

Orgány filmové dramaturgie

Základem práce je představení statutů, struktur a funkcí filmové dramaturgie v zestátněné kinematografii tak, jak se již od prvních poválečných týdnů postupně vytvářela až do vzniku výše zmíněných dramaturgických orgánů po roce 1950, jejichž činnost, resp. popis jejich činnosti i ve vztahu k dalším kulturně politickým orgánům (Kulturně propagační oddělení při aparátu ÚV KSČ – V. Oddělení škol, vědy a umění, III. Odbor umělecké literatury, filmu a umění, dále V. Odbor filmový při Ministerstvu informací za předsednictví Vítězslava Nezvala; Kulturní rada ÚV KSČ atd.) bude hlavním těžištěm textu.

Se zestátněním kinematografie souvisel požadavek vytvoření dramaturgie, která by splňovala podmínky přerodu komerčního charakteru československých filmů k vyšší uměleckosti. Z tohoto důvodu vznikla Státní filmová dramaturgie, posléze přejmenovaná na Ústřední filmovou dramaturgii (ÚFD) pro odlišení od dramaturgií výrobních kolektivů, která odpovídala coby vrcholný útvar za estetický, etický a politický stav a hodnotu filmové produkce. ÚFD byla na podzim roku 1946 zrušena, její činnost byla přenesena do nově vytvořených skupin a její funkci převzal Filmový umělecký sbor (FIUS) pod vedením Jiřího Mařánka coby nezávislý dramaturgický orgán na půdě Čs. filmového ústavu. Vzhledem k neplnění hlavních vytyčených ideologických, ekonomických a tematických zásad byl FIUS zrušen za dva roky a opětovně byla vytvořena Ústřední dramaturgie československého státního filmu.

Na počátku roku 1949 byl pro ni vydán jednací řád s vytýčením úkolů a souběžně s ním zřízen lektorát; ÚD připadlo za úkol provádět různé akce k vyhledávání nových námětů. V lednu 1950 byly vydány směrnice, které ji definovaly jako „orgán výroby uměleckých filmů, jehož úkolem bylo zabezpečit plynulou výrobu dostatečným počtem ideových a uměleckých scénářů tak, aby Československý státní film byl v největší možné míře nejen nástrojem výchovy mas, rozšiřování pokrokových idejí a znalostí o světě a společnosti, nýbrž důstojným nástrojem zábavy a odpočinku“.¹⁾ Směrnice řešily sestavování tematických plánů, vymezovaly vztah ÚD vůči tvůrčím kolektivům (TK), stanovily spolupráci s Uměleckou radou, která sloužila ÚD coby poradní orgán při schvalování plánů, všech podob scénářů, při posuzování návrhů režisérů, staveb a herců a rovněž měla poskytovat aktivní pomoc autorům při zpracovávání námětů v literární scénáře.

V předsednictví se střídali členové ÚD, mezi které byli zařazeni vedoucí TK, přední spisovatelé i komunističtí funkcionáři. Posléze byl jmenován ústředním dramaturgem Zdeněk Míka; vedením lektorátu byl pověřen zpočátku Karel Smrž, po něm následoval od listopadu 1950 Jiří Síla. Složení KVÚD pod předsednictvím Dr. Františka A. Dvořáka kopírovalo až na výjimky složení ÚD.

FR zřídil ministr informací na počátku roku 1949 z důvodu zabezpečení přímého styku výroby ČSF s aktuálními potřebami a zájmy filmové tvorby společně s její kontrolou a kritikou ve smyslu ideovém, kulturně a státně politickém. Její personální složení, zahrnující i osoby z mimofilmové oblasti, bylo podmíněno požadavkem, aby závěry, na nichž se všichni její členové pod předsednictvím Bohdana Rossy měli usnášet kompaktně, co nejvíce a co nejlépe tlumočily potřeby všech „složek národního života“. Do FR byli vybráni jednotliví zástupci z Ústřední rady odborů, Jednotného svazu českých zemědělců a Svazu československé mládeže, a dále z oblastí průmyslu, školství, branné moci, lidové národní bezpečnosti, tisku a vědy.

Současně byl v lednu 1949 vydán organizační a jednací řád FR, který následující rok prošel revizí kvůli novým reorganizačním požadavkům, vycházejícím z usnesení a nařízení generální linie IX. sjezdu KSČ, doplněné o konkrétní úkoly československé filmové tvorby dané usnesením předsednictva ÚV KSČ. Členové měli za úkol vypracovat roční tematický plán, stanovovat konkrétní témata včetně vyhledávání vhodných expertů, přičemž FR měla uložit úkoly i mimo plán. Její klíčovou povinností byla kontrola veškeré tvorby v podobě námětů a scénářů, přičemž předložené scénáře musely obsahovat i vyjádření ředitele ČSF a přednosty V. odboru ministerstva informací. FR coby rozhodující dramaturgický a poradní orgán přestala de facto existovat na počátku roku 1955, de iure až na podzim téhož roku.²⁾ K dramaturgickým orgánům se řadily také TK svou činností samostatné dramaturgie, uplatňované již během vyhledávání a zpracování filmových látek, nad nimiž posléze vykonávaly pouze ideový dohled.

Dvoukolejnost filmové dramaturgie (a její zpolitizovaný charakter) záhy dospěla k prvním konfliktům, které se projevovaly na realizacích konkrétních filmových látek, vycházejících z prvního tematického plánu pro rok 1950. K tomuto závažnému problému výraznou měrou přispíval taktéž velmi zbyrokratizovaný schvalovací postup, jenž se ke konci vytýčeného období stal předmětem kritiky ze strany literátů úzce spolupracujících s filmem.³⁾

1) Směrnice pro Ústřední dramaturgii, Praha (nedatováno), NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/1.

2) Filmová rada, Praha (nedatováno), NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/1; Jednací řád Filmové rady. Organizační řád Filmové rady, Praha (nedatováno), NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/2.

3) Kritika proběhla v rámci ankety na stránkách *Literárních novin* a časopisu *Film a doba* v průběhu roku 1955. Již v roce 1949 se k činnosti schvalovacích procesů vyjádřili vedoucí TK na poradě členů ÚD

Struktura práce

Pro zodpovězení otázky vlivu ideologie na filmovou produkci spatřuji jako nezbytné zaměřit pozornost nejprve k obecné rovině historického, politického a kulturně politického pozadí poválečného Československa. Takto koncipovaný prolog míním započít květnovým osvobozením, jelikož v této době začíná snaha KSČ o pozvolné pronikání a následné mocenské uchopení ve všech sférách obnovené republiky. Navíc samotný proces zestátnění kinematografie v sobě nese od počátku jasnou převahu dominující komunistické ideologie. V neposlední řadě se pod vedením předních komunistických ideologů buduje složitý a rozsáhlý mechanismus, jímž se postupně prosazuje mocenský vliv prostřednictvím jeho jednotlivých zástupců na charakter, chod a funkce ČSF.

V následujících kapitolách se budu konkrétně zabývat problematikou schvalovacích dramaturgických orgánů se zohledněním interaktivních vztahů mezi institucí ČSF a orgány aparátu komunistické kulturní politiky. Na podkladě archivních pramenů chci postupně odkrývat chod a funkčnost jednotlivých dramaturgických orgánů, objasňovat jejich statuty a směrnice, podle nichž se řídily při vykonávání svých pracovních povinností. Za nedílnou součást považuji uvést jejich personální složení pro lepší demonstraci vlivných vazeb stranického a ideologického vedení na filmovou produkci.

Zvýšený důraz položím na problematiku tematických plánů, které považuji pro svůj výzkum za klíčové. Mám v úmyslu sledovat celkový proces. Ten začal přijetím osnovy prvního plánu filmové výroby na rok 1950. Ve své osnově ukotvil čtyři ideově a stranicky preferované oblasti tak, jak byly požadovány směrnicemi pro FR, odvozenými z požadavků IX. sjezdu KSČ včetně závěrů usnesení předsednictva ÚV KSČ *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu*. Zaměřím se především na naplňování či nenaplňování jak prvního, tak plánů následujících, přičemž vytyčím všechny možné faktory, které při tomto procesu mohly sehrávat podstatnou úlohu. Hodlám taktéž věnovat pozornost i nerealizovaným námětovým okruhům/filmovým látkám, na nichž chci představit případnou možnou tematickou proměnu národní kinematografie.

Problematika tematických plánů souvisí s následnou filmovou tvorbou, jejímž aspektům se chci věnovat v případových studiích konkrétních filmů, jejichž výběr a počet podmiňuji jak zvolenou metodikou genetického studia,⁴⁾ vyžadující dostatečnou pramennou základnu, tak i záměrem doložit a popsat funkčnost schvalovacího procesu a vysledovat spolupůsobící faktory.

Kapitolu zabývající se tematickými plány chci usouvztažnit i s otázkou prověrek scenáristického oddělení a tvůrčích kolektivů z roku 1951. Tyto prověrky svým obsahem podávají nejen přehled o personálním složení včetně rozpracovaných, dokončovaných či již plně realizovaných konkrétních filmových látek, čímž výrazně obohacují a doplňují soupisy plánů, ale taktéž lze jejich dílčí výsledky „číst“ v souvislosti s uplatňováním nově definovaných námětových oblastí filmové pro-

s vedením ČSF. Záznam o poradě, konané dne 28. října 1949 na Barrandově, Praha 28. 10. 1949, NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 664.

4) Metodu genetického studia archivních pramenů týkajících se vzniku daného okruhu filmů využívá ve svých pracích např. francouzská filmová historička Michèle Lagnyová. Při tomto typu studia badatel využívá mnohem více pramenů týkajících se filmové výroby v odlišných typech archivů, např. ekonomické dokumenty, různé verze scénáře, cenzurní zápisy apod. Na jejich podkladě si poté všímá různých druhů omezení vzniku toho kterého daného filmu na různých úrovních. Viz Petr Š z c z e p a n í k, *Historie, filmový historik a vynalézání vlastního archivu*. Rozhovor s Michèle Lagnyovou. *Iluminace* 16, 2004, č. 1, s. 85–95.

dukce. S tímto souvisí i oblast kádrové politiky, v níž je možné dále rozvíjet otázku vlivu a spoluúčasti samotných filmových tvůrčích pracovníků.

Prameny výzkumu

Polistopadový vývoj s sebou přinesl zcela zákonitě možnost reflexe doby nedávno minulé v jednotlivých oborech vědy a výzkumu. Nejinak se tomu stalo i v oblasti české filmové historiografie, která se postupně v dílčích syntézách začala zaměřovat i na problematiku propojenosti národní kinematografie s dobovou kulturní politikou. Knižně byly vydány v posledních deseti letech odborné monografie historiků Alexeje Kusáka a Jiřího Knapíka, v nichž se oba autoři ze svého úhlu pohledu dotýkají rovněž poúnorové filmové politiky.⁵⁾ Přesto není toto téma dosud zcela uspokojivě vyčerpáno.

Jak jsem již uvedla, postavím práci na analýze primárních archivní pramenů. V současnosti je nejucelenějším informačním zdrojem ke zvolenému tématu fond Kulturního a propagačního oddělení archivu ÚV KSČ, uložený v pražském Národním archivu. Fond obsahuje jak materiály obou dramaturgických orgánů, tak i materiály ze zasedání Kulturní rady a III. odboru při aparátu ÚV KSČ, vztahující se k otázkám filmové dramaturgie. Jeho součástí jsou i dílčí libretistické a scénaristické materiály ke konkrétním filmovým titulům.

Další informace lze čerpat z fondu Ministerstva informací a osvěty, fondu Gustav Bareš a fondu Václav Kopecký. Z archiválií Národního archivu mi momentálně zbývá seznámit se s obsahy tří posledně jmenovaných fondů, prostudovat související fondy spřízněných resortů. Následně bych chtěla svou pozornost zaměřit i k možným zpracovaným archiváliím v Národním filmovém archivu, případně dalších archivních institucích. K primárním pramenům bych ráda zařadila rovněž orální svědectví poslední generace dosud žijících aktérů či využití soukromých archivů filmových pracovníků.

Vzhledem k vymezení témat práce jsou nedílnou součástí taktéž sekundární prameny. Pro doplnění obecných informací k historickému vývoji či filmové produkci využiji dosavadní odborné monografie, sborníky a dokumenty.

Výslednou práci bych ráda přispěla k doplnění české filmové historiografie, v níž stále chybí kritické zhodnocení domácí filmové tvorby padesátých let minulého století, a zároveň rozšířila stávající povědomí jak odborné, tak široké laické veřejnosti o filmové produkci a jejích případných proměnách v první dekádě zestátněné kinematografie.

V ě r a A d i n a Š e f r a n á

(Vedoucí disertační práce: Doc. Mgr. Jan Gogola; Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
FF UP v Olomouci; 1. rok řešení; vasefrana@centrum.cz)

5) Alexej K u s á k, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst 1998; Jiří K n a p í k, *Únor a kultura. Sovětizace naší kultury 1948–1950*. Praha: Libri 2004; t ý ž, *Kdo spoutal naši kulturu. Portrét stalinisty Gustava Bareše*. Přerov: Šárka 2000; T ý ž, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri 2006.

*Projekty***Autobiografičnost v díle režisérů
českého animovaného filmu****Cíl projektu**

Cílem této diplomové práce, jež je realizována v rámci tříletého projektu „Ženské postavy v animovaném filmu“, podporovaného Grantovou agenturou Univerzity Karlovy, je analýza fenoménu autobiografičnosti v animovaném filmu jako součásti diskursu ženského autorství. Výzkum, který je úzce zacílen na českou animovanou kinematografii a vybrané žijící autorky, je metodologicky ukotven v orální historii a genderové analýze. Jejich kombinace reflektuje záměr i povahu projektu. Kvalitativní metoda orální historie, v případě tohoto projektu řízené individuální rozhovory s autorkami, úzce souvisí s tématem autobiografičnosti a zároveň se prolíná s genderovou analýzou, jež je hlavním nástrojem interpretační fáze projektu.

Animovaný film – obor a předmět

V porovnání s oblastmi hraného, dokumentárního či experimentálního filmu neexistuje v rámci české filmové vědy mnoho teoretických prací, které by ve svém metodologickém přístupu či zvolených pramenech výrazněji reflektovaly specifičnost tvorby, prezentace či distribuce animovaného filmu.¹⁾ Přitom v zahraničí jsou tzv. *animation studies* již po mnoho let ustáleným pojmem a oborem s vlastní zastřešující organizací s mezinárodní působností Society for Animation Studies založenou v roce 1987, jejímž cílem je podpora studií historie a teorie animovaného filmu.²⁾

Jedním ze základních specifíků animovaného filmu (a tedy i studií o něm) je široká různorodost animace jako takové. Pojem animace může zahrnovat jak komerční celovečerní snímky amerických studií, tak i surrealistické experimenty Jana Švankmajera, televizní kreslené seriály „cartoons“ či odborné výukové filmy zabývající se studiem pohybu. Teoretik animace Paul Ward pracuje v této souvislosti s pojmem mnoho-prostorovost (*multi-sitedness*)³⁾. Vzhledem k této rozmanitosti je nut-

- 1) Například zřejmě nejčastěji citovaný sborník textů z časopisu *Film a doba* *Animace a doba* editorovaný Stanislavem Ulverem (Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku 2004) obsahuje především rozhovory a biografické texty. Další dvě původní publikace Edgara Dutky *Scénaristika animovaného filmu*, *Minimum z historie české animace* (Praha: Akademie múzických umění v Praze 2006) a *Minimum z dějin světové animace* (Praha: Akademie múzických umění v Praze 2004) obsahují zase, jak již název vypovídá, nezbytné vzdělávací minimum pro studenty FAMU.
- 2) Více informací o společnosti, mezi jejíž hlavní aktivity patří pořádání každoroční mezinárodní vědecké konference, vydávání vlastního odborného periodika *Animation Studies* či informační propojování jednotlivých vědeckých pracovišť, viz <gertie.animationstudies.org/>.
- 3) Paul W a r d, Some Thoughts on Precise-Theory Relationships in Animation Studies. *Animation*, 2006, č. 1, s. 229–245. Studie obdržela Cenu Normana McLarena a Evelyn Lambartové pro nejlepší odborný text věnující se *animation studies* za rok 2008.

né vymezit předmět výzkumu. Pro účely tohoto projektu je tedy pojem animovaný film definován především jako krátký animovaný autorský film. Kromě ryze praktického odůvodnění tohoto vymezení (v české kinematografii bychom jen ztěžili hledali celovečerní animované filmy natočené autorkami ženami) je právě pro krátký animovaný autorský film nejpříznačnější další výrazné specifikum animace – vysoce individuální tvůrčí přístup a úzké propojení mezi autorem/autorkou a výsledným dílem. Prozaickou příčinu můžeme hledat ve vysoké míře samostatnosti tvůrčího procesu, jež poskytuje značný potenciál k reflexi osobního života autorek ve výsledném díle, a tedy i k autobiografičnosti.

Autobiografičnost a tvorba režisérek animovaného filmu

Jak ukazují statistické přehledy na zadních stranách katalogů festivalů animovaného filmu, oblast animace charakterizuje v porovnání s hranou tvorbou jeden signifikantní rys. Procentuální zastoupení žen-autorek je zde mnohem vyšší než v oblasti filmu hraného. Cílem mé práce není hledat konkrétní příčiny tohoto stavu, nýbrž upozornit na tento fakt především v souvislosti s *animation studies*, jež častěji než výzkumy jiných oblastí kinematografie zkoumají fenomén ženského autorství, jemuž různorodí autoři připisují různorodá specifika. Například Paul Welles vyzdvihuje upřednostňování vizuální stránky na úkor jazyka a mluveného slova. Zároveň oceňuje častější formální radikalitu kladoucí větší nároky na participaci publika.⁴⁾ Sandra Lawová zase zmiňuje humor vycházející ze specificky ženských zkušeností, jež ženské postavy obvykle spíše posiluje, než aby je degradoval.⁵⁾ Lynne Perrasová se zamýšlí nad schopnostmi trefně vystihnout atmosféru mezilidských vztahů za pomoci jemných, po tvůrčí stránce často časově náročných, detailů a technik.⁶⁾ Zájem o ženské autorství v rámci *animation studies* dokládají také v poslední době se hojně rozrůstající kompendia esejů na toto téma či (jako v případě tohoto projektu) přímo rozhořorů se samotnými autorkami.⁷⁾

Mezi těmi nejčastěji se opakujícími specifiky figuruje právě autobiografičnost v nejrůznějších podobách a formách.⁸⁾ Od postavy autorčina alter ega, přes motiv vzpomínek na dětství až například po inspirace právě prožitými silnými emočními stavy. Tyto akademické poznatky a postoje jsou však pro mou práci pouze výchozím bodem. Cílem je zjistit, jak se k tématu autobiografičnosti ve vlastních filmech staví samotné autorky, nakolik je pro ně důležité, zda o něm vůbec předem přemýšlejí, či se do jejich díla dostává mimochodem. Souhlasím totiž s již zmíněným teoretikem Paulem Wardem, že *animation studies* by se neměla příliš oddělovat od samotné praxe. Jejich největší přínos může spočívat právě v jejich kontextualitě, vnímání animace v souvislosti mnoha jiných vědních pohledů, které je mohou ovlivňovat.⁹⁾ Takovým kontextuálním rámcem pro tento projekt

4) Paul Welles, *Understanding Animation*. London – New York: Routledge, 1998.

5) Sandra Law, Putting themselves in the pictures: Images of women in the work of Joanna Quinn, Candy Guard and Alison se Vere. In: Jayne Pilling (ed.), *A reader in Animation Studies*. Sydney: John Libbey 1997, s. 48–69.

6) Lynne Perras, Steadier, happier, and quicker at the work? *Animation Studies*, 2008, č. 3, s. 18–23.

7) Například Jayne Pilling (ed.), *Women and Animation*. London: British Film Institute, 1992; Isabel Herguera – Begoña Viciario, *Mamá, quiero ser artista: Entrevistas a mujeres del cine de animación*. Madrid: Ocho y Medio, 2004; Marian Quigley, *Women Do Animate*. Sydney: Insight Publication, 2005 ad.

8) Srov. Adolphe Nysenholc, L'impossible autobiographie. *Revue belge du cinéma*, 1987, č. 19, s. 3–6.

9) Paul Ward, Some Thoughts on Practise-Theory Relationships in Animation Studies. *Animation*, 2006, č. 1, s. 229–245.

je metoda orální historie, jež patří k dynamicky se rozvíjejícím odvětvím soudobé historiografie.¹⁰⁾

Orální historie a genderová analýza

Orální historii charakterizuje demokratizující pojetí dějin a využívání kvalitativních metod výzkumu – řízených rozhovorů či životních vyprávění, skrze něž se snaží dávat slovo opomíjeným vrstvám společnosti, více reflektuje tzv. malé dějiny (mikrohistorie), individuální prožitky, dějiny „psané zezdola“ (*history from below*), rozměr každodennosti apod.¹¹⁾ Tímto pojetím se značně přibližuje hlavním myšlenkám a cílům genderových studií a také tzv. ženským dějinám (*Women's History*), které usilují o nový pohled (pohled z perspektivy jedné z opomíjených skupin – žen) na současné či minulé historické události. Historička Kim Globinsky ve svých textech používá termín umlčená skupina (*mute group*).¹²⁾ Zároveň však také upozorňuje na možná úskalí propojení orální historie a genderové analýzy pramenící z nabízejících se zjednodušujících závěrů založených na stereotypních přístupech klasické historie. Mohlo by se jednat například o snahu hledat v rámci rozhovorů tradičního velkého hrdinu, v tomto případě tedy hrdinku, či naopak o zaměření se a priori na privátní oblast zpovídaných žen, do níž jsou často zatlačovány zmíněným klasickým chápáním dějin. Rozhovory s autorkami, jež jsou základním primárním pramenem tohoto projektu, jsou vedené s vědomím existence takových možných chyb („blunders“, jak o nich hovoří Globinsky) a s maximální snahou se jich vyvarovat. Navíc, onou „umlčenou skupinou“ nejsou v tomto výzkumu pouze ženy režisérky, ale také animovaný film samotný, který bývá v rámci filmové vědy rovněž často podceňován a opomíjen jako médium umožňující plnohodnotné autorské vyjádření.

Struktura projektu, jeho prameny a zpracovanost

Primárním pramenem tohoto projektu je osm rozhovorů s osmi narátorkami – režisérkami animovaných filmů.¹³⁾ Nejdůležitějším kritériem při výběru narátorek byla existence autobiografických prvků v jejich díle a také ochota a časové možnosti zapojit se do projektu. Základní skupina čtyř narátorek byla posléze doplněna dalšími autorkami tak, aby výsledný vzorek byl co nejrozdílnější jak z pohledu tvůrčích zkušeností, tak i co se týče preferovaných témat či výtvarných technik. Jednotlivé narátorky byly zprvu oslovovány na základě vlastního studia pramenů, později byla využita v orální historii často praktikovaná metoda „snowball sampling“ (nabalování sněhové koule), kdy narátorky samy doporučovaly další vhodné autorky. Výhodou této metody bylo, že

10) V knize Miroslava Vaňka, Pavla Mückeho a Hany Pelikánové *Naslouchat hlasům paměti: Teoretické a praktické aspekty orální historie* (Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2007), z které jsem při projektu převážně vycházela, se autorský tým přiklání k chápání orální historie jako kvalitativní metody výzkumu, dodává však, že tato prezentace orální historie není zdaleka jednotná.

11) Tamtéž.

12) Kim G l o b i n s k y, *Gendering the Interview: Feminist Reflections on Gender as Performance in Research. Women's Studies in Communication*, 2006, č. 2, s. 173.

13) Do projektu se zapojilo těchto osm autorek: Bára Dlouhá, Kristina Dufková, Galina Miklínová, Michaela Pavlátová, Ludmila Poláková, Vlasta Pospíšilová, Maria Procházková a Lucie Štamfestová.

narátorky (znalé již svého úkolu v rámci projektu) braly v potaz nejen tvorbu jednotlivých autorek, ale také schopnost explikovat vlastní dílo v souvislejší podobě. Ideální počet rozhovorů byl po konzultaci s Centrem orální historie v Praze (oddělení Ústavu pro soudobé dějiny AVČR) ustanoven na osmi vzhledem k rozsahu ženského autorského spektra v animovaném filmu v ČR i vzhledem k typu projektu.

Realizaci rozhovorů předcházela prvotní fáze studia nejen potenciálních analytických pramenů výzkumu, ale také všech dostupných informací o jednotlivých narátorkách a jejich díle, ať už se jednalo o filmy samotné, dříve poskytnuté rozhovory nebo monografické texty. Základním zdrojem sekundárních materiálů byl v tomto ohledu Národní filmový archiv. Problematictější byl už přístup k filmům samotným, o jejichž umístění nemají často přehled ani samotné autorky. Nápomocné se v tomto směru ukázaly archívy jednotlivých vysokých uměleckých škol (v případě studentských prací) stejně jako spolupráce s největším domácím festivalem animovaného filmu Anifest, který má v Česku zřejmě nejvyšší archiv současné animované produkce. Pole zkoumaných filmů se postupně rozšiřovalo i na základě konzultací se samotnými autorkami.

Stejně podstatné jako studium pramenů týkajících se života a tvorby jednotlivých narátorek bylo důkladné seznámení se s metodologickými postupy a nástroji, hlavně v případě v českých poměrech stále poměrně mladé metody orální historie. V případě orální historie se ukázaly jako klíčové nejen studium metodologických příruček či již ukončených příbuzných orálněhistorických projektů, ale především samotné konzultace s výzkumníky Centra orální historie. Klíčovým zdrojem pramenů pro oblast genderové analýzy byly knihovna Gender Studies o. p. s., knihovna Sociologického ústavu Akademie věd a zahraniční akademická periodika *Gender, Place and Culture*, *Gender&History*, *Women's Studies in Communication*, *The History Teacher* a *Past and Present*. V analýze dynamických vztahů mezi výstupy orální historie a historií žen (jakožto umlčované skupiny) projekt vychází ze studie Selmy Leydesdorffové *Gender and the Categories of Experienced History*¹⁴⁾ a z antologie *Feminism and Autobiography*.¹⁵⁾ Téma autobiografičnosti je pro ucelenější pohled porovnáno také s výzkumy v oblasti filmu hraného.¹⁶⁾

Získané informace následně posloužily k formulaci tématických okruhů i konkrétních otázek pro jednotlivé řízené rozhovory. Do této chvíle bylo realizováno všech osm zamýšlených rozhovorů s vybranými režisérkami. Každý rozhovor vždy vznikl na základě dvou setkání. Po prvním setkání, které mělo charakter především volného vyprávění ze strany narátorky, následovalo studium, přepis a tvorba písemného záznamu setkání společně s přípravou konkrétních otázek pro druhé setkání, které se uskutečnilo obvykle v horizontu dvou týdnů a bylo již vedeno více jako klasický rozhovor. V současnosti pracuji na redakci jednotlivých rozhovorů společně s dalším studiem možných pramenů k následné analýze a interpretaci.

14) Selma Leydesdorff, *Gender and the Categories of Experienced History*. *Gender&History* 11, 1999, č. 3, s. 597–611.

15) Celia Lury – Tess Cosslett (eds.), *Feminism and Autobiography*. London: Routledge 2000. Srov. Kim Golumbisky – Derina Holtzhausen, "Pioneering Women" and "Founding Mothers": Women's History and Projecting Feminism onto the Past. *Women and Language* 28, 2005, č. 2, s. 12; Jane S. De Hart, Policy History, Gender History, and Interactive Learning. *The History Teacher* 31, 1997, č. 1, s. 33–59; Joan Wallach Scott, Women in History. The Modern Period. *Past and Present*, 1983, č. 101, s. 141–157.

16) Například *L'Écriture de Je au Cinéma*. Monografické číslo časopisu *Revue belge du Cinéma*, 1987, č. 19.

Hlavní částí projektu je analýza a interpretace všech osmi setkání/rozhovorů za použití zvolených metod orální historie a genderové analýzy. Při interpretaci přitom bude brán v úvahu nejen samotný obsah rozhovorů zachycený v redigovaných prepisech (které budou přiloženy k výsledné práci), ale také všechny mimoverbální okolnosti jednotlivých setkání, které jsou zdokumentovány v rovněž přiložených záznamech o rozhovoru. Hlavní část budou uvozovat vstupní kapitoly vysvětlující zvolené přístupy k problematice autobiografičnosti v animovaném filmu a popisující jejich vzájemné souvislosti a interakce. Závěrečná část práce pak propojí poznatky získané v rámci jednotlivých rozhovorů, vyhodnotí opakující se motivy či naopak výrazné odlišnosti, aniž by však usilovala o jakékoliv statistické zobecnění. Naopak výsledkem projektu by mělo být, tak jako v případě jakéhokoliv jiného kvalitativního výzkumu, zachytit a nabídnout co nejvíce možných individuálních výkladů dané problematiky s důrazem na jedinečnost každé ze získaných výpovědí.

Eliška Děcká

*(Vedoucí diplomové práce a projektu GA UK: PhDr. Petra Hanáková, Ph.D.; Katedra filmových studií
FF UK v Praze, 2. rok řešení.)*

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BARROW, Sarah

Fifty key british films / [edited by] Sarah Barrow and John White. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2008. -- xviii, 247 s. -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Průvodce přinášející kritické zhodnocení 50 klíčových filmů britské kinematografie (1905–2004), které analyzuje 21 současných britských filmových historiků a teoretiků. Výběr filmů tak reprezentuje jednotlivé fáze historického vývoje britské kinematografie od němé éry až po současnost. -- ISBN 978-0-415-43330-3 (brož.)

BORDWELL, David

Poetics of cinema / David Bordwell. -- New York ; London : Routledge, 2008. -- xii, 499 s. : il. -- Úvod, citáty, poznámky na s. 431–479, o autorovi - Rejstřík - Knižní studie předního filmového teoretika přináší obsáhlé analýzy klíčových otázek filmových studií: jak tvořit filmy, zejména v historických souvislostech, aby dosáhly zaručeného účinku. Jak jsou „filmové záměry“ formovány kulturními a mezikulturními vlivy. -- ISBN 0-415-97779-7 (brož.)

BORGE, Jason

Latin american writers and the rise of Hollywood cinema / Jason Borge. -- 1st publ. -- New York ; London : Routledge, 2008. -- 211 s. -- (Routledge studies in twentieth-century literature). -- Citáty, poznámky na s. 169–193 - Bibliografie na s. 195–204, rejstřík - Monografická studie reflektující umělecký podíl latinskoamerických spisovatelů na vzestupu hollywoodských filmů. -- ISBN 978-0-415-96478-4 (váz.)

CINEMA

The cinema of Jan Švankmajer : dark alchemy : (second edition) / edited by Peter Hames. -- 2nd ed. -- London ; New York : Wallflower Press, 2008. -- vii, 247 s. : il. -- (Director's Cut). -- Autoři jednotlivých statí: Roger Cardinal, František Dryje, Peter Hames a Michael O'Pray - Úvod k 1. a 2. vyd., poznámky na s. 210–215, filmografie J. Švankmajera, o autorech - Bibliografie na s. 221–237, rejstřík - Druhé, rozšíře-

né vydání monografie Jana Švankmajera složená z analytických a kontextuálních studií a rozhovoru s režisérem. -- ISBN 978-1-905674-45-9 (brož.)

CUNNINGHAM, Keith

The soul of screenwriting : on writing, dramatic truth, and knowing yourself / Keith Cunningham. -- New York ; London : Continuum, 2008. -- xii, 478 s. : il. -- Předmluva, citáty, poznámky v textu, o autorovi - Příručka přibližující principy kreativního psaní a scenáristiky. -- ISBN 978-0-8264-2869-1 (brož.)

ČESKOSLOVENSKO. MINISTERSTVO
ZAHRA NIČNÍCH VĚCÍ V LONDÝNĚ. FILMOVÁ
SKUPINA

Čs. odboj 1939–1945 [rukopis] : archiv filmového oddělení MZV v Londýně. -- Ministerstvo zahraničních věcí ČSR, 1945]. -- 203 l. -- Xerokopie - Interní soupis archivu filmového oddělení exilového Ministerstva zahraničních věcí (MZV) v Londýně (1939–1945). Archiv obsahuje celkem 161 filmových kotoučů s obsahovou charakteristikou, co je na filmu konkrétně zachyceno (většinou jde o záznamy dění a činnosti československých vojáků a politiků ve Velké Británii). -- (brož.)

DĚKANOVSKÝ, Jan

Sport, média a mýty : zlatí hoši, královna bílé stopy a další moderní hrdinové / Jan Děkanovský. -- 1. vyd. -- Praha : Dokořán, 2008. -- 183 s. : il. -- (Bod). -- Úvod, citáty, poznámky na s. 168–178, filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 179–182 - Kniha se zabývá fenoménem sportu z diváckého hlediska. V jednotlivých kapitolách se autor pokouší definovat místo sportu v kultuře, zkoumá jeho přetváření médií a s využitím konkrétních příkladů interpretuje netradičním způsobem některé podoby medializovaného sportu. V závěru nastiňuje možnosti vzájemného ovlivnění světa sportu a většinové společnosti. -- ISBN 978-80-7363-131-4 (brož.)

FILM

Film and television after DVD / edited by James Bennett and Tom Brown. -- 1st publ. -- New York ; London : Routledge, 2008. -- 201 s. : il. -- (Routledge research in cultural and media studies ; 15). - Úvod, poznámky v textu, výňatky, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Monografický sborník studií 11 autorů, zabývajících se problematikou nových digitálních technologií a mediálních forem filmu a televize po éře DVD. -- ISBN 978-0-415-96241-4 (váz.)

GANTI, Tejaswini

Bollywood : a guidebook to popular hindi cinema / Tejaswini Ganti. -- 1st publ. -- New York ; London : Routledge, 2004. -- ix, 254 s. : il., mapy. -- (Routledge Film Guidebooks). -- Dotisk v r. 2007 - Výňatky, chronologie, poznámky na s. 227-237, o autorovi - Bibliografie na s. 238-241, rejstřík - Knižní průvodce přibližující nejpopulárnější část indické kinematografie v hindském jazyce, která vzniká v Bombaji a mezinárodně se označuje termínem Bollywood. Hindské filmy produkované v Bombaji - tzv. masala movies, si získaly mezinárodní popularitu zejména vloženými pasážemi se zpěvy a tanci a specifickými indickými komediálními prvky. V Indii jsou v oblibě ze stejného důvodu, navíc ovšem díky sociálnímu podtextu a morálnímu poselství, které obsahuje každý z těchto filmů, natočených velmi často pro konkrétní cílovou skupinu. Kniha seznamuje s hlavními žánrovými tématy, typickými filmy, významnými režiséry a hereckými hvězdami, jakož i s produkcí a distribucí bollywoodských filmů. -- ISBN 0-415-28854-1 (brož.). -- ISBN 978-0-415-28854-5 (brož.)

GUYN, William

Writing history in film / William Guynn. -- New York ; London : Routledge, 2006. -- ix, 225 s. -- Poznámky na s. 197-204 - Bibliografie na s. 205-209, rejstřík - Monografie opírající se o naratologické, sémiologické a filozofické základy při objasňování, jak film může fungovat jako určitá forma výkladu a zobrazování historického dění. Na základě interdisciplinárního přístupu se autor zabývá klíčovými problémy, jak pohlédneme na naši minulost. -- ISBN 0-415-97924-2 (brož.)

HOZÁK, Jan

Příběh Národního technického muzea / Jan Hozák. - Vyd. 1. -- Praha : Národní technické muzeum, 2008. -- 205 s. : il a faksim. (většinou barev.). -- Autor předmluvy Horymír Kubíček - Úvod, ediční poznámka, o autorovi - Bibliografie na s. 200-201 - Kniha vychází u příležitosti 100. výročí založení muzea. Jde o publikaci populární, bohatou na obrazový fotografický materiál, jejímž cílem je nejen ukázat ve zkratce proměny muzea, expozic, depozitářů,

různé přesuny a stěhování sbírek, ale také dění ve městě, ve kterém bylo muzeum založeno. a kde již po dobu jednoho století působí. Množství fotografií proto přibližuje životní styl české společnosti na přelomu 19. a 20. století, hospodářský a kulturní rozmach, v němž technické vynálezy a jejich využití hrálo stále významnější roli. -- ISBN 978-80-7037-173-2 (váz.)

HUGHES-WARRINGTON, Marnie

History goes to the movies : studying history on film / Marnie Hughes-Warrington. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2007. -- x, 218 s. : il., faksim. -- Poznámky v textu, slovníček pojmů, filmografie, o autorce - Bibliografie v textu, rejstřík - Monografie, jejíž autorka se v ní přehledně a systematicky s odkazy na konkrétní příklady zabývá otázkami, které se týkají využití historického filmu pro studium historie. -- ISBN 978-0-415-32828-9 (brož.)

INTRODUCTION

Introduction to film studies : fourth edition / edited by Jill Neldes ; foreword by Bill Nichols. -- 4th ed. -- London ; New York : Routledge, 2007. -- xxiii, 478 s. : il. -- Předmluva, seznam vyobrazení, výňatky, filmografie, poznámky v textu, slovníček pojmů, o autorech - Bibliografie na s. 451-469, rejstřík - Čtvrté vydání příručky, která formou obsáhlých encyklopedických hesel-kapitol zasvěceně přibližuje termíny, žánry, směry, témata i konkrétní kinematografie, tvůrce a filmy, jež zásadně ovlivnily dějiny filmu, je základní literaturou pro úvod do studia filmu. -- ISBN 978-0-415-40928-5 (brož.)

JAPANESE

Japanese cinema : texts and contexts / edited by Alastair Phillips and Julian Stringer. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2007. -- xviii, 363 s. : il. -- Úvod, poznámky a filmografie v textu, slovníček pojmů, o autorech - Bibliografie v textu a na s. 329-348, elektronické zdroje na s. 349-350, rejstřík, - Antologie, která přináší v 24 studiích různých autorů kritické zhodnocení klíčových filmů japonské kinematografie od němé éry až po současnost. Každý film je zkoumán z estetických, produkčních a společenských hledisek. -- ISBN 978-0-415-32848-7 (brož.)

LANDSCAPE

Landscape and film / edited by Martin Lefebvre. -- New York ; London : Routledge, 2006. -- xxxi, 361 s. : il. -- (AFI Film Readers). -- Úvod, seznam vyobrazení, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík - Krajina je všude ve filmu, ale bývá většinou přehlížena v teorii a kritice. Tento monotematický sborník se zabývá základními otázkami: jaký druh krajiny je kinematografická krajina? Jak se filmová krajina liší od krajiny malířské? Čím se liší krajina ve westernu

a v dílech takových tvůrců, jako je Peter Greenaway, Roberto Rossellini, nebo Michelangelo Antonioni. Jaké jsou rozdíly mezi využíváním krajiny v západní filmové tvorbě a v dílech filmařů asijských. Jak kinematografická krajina souvisí s myšlenkou národní kinematografie a otázkami národní identity. -- ISBN 0-415-97555-7 (brož.)

LAWRENCE, Novotny

Blaxploitation films of the 1970s : blackness and genre / Novotny Lawrence. -- 1st publ. -- New York ; London : Routledge, 2008. -- ix, 135 s. -- (Studies in African American history and culture). -- Výňatky, poznámky na s. 99–106, filmografie - Bibliografie na s. 111–121, rejstřík - Knižní studie analyzující problematiku fenoménu černošského filmu v USA v 70. letech minulého století (Blaxploitation), jehož tvůrci byli výhradně černé pleti a tematika snímků se zabývala problémy Afroamerického etnika. -- ISBN 978-0-415-96097-5 (váz.)

MARSH, Clive

Theology goes to the movies : an introduction to critical Christian thinking / Clive Marsh. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2007. -- x, 192 s. -- Výňatky, poznámky v textu a na s. 177–188 - Rejstřík - Monografie, jejíž autor kriticky zkoumá otázky porozumění teologie prostřednictvím filmu. Zabývá se řadou dobových filmů, ve vztahu ke klíčovému teologickým pojmům: představy o Bohu, náboženství, eschatologie, spasení, humanita a duchovno. -- ISBN 978-0-415-38012-6 (brož.)

MENNEL, Barbara

Cities and cinema / by Barbara Mennel. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2008. -- x, 245 s. : il. -- (Routledge critical introductions to urbanism and the city). -- Citáty, poznámky na s. 218–219, filmografie - Bibliografie na s. 220–229, rejstřík - Monografická studie věnovaná zobrazování a využívání městského prostředí ve filmu, městská architektura a celkový urbanismus jako významotvorný a charakterotvorný prvek různých filmových žánrů a filmových poetik v různých místech světa (Berlín, Los Angeles, New York, Paříž, Hongkong, Belfast). -- ISBN 978-0-415-36446-1 (brož.)

QUEER

Queer screen : a screen reader / edited by Jackie Stacey and Sarah Street. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2007. -- xvi, 304 s. : il. -- (Screen readers). -- Citáty, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík - Monografický sborník shrnuje výběr klíčových statí o filmech s bizarními náměty a tématy, publikovaných během posledních dvou desetiletí v mezinárodně uznávaných odborných periodikách. -- ISBN 978-0-415-38431-5 (brož.)

RELIGION

The religion and film reader / edited by Jolyon Mitchell and S. Brent Plate. -- 1st publ. -- New York ; London : Routledge, 2007. -- xxi, 470 s. -- Poznámky v textu - Bibliografie na s. 445–457, rejstřík - Antologie, zahrnující přes 60 rozhovorů, esejů a kritik od mnoha režisérů, kritiků a pedagogů, přináší pohled z nejrůznějších úhlů na problematiku vztahu náboženství a filmu na všech kontinentech. -- ISBN 978-0-415-40495-2 (brož.)

STREET, Sarah

British national cinema / Sarah Street. -- 2nd ed. -- London ; New York : Routledge, 2009. -- [x], 282 s. : il. -- (National cinemas series). -- Úvod, seznam vyobrazení, výňatky, citáty, poznámky na s. 244–252, - Bibliografie na s. 253–263, rejstřík předmětový, jmenný a názvový - Druhé, doplněné vydání monografie analyzující z různých hledisek vývoj britské kinematografie. -- ISBN 978-0-415-38422-3 (brož.)

TAMIL

Tamil cinema : the cultural politics of India's other film industry / edited by Selvaraj Velayutham. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2008. -- xvi, 201 s. : il. -- (Routledge media, culture and social change in Asia). -- Poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Monografický sborník, v němž se jedenáct autorů zabývá otázkami kulturní politiky indického, respektive tamilského filmového průmyslu. -- ISBN 978-0-415-39680-6 (váz.)

WARTENBERG, Thomas E.

Thinking on screen : film as philosophy / Thomas E. Wartenberg. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2007. -- ix, 164 s. : il. -- Předmluva, výňatky, poznámky na s. [143]–155, o autorovi - Bibliografie na s. [156]–160, rejstřík - Kniha se pokouší přístupnou a provokativní formou zkoumat, zda-li filmy disponují schopností iniciovat složité filozofické myšlenky, zda o nich mohou diskutovat a polemizovat s nimi. -- ISBN 978-0-415-77431-4 (brož.)

OBSAH XX. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

BASLAROVÁ, Iva: <i>Pro samé slzy uvidět: „Femininní“ televizní žánr soap opera a jeho publikum v procesu uvědomování si genderových identifikací</i>	č. 4 / s.	65–84
BLÁHOVÁ, Jindřiška: <i>Hollywood za železnou oponou. Jednání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR (1946–1951)</i>	4 /	19–62
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Nasilije – siledžijstvo – tiranie! Poznámky k jedinému exilovému filmu Luciana Pintilieho</i>	2 /	109–118
CARTWRIGHTOVÁ, Lisa: <i>Etiologie neurologického pohledu</i>	3 /	39–67
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Kinematograf z fyzikálního ústavu: Československá společnost pro vědeckou kinematografii aneb Popularizace vědy kinematografií a kinematografie vědou</i>	3 /	123–147
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Kino na vícero použití. Koncepce a reflexe kinokaváren jako tzv. kombinovaného typu provozu</i>	1 /	127–145
ELSAESSER, Thomas: <i>Etnicita, autenticita a exil: falešný obchod? Němečtí filmoví tvůrci a Hollywood</i>	2 /	35–57
GARNCARZ, Joseph: <i>Německo se globalizuje. Kritika teze o dominantním postavení Hollywoodu na světových trzích</i>	1 /	37–49
GRIFFITHSOVÁ, Alison: <i>„Pohyblivé obrazy nebes“: Pohroužení do vesmírného divadla planetária</i>	3 /	68–106
HILMERA, Jiří: <i>Promítání ve Stavovském divadle (1907–1918)</i>	1 /	7–12
JABLONICKÝ, Viliam: <i>Pola Negri: e/migrující otcovia a dcéry a ich mýty</i>	2 /	93–107
JANCOVICH, Mark: <i>Kulturní geografie filmové konzumpce</i>	1 /	15–35
JOHNSON, Kevin: <i>Čí je to Heimat? Estetika národnosti a politika místa v jazykových verzích filmu Jana (1935/36)</i>	1 /	69–83
KLIMEŠ, Ivan: <i>Narativ optikou projektoru. Přednáška o pěti aktech</i>	4 /	5–18
KRÄMER, Peter: <i>O (nad)časovosti satiry aneb Recepce filmu Diktátor v západním Německu v období 1952–1973</i>	1 /	51–67
MACEK, Václav: <i>Ján Kadár: straty a nálezy exilu</i>	2 /	77–92
MÁLEK, Petr: <i>Visconti a Proust</i>	3 /	5–35
NAFICY, Hamid: <i>Kinematografie s přízvukem. Stylistický přístup</i>	2 /	7–34
NEGRA, Diane: viz TASKEROVÁ, Yvonne		
PROJANSKY, Sarah: <i>Postfeministický kontext. Redefinice feminizmu v populární kultuře od roku 1980 do dneška</i>	4 /	85–111
PŘÁDNÁ, Stanislava: <i>„Američan s českým srdcem.“ Forman o Formanovi i z jiných pohledů</i>	2 /	59–75

ROSENSTONE, Robert A.: <i>Dokumentární film</i>	3 /	107–122
SKOPAL, Pavel: <i>Na cestu kolem světa, nebo na výlet do Krče?</i> <i>Recepce filmových cestopisů Hanzelky a Zikmunda v 50. letech</i>	1 /	85–125
TASKEROVÁ, Yvonne – NEGRA, Diane: <i>Feministická politika</i> <i>a postfeministická kultura</i>	4 /	113–132

Editorialy

BLÁHOVÁ, Jindřiška: <i>Postfeminismus a feministická filmová studia</i>	4 /	63–64
KLUSÁKOVÁ, Veronika: <i>Populárně-vědecký film</i> <i>jako žánr mezi vědou a uměním</i>	3 /	37–38
SKOPAL, Pavel: <i>Historie filmové recepce</i>	1 /	13–14
VORÁČ, Jiří: <i>Filmový exil</i>	2 /	5–6

Rozhovory

BLÁHOVÁ, Jindřiška: <i>Generační nenávisť k feminizmu neexistuje.</i> <i>Rozhovor s Yvonne Taskerovou</i>	4 /	133–139
JONSSONOVÁ, Pavla: <i>Vlasta, Staré pověsti české a reinterpretace mýtu.</i> <i>Rozhovor s dokumentaristkou Hanou Železnou</i>	4 /	141–147
KLUSÁKOVÁ, Veronika: <i>Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením.</i> <i>Rozhovor s Robertem Rosenstonem</i>	3 /	148–154
KLUSÁKOVÁ, Veronika: <i>Cítily jsme, že filmová studia patří nám</i> <i>Rozhovor s Constance Penleyovou</i>	4 /	149–153
KOVÁŘOVÁ, Irena: <i>Facets Multimedia v Chicagu pečuje o skvělé filmy,</i> <i>které (by) zapadly. Rozhovor s Milošem Stehlíkem</i>	2 /	119–138
SKOPAL, Pavel – SZCZEPANIK, Petr: <i>Města, kina a diváci.</i> <i>O dějinách recepce, lokálním výzkumu a multikinech.</i> <i>Rozhovor s Markem Jancoviche</i>	1 /	147–159
SZCZEPANIK, Petr: viz SKOPAL, Pavel		
VORÁČ, Jiří: <i>O exilu a filmových studiích v Kanadě.</i> <i>Rozhovor s Janem Uhdem</i>	2 /	139–154

Úvody k článkům a edicím

BUCHTIKOVÁ, Olga: viz JANÁK, Dušan		
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>K organizaci vědecké kinematografie</i> <i>za druhé světové války a bezprostředně po ní</i>	3 /	155–158
HORNÍČEK, Jiří: <i>Úvod k edici</i>	2 /	175–176
JANÁK, Dušan – BUCHTIKOVÁ, Olga: <i>Sociologie města a filmu.</i> <i>Inocenc Arnošt Bláha a jeho role ve výzkumu Brna po druhé světové válce</i>	1 /	161–178

KLIMESŠ, Ivan: <i>Divadlo a kino. Úvod ke studii Jiřího Hilmery</i>	1 /	5–6
SKOPAL, Pavel: <i>Filmy pana velvyslance. Československé filmové publikum a americký Státní department (1945–1960)</i>	3 /	175–188
TABERY, Karel: <i>Sto let stará reportáž ze sokolského sletu v Prostějově aneb Nejdelší a nejnákladnější film Jana Kříženeckého</i>	4 /	155–161
VORÁČ, Jiří: <i>Paměti Vojtěcha Jasného. Úvod k edici</i>	2 /	155–157

Edice a materiály

Činnost Československé společnosti pro vědeckou kinematografii za okupace	3 /	159–173
Dopis Jana Kříženeckého o filmu ze sokolského sletu v Prostějově, 1908	4 /	162
Dotazníky Sociologického výzkumu města Brna (1947)	1 /	179–194
JASNÝ, Vojtěch: <i>Paměti pro Radio Free Europe</i>	2 /	159–174
Korespondence Velvyslanectví USA v Praze se Státním departmentem	3 /	189–197
MACHATÝ, Gustav: <i>Popis mé emigrace</i>	2 /	177–184

Ad Fontes

DOBIÁŠOVÁ, Martina – VORÁČ, Jiří: <i>Osobní fond Vojtěcha Jasného – inventář</i>	2 /	185–197
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Českomoravská společnost pro úzký film s. r. o. (/1939/ 1941–1953)</i>	4 /	166–167
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Kosmosfilm s. r. o. (/1941/ 1943–1955)</i>	4 /	163–165
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Nationalfilm s. r. o. (1933–1954 /1964/)</i>	3 /	201–203
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Stella a. s. (La Tricolore) (1926–1955)</i>	3 /	198–200
LACHMAN, Tomáš: <i>Sdružení kinomajitelů Biografia a. s. v Praze (/1919/ 1920–1930)</i>	1 /	195–197
LACHMAN, Tomáš: <i>Kinematografické družstvo v Praze s. r. o. (1917–1929)</i>	1 /	198–199
VORÁČ, Jiří: viz DOBIÁŠOVÁ, Martina		

Příběh fotografie

BLÁHOVÁ, Jindřiška: <i>„Politické flirty“ prezidenta MPAA Erica Johnstona se Stalinem a Chruščovem</i>	4 /	168–169
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Polyekran na Světové výstavě v Bruselu Expo 58</i>	3 /	205
Vybral Jiří Voráč	2 /	198–199

Obzor

BASLAROVÁ, Iva: <i>Nemrtvá televize, nemrtvý gender</i> (E. Levine – L. Parks /eds./: Undead TV. Essays on Buffy the Vampire Slayer).....	4 /	166–169
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Tvořivé období.</i> <i>K DVD edici Slovenský film 70. rokov</i>	3 /	210–217
JACHNIN, Boris: <i>Ivan Steiger: kresby, hračky, filmy</i>	2 /	200–207
MAREŠ, Petr: <i>Komplexní monografie o díle a životě Jana Kučery</i> (Jan Svoboda: Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera) ...	2 /	208–210
MICHALOVIČ, Peter: <i>Súčasná dejiny súčasného umenia</i> (H. Foster, R. Kraussová, Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh: Umění po roce 1900)	2 /	211–213
MÜCKE, Pavel: <i>Mezi metodou a oborem. Orální historie a bádání</i> <i>o soudobých dějinách</i>	1 /	204–207
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Zvukový dokument v práci Národního filmového archivu</i>	1 /	200–203
VACEK, Patrik: <i>Předzvěst bilance</i> (Architectures of the Moving Image; 49. ročník Society for Cinema and Media Studies Conference)	3 /	207–209

Projekty

BILTEREYST, Daniël: viz MEERS, Philippe		
DĚCKÁ, Eliška: <i>Autobiografičnost v díle režisérek českého</i> <i>animovaného filmu</i>	4 /	178–182
JANÁSKOVÁ, Pavla: <i>Licencované zahraniční databáze z oboru filmu</i>	3 /	218–225
KOELTZSCH, Ines: <i>Rozdělené, nebo sdílené kultury? Dějiny vztahů mezi</i> <i>Čechy, Židy a Němci v meziválečné Praze</i>	2 /	214–217
KOURA, Petr: <i>Swingová mládež a okupační moc</i> <i>v protektorátu Čechy a Morava</i>	1 /	215–218
MEERS, Philippe – BILTEREYST, Daniël – VAN DE VIJVER, Lies: <i>Lived Experiences of the “Enlightened City” (1925–1975). A Large Scale</i> <i>Oral History Project on Cinema-going in Flanders (Belgium)</i>	1 /	208–214
ŠEFRANÁ, Věra Adina: <i>Praxe filmové produkce pod dohledem ideologie</i>	4 /	174–177
VAN DE VIJVER, Lies: viz MEERS, Philippe		

Přílohy

Obsah XX. ročníku Iluminace	4 /	186–189
Z přírůstků knihovny NFA.....	1 /	219–222
Z přírůstků knihovny NFA.....	2 /	218–221
Z přírůstků knihovny NFA.....	3 /	231–234
Z přírůstků knihovny NFA.....	4 /	183–185

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.** S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obračejte na adresu: szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

monografie

Rudolf S k o p e c, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha: Orbis 1963, s. 47–53.
Bill N i c h o l s, *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press 2001.
Bill N i c h o l s, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 1991.

článek ze sborníku

Noël C a r r o l l, Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: David B o r d w e l l – Noël C a r r o l l, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996, s. 283–306.

článek z časopisu

Jiří V. K l í m a, Pestrý týden škole a rodině. *Pestrý týden* 5, 1930, č. 1 (4. 1.), s. 2.

článek z deníku

Anon., Nový český film „Jana“. *Právo lidu* 44, 1935, č. 235 (9. 10.), s. 6.
Peter M. N i c h o l s, Standout Videos of the Year. *The New York Times*, 29. 12. 2000, s. E37.

formy opakované citace

R. S k o p e c, c. d., s. 50.
Tamtéž, s. 51.
B. N i c h o l s, *Representing Reality*, s. 243.
D. B o r d w e l l – N. C a r r o l l, c. d.

Český nonfikční film do roku 1945

(uzávěrka 28. února 2009)

hostující editorka čísla: Lucie Česálková

Nebyl to pouze Christian Metz, kdo si povšimnul, že v kinematografické krajině leží veškeré takzvaně nenarativní filmové druhy v oblastech marginálních provincií, při pomyslných hranicích, zatímco fikční filmy tvoří, jak tvrdil Metz ve své prostorové metafoře, „královskou stezku“ filmového výrazu. Také v rámci filmových studií bylo uvažování o nonfikční tvorbě dlouhou dobu potlačováno na úkor zkoumání fikční tvorby a hovořilo-li se o dokumentu, pak zpravidla vždy na pozadí fikce. Rozdíly mezi fikčním a nonfikčním filmem byly pak hledány v ontologickém statusu obrazu, v epistemologických odlišnostech obou typů reprezentace a v tom, jakou diskursivní funkci obecně plní.

Jedním z prvních významnějších impulsů k přezkoumávání oblastí nonfikční reprezentace v rámci filmových studií byla konference v Brightonu v roce 1978, jejíž podněty dále rozvíjela řada akcí z počátku devadesátých let minulého století. V roce 1994 se uskutečnil na ranou nonfikční tvorbu zaměřený workshop uspořádaný Nizozemským filmovým muzeem (Nederlands Filmmuseum), o rok později byla na boloňském festivalu Cinema Ritrovato předvedena kolekce nonfikčních filmů z let 1900–1914, roku 1995 představil nonfikční retrospektivu také Haus des Dokumentarfilms ve Stuttgartu, rané nonfikční snímky začal do svého programu systematictěji zařazovat i festival v Pordenone. V návaznosti na postupné zpřístupňování vzácných archivních materiálů se otázkám nonfikčního filmu začali zodpovědněji věnovat také filmoví historikové a teoretikové. Klíčovou platformou pro prezentaci jejich výzkumu se pak stala v roce 1993 založená společnost Visible Evidence, která od prvního setkání na Duke University pravidelně pořádá mezinárodní interdisciplinární konferenci putující po různých místech světa, zaměřenou na „roli filmu, videa a dalších médií jako svědků a hlasů společenské reality“ (viz <visible-evidence.org>).

Zatímco v zahraničním kontextu již revize významu nonfikční tvorby v rámci kinematografie probíhá, výzkum zaměřený na český nonfikční film je stále spíše výjimkou. Přestože rozsah archivních materiálů vztahujících se k danému tématu bude pravděpodobně omezený, je možné k českému nonfikčnímu filmu zejména v jeho počátcích přistupovat z celé řady hledisek a ptát se například po tom, kdo, jak a za jakým účelem nonfikční filmy natáčel, jak byly distribuovány a v rámci jakých programů předváděny publiku. Že v počátcích kinematografie nebyl onen prve zmiňovaný marginální status nonfikčního filmu zcela jednoznačnou záležitostí, dokazuje také český příklad. V období první republiky byla problematika nonfikční filmové tvorby diskutována zejména v debatách o kulturním poslání kinematografie a použití filmu jako nástroje lidové osvěty, což dokazují nejen dobové články v běžných i specializovaných periodících, ale například i velmi rané, nepublikované rukopisy středoškolského profesora Josefa Plívy o významu průmyslového, školního a osvětového filmu či práce spiso-

vatele a publicisty, člena pedagogické sekce Dělnické akademie D. A. Filipa o filmu rodinném, uložené v nezpracovaných fondech NFA.

Téma českého nonfikčního filmu nabízí celou řadu dosud nezodpovězených otázek vztahujících se k filmovým společnostem, které se jeho různým žánrům věnovaly (Bratři Deglové, Guba-Film, Elektajournal, Propaga, Baťa ad.), i tvůrčím osobnostem natáčejícím pro tyto společnosti. Rekonstruovat by bylo třeba také okolnosti distribuce a následného předvádění filmů – jejich pozice ve filmových programech, speciální představení organizovaná spolky či společnostmi atp. Neméně důležitou je také otázka významu nonfikční tvorby v dobovém diskursu: tedy diskuze ohledně kulturně-výchovného potenciálu nonfikčního filmu, ale i s ní těsně spjatá problematika cenzury nonfikčních filmů. (Přestože byly nonfikční filmy obecně chápány jako osvětové, a tedy kulturně-výchovné, toto „pravidlo“ se nevztahovalo například na filmy zdravotnické osvěty, ukazující často spoře oděná těla léčených pacientů.)

Je možné se také zaměřit na dílčí žánry a druhy nonfikčního filmu, na vývoj jejich stylových a formálních rysů ve vztahu k účelu filmu, a to tak, aby bylo možné prověřit, zda jsou dosud užívané kategorie aktuality či reportáže, přírodního, cestopisného, průmyslového či vědeckého a výzkumného filmu ad. při detailnějším náhledu na rané nonfikční filmy udržitelné, nebo zda je třeba je přehodnotit a pracovat s vymezením jiným: ptát se například primárně spíše po účelu, případně formě (Gunningovy „films of view“ a „films of process“) než tématu filmu.

Z dílčích podtémat se jako velmi zajímavé nabízí také promyšlení způsobů uvádění nonfikčních filmů v meziválečné etapě a za protektorátu. Nebylo by například možné nově periodizovat období prvních let československé kinematografie s důrazem na přechod od „varietních programů“ sestavených z kratších filmů, velmi často především nonfikčních, k uvádění jednoho či dvou dlouhých fikčních snímků, případně k praxi doplňování fikčního filmu krátkým nonfikčním snímkem (zde zvláštní status týdeníků)? Pro nonfikční film jsou ovšem vedle běžných kin neméně důležité jiné okruhy uvádění – na školách, kongresech a konferencích či výstavách, v kostelech, ale i v průmyslových závodech, na školeních a schůzích různých sdružení a spolků apod. Z otázek technických je s tematikou nonfikčního filmu nejtěsněji spjata problematika soupeřících formátů a zavádění 16mm technologie.

Stručný výběr literatury:

1. monografie:

Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. New York: Oxford University Press 1993.

Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film; A Critical History*. New York: Dutton 1973.

Stella Bruzzi, *New Documentary. A Critical Introduction*. New York: Routledge 2000.

Noël Carroll, Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: David Bordwell – N. Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996, s. 283–306.

Jack C. Ellis, *A New History of Documentary Film*. New York: Continuum 2005.

Barry Keith Grant – Jeannette Sloniowski (eds.), *Documenting the Documentary: Close*

aby diváci viděli film. Jako možné okruhy zájmu uvádí studium filmového obchodu a architektury, lokálních dějin a urbánní geografie nebo společenský význam filmového představení a prožitku filmu. Tímto základním výčtem je možné se řídit při návrhu jednotlivých statí, ale skutečný rozsah a přesahy celého tématu bude třeba teprve objevit.

Výběr z literatury:

Charles A. Acland, *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

Francesco Casetti – Mariagrazia Fanchi (eds.), *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*. Roma: Carocci 2006.

Douglas Gomery, *Shared Pleasures: a History of Movie Presentation in the United States*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press 1992.

Stuart Hanson, *From Silent Screen to Multiscreen: A History of Cinema Exhibition in Britain since 1896*. Manchester: Manchester University Press 2007.

Ina Rae Hark (ed.), *Exhibition, the Film Reader*. London: Routledge, 2002.

Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley: University of California Press 2006.

Gregory Albert Waller (ed.), *Moviegoing in America: A Sourcebook in the History of Film Exhibition*. Blackwell Publishing 2001.

CALL FOR PAPERS

Channels of Transition: 2nd Czech-Polish-Slovak Communication Conference

The Czech Syndicate of Journalists

&

Department of Communication and Journalism, University of Wrocław

Department of Media Studies and Journalism, Masaryk University

Department of Media Studies, Charles University

Department of Journalism, Comenius University

**Brno – Telč, Czech Republic
7–9 May 2009**

The conference will bring together media and communication scholars from the three neighbouring Central-Eastern European countries to discuss various aspects of media systems transition in the last two decades. Proposed as a platform for sharing communication research outcomes within the region, the event will provide an opportunity to compare particular national perspectives and to help answer the question as to whether it is possible to consider transformation of the so-called post-communist media systems a finished process and what the roles of and challenges for the media in the region twenty years after 1989 are.

Organizing committee

Prof. Bogusława Dobek-Ostrowska (University of Wrocław, Pl), honorary chairman

Mgr. Ing. Jan Puncochar (Czech Syndicate of Journalists), conference secretary

PhDr. Irena Reifova, Ph.D. (Charles University, Prague, CR)

PhDr. Vaclav Stetka, Ph.D. (Masaryk University, Brno, CR)

PhDr. Tomas Trampota, Ph.D. (Charles University, Prague, CR)

PhDr. Peter Valček (Comenius University, Bratislava, SR)

PhDr. Jaromir Volek, Ph.D. (Masaryk University, Brno, CR)

- Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press 1999.
- Alison Griffiths, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn of the Century Visual Culture*. Columbia: Columbia University Press 2001.
- William Guynn, *A Cinema of Nonfiction*. Rutherford, NJ: Associated University Press 1990.
- Bill Nichols, *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press 2001.
- Bill Nichols, *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press 1991.
- Roger Odin, A Semiopragmatic Approach to Documentary Film. In: Warren Buckland (ed.),
The Film Spectator. From Sign to Mind. Amsterdam: Amsterdam University Press 1995, s. 227–335.
- Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- Michael Renov, *Theorizing Documentary*. NY, London: Routledge 1995.
- Stichting Nederlands Filmmuseum: *Uncharted Territory. Essays on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum 1997.
- Brian Winston, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: BFI 1995.

2. tematická čísla časopisů:

Film History 13, 2001, č. 2; *Montage/av* 14, 2005, č. 2; *Montage/av* 15, 2006, č. 2.

Filmové představení v kině a mimo ně

(uzávěrka 31. května 2009)

hostující editorka čísla: Anna Batistová

Polovinu své dosavadní existence byly filmové pohyblivé obrazy k vidění především v kině. Později se přidala televize, video, internet a další informační kanály, které neznamenalý některými předvídanou smrt filmu, ale jistě nabouraly monopol kina jako místa filmové recepce a ubraly mu nemalou část divácké obce.

Cílem plánovaného tematického čísla je shromáždit studie, které se budou zabývat filmovým představením v kině, ale i mimo ně, a to ne z pohledu filmové recepce (viz *Iluminaci* číslo 1/2008, „Historie filmové recepce“), ale prizmatem specifických podmínek prezentace filmového textu a způsobů, jak je tento text měněn kontextem místa předvádění. Jakou společenskou a kulturní roli hrají a historicky hrála kina jako místa kolektivní zkušenosti? Jaké tradice ovlivňovaly jejich architektonickou podobu, interiérovou výzdobu, techniky skladby programu, dělbu práce mezi zúčastněné profese a ekonomický model provozu? Jaký vliv má na předváděné filmy kinematografická, televizní nebo digitální technika? Jakou úlohu a postavení vůči většinové praxi mají alternativní místa předvádění pohyblivých obrazů?

Vedle popisu kina jako prostoru se specifickým účelem a vybaveného příslušnou technikou se můžeme ptát také po tom, jak fungoval sektor kin v jeho celku a jakou úlohu má předvádění filmu v rámci kinematografie. Například zavedení nové kinematografické techniky (zvuk, barva, širokouhlý formát) je nejnákladnější v kinech, kterých je mnohonásobně větší počet než výrobních ateliérů. Proto také kina opakovaně brzdila snahy o technické inovace. Kina mohou být v různé míře horizontálně nebo vertikálně integrována, různými způsoby stratifikována a dislokována, mohou se lišit také vztahy mezi jejich licencionáři, majiteli a provozovateli, mohou spadat do různých právních rámců a kompetencí státních úřadů. Na základě těchto a dalších problémů si pak můžeme klást otázku, jaký specifický vztah spojoval síť kin s dalšími složkami národní kinematografie a jak se tento vztah měnil v čase.

Ačkoli v centru zájmu navrženého tematického bloku stojí kino a filmové představení v něm, lze rozšířit záběr zkoumání i o prostor mimo kino a naznačit tak vztah mezi kinem a jinými možnostmi sledování pohyblivých obrazů nejen po nástupu televize, ale také v době před ním (projekce v domácnostech, školách, kulturních institucích, průmyslových podnicích atd.). Vítány jsou přitom především ty studie, které se soustředí na domácí prostředí. Při běžném rozsahu očekávaných textů a jejich nutně omezeném počtu a vzhledem k rozsáhlosti navrženého tématu sice nebude možné zmapovat místa předvádění a sledování filmů ve všech aspektech, které se nabízejí, ale doufejme, že výsledek alespoň podnítl další zájem o tuto problematiku.

Ina Rae Harková v úvodu sborníku *Exhibition. The Film Reader* uvádí, že mluvíme-li o filmovém představení, popisujeme vše, co v daném období a prostorovém kontextu umožňuje,

We invite contributions elaborating on one of the conference's main thematic sections, which are as follow:

1. Historical roots and development of CEE media systems.

The documentation of developmental tendencies and diachronic approach towards the analysis of media institutions has a long tradition in CEE media studies. Given the turbulent political and cultural history of this region, which had experienced recurring periods of totalitarianism and democracy in the course of the 20th century, it is legitimate to ask to what extent and in what way these historical processes have shaped the contours of contemporary media systems in CEE countries. This section welcomes contributions aimed at a broad range of issues related to the historical role of mass media under totalitarian regimes, especially during the periods of transition and regime change, as well as papers which examine historical "legacies" of current CEE media environment.

2. From centralized media to decentralization – and back? Ownership, regulation and production.

The section will cover all reflections on the merging of contemporary media systems and economic and political powers, with special attention given to the issue of media ownership, diversity and pluralism, which are all tightly linked to the quality of public sphere. The following questions will be of particular interest for this section: How is the public sphere affected by the position of media on the scale between regimentation of their functioning and a libertarian approach? Are there attempts to reclaim the notion of responsible media behaviour? And is the question of politically contested media role still worth resuscitating in user-oriented digital media environment with its promise to fortify elements of direct democracies?

3. The power of nostalgia? Popular culture and its consumers in the age of post-totalitarian commercialisation.

The section on popular culture will unravel both the structural preferred meanings and cultural pleasures encoded/decoded, produced/consumed or simply enjoyed within the fuzzy borders of the post-communist cultural space. The focus will be on the "triple articulation" of post-communist popular culture to the former practices of rigid ideology, contemporary practices of consensus-negotiating hegemony and popular tactics potentially subverting or transforming both of them. What were the ideological patterns of totalitarian popular culture narratives in press, film, radio and television? How can the passion for the 1970s and 1980s cultural products be explained? Is contemporary popular culture consumption sanctioned by a high-brow perspective of moral hierarchies? How do the media or the audiences in their collective memory relate to the state-socialist past?

4. Old questions under new conditions? New media, new participations, new divides.

Contents and uses of new media, together with critical reflections of their taken-for-granted position in contemporary society, will be the main focus of this section, framed by the following questions: How have the new media been incorporated into CEE public and private spheres? Are there any regional actors/activities able to compete with global ventures? What is the relationship between the "traditional" mass media and the new media? What are the regional features of global digital divide and access to new technologies? Have the new media activities, carried out through Web 2.0 technologies such as blogs, file sharing tools and social network sites, had any considerable importance for processes of European integration and globalization?

5. From the "cynical collaboration" to professional cynicism? Professionalization of journalism and political communication.

The last two decades have been characterized by growing tendency towards professionalization of media organizations in CEE countries. However, this process is far from being completed, and even though certain standards of media conduct and self-regulation principles have been adopted and emphasized, journalism is still largely lacking an established identity as a profession. At the same time, other actors in the socio-political space have been turning to ever more sophisticated strategies and means of political communication in order to shape the public agenda. This section accepts papers reflecting these trends, as well as the dilemmas and challenges facing present-day journalism, which is being increasingly influenced by public relations practices. Particularly welcomed are papers examining journalists' professional values and attitudes, routines of news production or the place of traditional normative concepts such as "objectivity" and "neutrality" in the contemporary media discourse.

6. Media literacy and competent media consumption: opportunities and limits.

This section will discuss the role of media education for enhancing the ability of audiences and users to critically engage the media and their messages in the information society and the digital media environment. Welcomed are both theoretical approaches, particularly those situating the media literacy endeavors within the general framework of building participatory democracy and civil society in CEE countries, as well as papers reviewing and/or comparing practical examples of media literacy curricula, programs and projects, and offering innovative strategies for the future media educators.

7. Alternative and community media.

This section is oriented toward exploring the broad territory of non-mainstream media within the CEE region. Largely avoided by the CEE media researchers in the past, this sector is now being recognized as a fully-fledged part of a wider media system. We call for papers investigating, among other issues, the development, extent and current state of alternative/community/minority media in CEE countries, problems they are facing, as well as their specific roles and functions, particularly their potential for civic/political participation, public engagement and minority empowerment, or the role of “civic journalism” for community building and construction of local identity.

Submission guidelines

Deadline for abstracts submissions: January 31, 2009

Acceptance information delivery: February 28, 2009

Deadline for paper submissions: April 30, 2009

Abstract not longer than 400 words accompanied by a brief bio (one paragraph) should be sent to the conference assistant Radim Hladik, Charles University, Prague: (**info@channels-of-transition.eu**). Please include your name and title (as you would like it to appear on the program and nametags), department, university, and full contact details.

Visit the conference website at **<http://www.channels-of-transition.eu>** for further details on the organization of the event and the proposed topics.

Conference papers will be considered for publishing in a special issue of the peer-reviewed academic journal “Media Studies – Czech and Slovak Quarterly for Critical Media Reflection” (<http://www.medialnistudia.cz>).

Important Information

Conference language: English

Conference fee:

Full participation – 150 EUR

Includes:

Accommodation (2 nights)

Conference registration

Conference Program

Lunches and coffee breaks (2 days)

Welcome banquet and conference dinner

Observer status – FREE of charge

Includes:

Conference registration

Conference Program

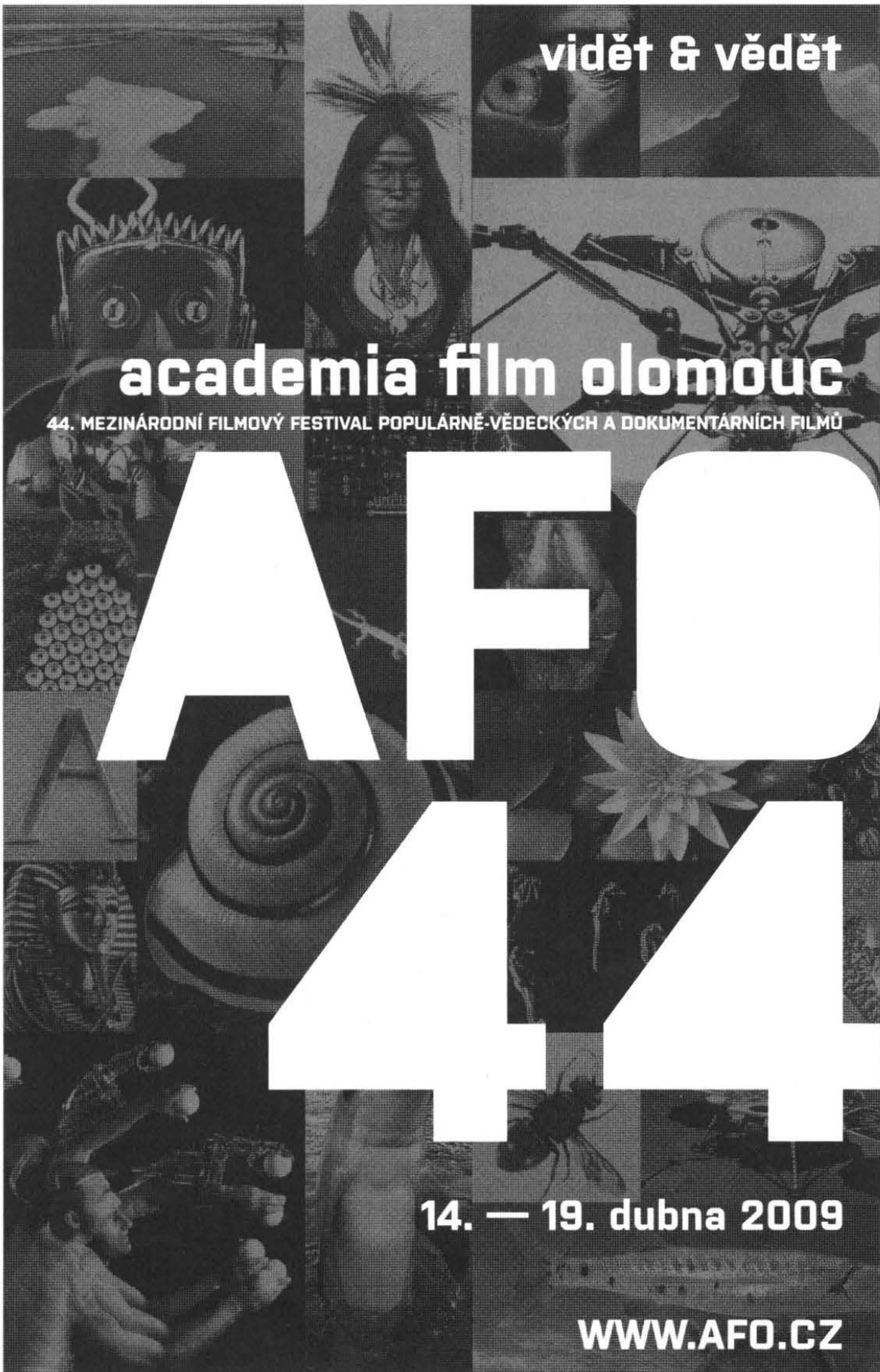
Recommended for audience without papers

Conference venue: Masaryk University Centre Telc, details at: <http://telc.muni.cz/>

Accommodation:

Hotel u Hrabenky Telc, details at: <http://www.hotel-uhrabenky.cz/>

Hotel Anton Telc, details at: <http://www.hotel-anton.cz/>



vidět & vědět

academia film olomouc

44. MEZINÁRODNÍ FILMOVÝ FESTIVAL POPULÁRNĚ-VĚDECKÝCH A DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ

**AFO
44**

14. — 19. dubna 2009

WWW.AFO.CZ

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemných pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

Pokyny pro autory:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly – dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započítáním recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém

pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučuje zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, resp. podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFROŇ

PETR SZCZEPANIK

(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

ANNA BATISTOVÁ, MICHAL BREGANT,

LUCIE ČESÁLKOVÁ, JANA DUDKOVÁ,

NATAŠA ĎUROVIČOVÁ, TEREZA DVOŘÁKOVÁ

MÁRIA FERENČUHOVÁ, PETRA HANÁKOVÁ,

JAN HANZLÍK, JIŘÍ HORNÍČEK,

MARTIN KAŇUCH, TOMÁŠ LACHMAN,

MIROSLAV MARCELLI, PETR MAREŠ,

PETR MÁLEK, PETER MICHALOVIČ,

MIROSLAV PETŘÍČEK, PAVEL SKOPAL,

KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv

oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

www.iluminace.cz

Vydává / Published by:

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Malešická 12, 130 00 Praha 3

tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: studio@vemola.cz

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v listopadu 2008

Podávání novinových zásilek povoleno

Ředitelstvím poštovní přepravy Praha

č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno

Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,

dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4× ročně. Cena jednoho čísla 85,- Kč

MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišuje / Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko

300 Kč

Adresa / Address:

A.L.L. Production, s. r. o.

P. O. Box 732, 111 21 Praha 1

tel. ++420/2/340 928 51

tel. ++420/2/340 928 30

fax ++420/2/340 928 13

www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / € 49,- *Individual:* US\$ 32,- / € 34,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,- *Individual:* US\$ 44,-

Iluminace is published four times a year

Prices include postage

Na obálce:

Fotografie z filmu The F-Word (Marcia Jarmel, Erin Gallagher, 1994)

Courtesy of Women Make Movies, www.wmm.com



35029/2008/4



10102842 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, zářící pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energií přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hroužtí v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.