

4

2010

# ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII  
A ESTETIKU FILMU



35029/2010/4-D



4

2010

# ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 22 2010 Číslo / No. 4 (80)

TÉMA:

FILM A SOCIOLOGIE

hostující editoři čísla: Karel Čada a Jan Hanzlík

## O B S A H

### *Články*

- Lucie Česálková:** Zeměměřič s kinoaparátem.  
Role vizuálních médií v utváření povědomí o zeměpisných poměrech  
v Československu 30. let 20. století 5
- Pavel Krupmár:** Česká televize jako filmový producent  
v letech 1992–2002 (1. část) 21

### *Články k tématu*

- Editorial 71
- Shyon Baumann:** Hranice umění: Vysoká kultura v Hollywoodu 73
- Tomáš Čížek:** Empirická sociologie filmu v Československu  
do roku 1989 91
- Martin Vávra – Tomáš Čížek – Ondřej Špaček:** Český filmový divák.  
Sociologická charakterizace na základě kvantitativních šetření 107
- Robert Bargel:** Etnografie divácké žité zkušenosti  
v prostoru maloměstského kina 127

### *Rozhovor*

- Jan Hanzlík – Zdeněk Hudec:** Ve vědě o filmu jsem usiloval  
o interdisciplinární přístup. Rozhovor s Ivem Pondělíčkem 151

### *Ad Fontes*

- Jindřich Schwippel – Tomáš Lachman:** Elekta, a. s. (/1922/ 1928 – 1945 /1955/) 160

### *Obzor*

- Anna Kopecká:** Kritika špatné společnosti filmem (a Lacanem). (*Bülent Diken –  
Carsten Bagge Laustsen: Sociology through the Projector*) 163
- Karel Čada:** Kam se dívají hodné holky aneb Kritika antipornografické kritiky (*Kateřina  
Lišková: Hodné holky se dívají jinak. Feminismus a pornografie*) 167
- Lucie Česálková:** Recyklovat výzkum nových médií (*Tomáš Dvořák: Sběrné suroviny.  
Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*) 172
- Briana Čechová:** Shoří? Neshoří? Nad kolektivní monografií na téma Marketa Lazarová  
(*Petr Gajdošík /ed./: Marketa Lazarová. Studie a dokumenty*) 176

### *Projekty*

- Dorota Ostrowska – Petr Szczepanik – Patrick Vonderau:** Lights! Kamera! Azione!  
Practices, Sites and Careers in European Film Production. 182

### *Přílohy*

- Z přírůstků knihovny NFA 185
- Obsah XXII. ročníku *Iluminace* 189

# CONTENTS

## Articles

**Lucie Česálková:** The Land Surveyor with a Movie Camera:  
Visual Media's Role in Shaping Geographical Knowledge  
in Czechoslovakia in the 1930s 5

**Pavel Krupmár:** Czech Television as a Film Producer  
1992–2002 (Part 1) 21

## Theme Articles

Editorial 71

**Shyon Baumann:** Drawing the Boundaries of Art: Hollywood Highbrow 73

**Tomáš Čížek:** Empirical Sociology of Cinema in Czechoslovakia  
through 1989 91

**Martin Vávra – Tomáš Čížek – Ondřej Špaček:** The Czech Cinemagoer:  
A Sociological Characterization Based on Quantitative Surveys 107

**Robert Bargel:** Ethnography of Spectators' Lived Experiences  
in a Small-Town Cinema 127

## Interview

**Jan Hanzlík – Zdeněk Hudec:** Attempting to Employ an Interdisciplinary  
Approach in Film Studies: Interview with Ivo Pondělíček 151

## Ad Fontes

**Jindřich Schwippel – Tomáš Lachman:** Elekta, a. s. (/1922/ 1928 – 1945 /1955/) 160

## Horizon

**Anna Kopecká:** A Critique of an Ill Society through Film (and Lacan) (*Bülent Diken –  
Carsten Bagge Laustsen: Sociology through the Projector*) 163

**Karel Čada:** Where Good Girls Look, or A Critique of Anti-Pornographic Critique  
(*Kateřina Lišková: Hodné holky se dívají jinak. Feminismus a pornografie*) 167

**Lucie Česálková:** To Recycle the Research of New Media (*Tomáš Dvořák: Sběrné suroviny.  
Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*) 172

**Briana Čechová:** Will She Burn? Will She Not? On a Collective Monograph on Marketa  
Lazarová (*Petr Gajdošík /ed./: Marketa Lazarová. Studie a dokumenty*) 176

## Projects

**Dorota Ostrowska – Petr Szczepanik – Patrick Vonderau:** Lights! Kamera! Azione!  
Practices, Sites and Careers in European Film Production. 182

## Appendices

Recent Acquisition of the NFA Library 185

Contents of Volume XXII of *Illuminace* 189

106590

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV  
KNIHOVNA



10106590 *Národní filmový archiv*



## Články

## ZEMĚMĚŘIČ S KINOAPARÁTEM

*Role vizuálních médií v utváření povědomí o zeměpisných poměrech  
v Československu 30. let 20. století*

Lucie Česálková

Jako dějiště svého fatalistického románu *Zámek*, v němž hlavní hrdina zeměměřič K. svádí marný boj s úřednickým molochem, si Franz Kafka v polovině 20. let 20. století zvolil krkonošský Špindlerův mlýn. Protivníci K., domácí „úřady“, se pak o deset let později na stejnou oblast zaměřily jako na jedno z klíčových území preferovaných pro filmovou a fotografickou dokumentaci, aby zahájily státem podporovanou a usměrňovanou akci filmové dokumentace československé krajiny. Právě roku 1935 stát poprvé od svého vzniku a více než 35 let od počátků samostatné filmové praxe v českých zemích oficiálně vyjádřil konkrétní zájem o podporu kinematografie, již mýnil realizovat finanční pomocí vybraným výrobním projektům. Jednou z preferovaných oblastí tvorby, již stát mýnil zaštiťovat, se pak staly právě projekty dokumentující rozvoj měst a infrastruktury, ale i krajinu a její specifika. Ani záměrem, ani úkolem filmařů samozřejmě nebylo zemi vyměřovat. Ačkoli však neprováděli mapování v pravém smyslu slova, podíleli se tím, že zachycovali její obraz, na rozšiřování povědomí o zeměpisných realitách. Natáčením přírodních filmů na různých lokacích obohacovali pomyslný vizuální archiv podob domácí krajiny a zvětšovali mapu zdokumentovaných oblastí. Jejich „mapování“ tedy sice nebylo ani v nejmenším rázu kartografického, spolu s fotografií a v druhém plánu i vydavatelé tištěných ilustrovaných médií však zemi „mapovali“ právě ve smyslu její obrazové dokumentace. Náměty a scénáře na (jakékoli) zamýšlené filmy mohli tvůrci od zmíněného roku 1935 nově předkládat k posouzení Filmovému poradnímu sboru (FPS), jehož úkolem bylo sestavovat na příslušné roky tematické plány výroby, zadávat státem preferovaná témata výrobním společnostem, posuzovat náměty navržené mimo státní plán a plánovaným i ostatním projektům přidělovat podpory. V kompetenci FPS přitom bylo rozhodovat jak o projektech filmů celovečerních hraných, tak krátkých dokumentů.

Výše zmíněný záměr systematicky filmově dokumentovat československou krajinu byl představen v rámci prvního tematického plánu specializované Komise pro kulturně-propagační dodatky, jež pod dohledem FPS kontrolovala výrobu, vývoz a dovoz, domácí distribuci a promítání krátkých dokumentárních filmů.<sup>1)</sup> Komise přistupovala k oblasti do-

1) Statut Komise pro kulturně-propagační filmy, 18. 3. 1937. NA, MPOŽ, k. 2756, složka Dodatková komise, č. j. 35020/ 1937. O systému podpor pro kulturně-propagační dodatky a fungování komise, která je

kumentární kinematografie jako k navzájem propojené a vyvážené síti vztahů mezi výrobci, distributory a majiteli kin, kteří formou vzájemných výhod a ústupků zajišťují bezporuchovou výrobu i oběh dokumentárních snímků. To měl zaručit systém nařízení diktující majitelům kin povinné hraní českých dokumentárních filmů a povinnost zajistit distribuci alespoň jednoho českého dokumentu všem domácím distributorům, kteří si chtěli udržet licence.<sup>2)</sup> Tato nařízení logicky nahrávala výrobcům, kteří se již nemuseli tak intenzivně starat o osud svého zboží,<sup>3)</sup> na druhé straně však připravovala vhodné podmínky pro státní plán filmové dokumentace českých zemí se státně-propagačními účely.<sup>4)</sup> Jeho záměrem mělo být ukazovat a propagovat vývoj infrastruktury a obecný rozmach československého hospodářství ve snaze podpořit pozitivní obraz státu a národního uvědomění v období po ekonomické krizi a v předzvěsti válečné hrozby.<sup>5)</sup> Pobídky k filmování konkrétních lokací připravovala na příslušný rok v dílčích návrzích jednotlivá ministerstva (oslovována byla plošně všechna ministerstva, pravidelně však s obsáhlejším hlášením přicházelo zejména ministerstvo veřejných prací a ministerstvo sociální péče). Komise měla ministerské návrhy projít, porovnat a případně sloučit do dramaturgického návrhu na budoucí film. Takto formulované náměty pak nabízela ke zfilmování produkčním společnostem, případně je porovnávala s vlastními návrhy výrobců a domlouvala kompromisy.

Velmi zjednodušeně řečeno se měli výrobci v rámci mapovacího projektu zaměřit na místa státního zájmu vyjmenovaná v seznamech tematických plánů, přičemž většina z nich novou možnost uvítala navzdory tomu, že se poněkud mýjela s jejich vlastními podnikatelskými záměry.<sup>6)</sup> Neutěšené ekonomické podmínky československé filmové výroby vedly společnosti zcela logicky k tomu, aby se snažily výhodu státních dotací co nejjobratněji zužít. Těžit z projektu filmového mapování Československa se produkční společnosti snažily v podstatě dvojím způsobem. Obecnou tendencí bylo využít státních pobídek tak, aby výsledek vyhovoval zadavateli, ale současně pokryl i zájmy výrobce. Některé společnosti tak sice podrobovaly své původní realizační záměry poptávce státu, jiné naopak hledaly způsoby, jak pravidla obejít, na podporu dosáhnout bez ústupků a ze státních peněz financovat vlastní projekty (opakovaně úspěšný byl například tým společnosti Aktuality, zvýhodněný ovšem vazbou na Jindřicha Elbla jakožto jednoho ze zástupců, kteří o podporách rozhodovali.<sup>7)</sup>

---

udělovala, viz Lucie Č e s á l k o v á, *Oběť ve státním zájmu. Kulturně-propagační dodatek a filmová politika 30. let. Iluminace* 21, 2009, č. 2, s. 135–155.

- 2) Povinné předvádění filmů domácí výroby. NA, MPOŽ, k. 2754, č. j. 87825/1938.
- 3) To se týkalo období let 1935 až 1938. V roce 1938 bylo pravidlo na nátlak distributorů zrušeno. Význam roku 1938 pro kulturně-propagační krátkometrážní produkce bude v dalších aspektech popsán později.
- 4) O tomto plánu se v meziministerské korespondenci oficiálně hovořilo jako o „Propagačním filmu československém“. Singulár slova film neznamená, že by byl plánován pouze jediný snímek, upozorňuje spíše na to, že celý projekt, jehož výsledkem měla být série filmů na státní zakázku, byl chápán jako nedělitelný celek. Jelikož by tato zavádějící skutečnost mohla znesnadnit porozumění textu, budu v tomto smyslu nadále používat označení „plán filmové dokumentace“ ve smyslu jeho využití pro státně-propagační účely.
- 5) Vlastislav L a c i n a, *Velká hospodářská krize (1929–1934)*. Praha: Academia 1984, s. 71
- 6) Postupné přizpůsobování původních intencí (doložitelných předloženými náměty filmů) požadavkům komise dokládají zápisy z rané fáze jednání o podporách. Rozbor rozdílů mezi původními a výslednými verzemi však není předmětem této studie.

Ačkoli byl projekt filmové dokumentace krajiny především ideologicky motivovanou akcí, jejímž záměrem bylo vytvořit svého druhu galerii národního (přírodního i stavebního, kulturního i průmyslového) dědictví, z pohledu produkčních společností šlo především o obchod. Viděly v něm především lákadlo ekonomické, zdroj financí, jenž by mohl zajímavě osvěžit stagnující kapitál jejich živností. Nepochybně si i ony uvědomovaly politický, historický a kulturní význam projektu, nicméně strategie a taktiky, které uplatňovaly při jednání s komisí, svědčí o tom, že jejich primárním imperativem byla obchodní logika. Ambivalentní podstatu projektu filmového mapování zapříčinily odlišné postoje skupin, které se spolupodílely na jeho vzniku: zadávající autorita státu jej naplnila propagační účelovostí; jeho realizátoři doufali v profit a nepovažovali jej za víc než obchodní artikl. Ekonomické pozadí a hospodářský význam celého projektu tak byly stejně důležité jako význam výsledných kulturních artefaktů (filmů, ale i dalších propagačních materiálů typu fotografií, plakátků, letáčku, brožur atp.) a sociálních rámců, v nichž byly vytvořeny a pro které byly určeny. Proces, jímž se rozvoj Československa stával „národním dědictvím“,<sup>8)</sup> tak ovlivňovaly zcela konkrétní politické, ekonomické a společenské faktory, konkrétní aktéři a konkrétní techniky mediální reprezentace, jichž bylo použito. Co a jakým způsobem se mělo uchovat a zapamatovat z Československa druhé poloviny 30. let vyplývalo v první řadě ze státu (respektive jeho úředníky) formulované představy o stavu infrastruktury; jak však uvidíme dále, něco tak kulturně zakotveného jako národní paměť zásadně utvářely i obchodní zájmy podnikatelů zastupujících zúčastněná média, mezinárodní vztahy s Německem a situace v dopravě a turismu.

### Obrana národa proti národnímu dědictví

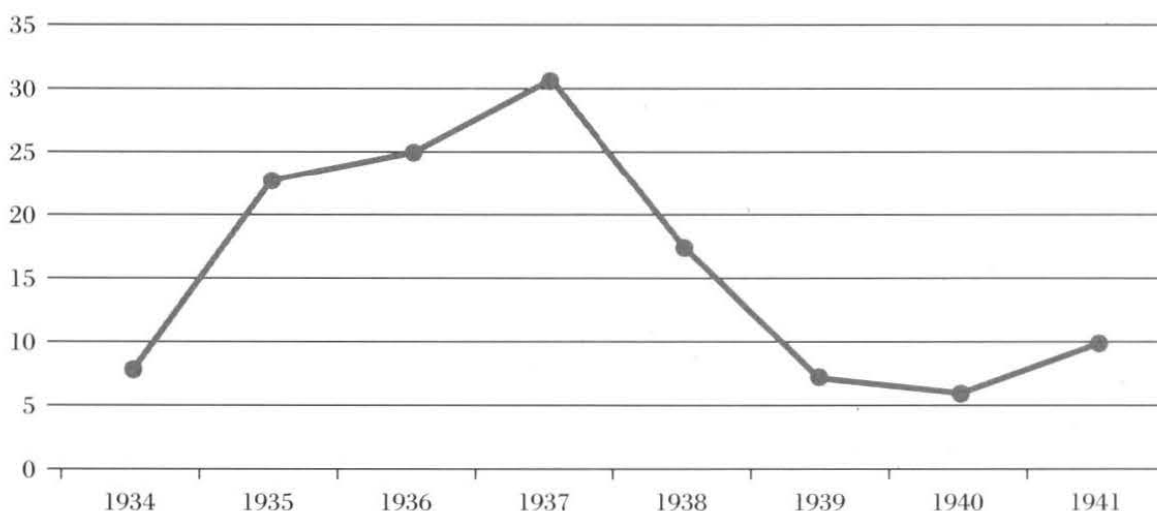
Díky státnímu příspěvku po roce 1935 skutečně stoupl počet v Československu vyrobených filmů, jimž se říkalo turisticko-propagační. Nestabilní, proměnlivý objem výroby domácí krátkometrážní produkce (stoupající v letech 1935 až 1938 a pak opět klesající až do roku 1940) současně poukazuje na krátkodobou poziční hru mezi státem, filmovými výrobními a distribučními společnostmi a majiteli kin, v níž svou významnou roli sehrála politika státního mapování a situace v propagaci turismu v různých regionech. V přítomné studii se podrobněji zaměřím především na to, jak výše nastíněné institucionální pozadí a kulturně-společenský kontext ovlivňovaly širší pole utváření povědomí o zeměpisných poměrech v prvorepublikovém Československu. Mapu preferovaných ob-

- 
- 7) Jindřich Elbl byl jakožto ministr zahraničí jedním z iniciátorů vzniku československého zvukového týdeníku. Svou představu o jeho podobě Elbl prvně představil v návrhu z 21. ledna 1936. Na tento popud a pod záštitou ministerstva zahraničí pak byla 13. dubna 1937 založena komanditní společnost Aktualita. Mimo svůj ministerský post se pak Jindřich Elbl na činnosti Aktuality podílel mimo jiné i spoluprací na komentářích jednotlivých týdeníků. K tomu srov. Pavel Z e m a n, Týdeník Aktualita. České filmové zpravodajství na začátku druhé světové války. *Iluminace* 9, č. 4 (1997), s. 67–90. Týž, Dokumenty k československému filmovému zpravodajství. *Iluminace* 11, č. 1 (1999), s. 89–121.
- 8) Luboš B a r t o š e k, Pokrokové tendence ve Filmovém poradním sboru 30. let. In: Marián Mikola (ed.), *Mnohotvárnost dramatického umenia*. Bratislava: Obzor 1976, s. 326–341. Zdeněk Š t á b l a, Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906–1939). In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický* 3. Praha: ČFÚ 1992, s. 42–43.

lastí projektu filmové dokumentace krajiny (načrtnutou v tematických plánech) budu porovnávat s mapou míst, která byla skutečně v krátkých dokumentárních filmech zachycena. Přiblížením toho, jakým způsobem logika udělování státních podpor ovlivňovala dramaturgii a ekonomickou politiku některých výrobců (např. Guba, Union, Propaga), se pokusím vysvětlit, proč bylo tolik filmů natočeno na (a o) tak malém množství míst. Tato místa pak budu sledovat ještě detailněji tak, abych rekonstruovala jejich dobový mediální obraz (reprezentovaný ve filmu, v tisku – novinách a ilustrovaných časopisech, ale i v mapách, průvodcích a vizuálních učebních pomůckách –, diapozitivech, nástěnných obrazech či učebnicích), jež přiblížím na příkladu Podkarpatské Rusi.

Jak je zřejmé z grafu (Graf č. 1), stav výroby českých krátkých filmů se ve 30. letech významněji proměnil v letech 1935, 1938 a 1940. Tyto tři klíčové mezníky – rok 1935, kdy byl ustaven Filmový poradní sbor, rok 1938, rok Mnichova a rok, kdy se distributoři domohli zrušení odpovědnosti povinně půjčovat domácí krátké filmy, a rok 1940, kdy se systém podpor pro krátké filmy změnil z „geografického“ na „běžný“ – také vymezují období, které bude přítomná analýza pokrývat.<sup>9)</sup>

Graf č. 1: Počet v Československu vyrobených „přírodních“ filmů propagujících turistické regiony v letech 1934–1941.<sup>10)</sup>



Státní projekt filmové dokumentace Československa a jeho cíl propagovat zlepšení v infrastruktuře země a podpořit města a kraje v rozvoji funkčních struktur veřejných služeb se střetával se záměry a zájmy filmových výrobců, kteří se snažili co nejefektivněji využít možnosti státních podpor a udržet si přitom nezávislost. Ačkoli se koncepce úředníků i filmařů částečně míjely, v důsledku mohly být obě strany spokojeny. Přestože jednotliví výrobci podmínky stanovené státem většinou porušovali, jako celek nevědomky, ruku v ruce s tištěnými médii, pomáhali posílit oficiální obraz státem vybraných míst.

9) Zápis z 208. schůze FPS, 5. 2. 1940. NA, MPOŽ, k. 2760.

10) Data použitá v grafu byla shromážděna ze statistické publikace Jiřího Havelky: Jiří H a v e l k a, *Československé filmové hospodářství VI. Dokumentární film 1922–1962*. Praha: SPN 1964. Byla převzata Havelkova „žánrová“ klasifikace na časové, reportážní, přírodní, technické a jiné filmy.



Projekt filmového mapování Československa je třeba chápat jako jeden z konkrétních projevů obecnější snahy popularizovat plán ekonomické obnovy státu, jímž měla „být vypořádána“ hospodářská krize 30. let, jež v našem prostředí kulminovala na jaře roku 1933. Nejtěžší roky deprese (1933 a 1934) alespoň částečně zažehnalo oživení roku 1935, v němž stát rozběhl nový ozdravný plán.<sup>11)</sup> Prostřednictvím státních půjček (získaných od bank a klíčových průmyslníků), jež měly především pokrýt deficit rozpočtu a stabilizovat měnu, si stát mohl dovolit kontinuálně, krizi navzdory, podporovat veřejné investice.<sup>12)</sup> Půjčky zajistily nepřerušovaný proces elektrifikace, regulace splavnosti klíčových vodních toků, rekonstrukce silnic a dálnic, výstavby (vojenských) letišť a zbrojních továren. Díky půjčkám bylo také možné navzdory nejrozličnějším komplikacím pokračovat s investicemi v místním plánování, výstavbě měst a budování domů sociálního zabezpečení (nemocnic a léčeben, dětských domovů apod.).<sup>13)</sup> Studie o československém hospodářství 30. let se shodují, že stát se snažil i v době krize a nezaměstnanosti udržovat optimistický obraz pokroku a vývoje.<sup>14)</sup> Právě z tohoto důvodu se pak také výčet klíčových investičních záměrů de facto překrývá se seznamem míst, která byla určena jako nejvýznamnější pro projekt filmové dokumentace země.

Elektrárna ve Vraném u Prahy, vodní elektrárny v Kostelci nad Labem a ve Střekově u Ústí nad Labem, vodní dílo Ladce na řece Váh, automatické čerpadlo v Pastvinách na Orlici,<sup>15)</sup> stavebně náročná horská železnice mezi Banskou Bystricí a Diviaky s 22 tune-ly, říční překladiště v Bratislavě, Děčíně a Ústí nad Labem, kabinková lanovka v Tatranské Lomnici<sup>16)</sup> – tato místa jsou pouze několika příklady, kterými se projekt filmové dokumentace země shodují s hlavními strategickými cíli státního plánu výstavby domácí infrastruktury (Obr. č. 1). Toto srovnání dokazuje, že projekt filmové dokumentace země byl součástí širšího politické, ekonomické a společensko-kulturní koncepce překonání krize. Mapovat a dokumentovat pokrok (jakkoli byl pomalý) mělo propagovat myšlenku rozvoje a pokroku a zvýšit veřejný zájem nejen ve smyslu národní hrdosti, ale také ve smyslu osobní mobility a turismu.

Význam projektu filmové dokumentace země a jeho provázanost i se zájmy v oblasti cestovního ruchu stát neskrýval, přinejmenším do té míry, že veškerou dokumentaci týkající se této agendy označoval jako „Propagační film československý“ a v nejrůznějších svých prohlášeních zdůrazňoval požadavek reprezentativnosti podpořených filmů.<sup>17)</sup> K jednoznačnějšímu vymezení akce coby turistické propagandy stát nicméně nepřímo přiměly zahraničně-politické okolnosti. Od roku 1936 se do jednání o tematických plánech o poznání aktivněji zapojilo dosud nepříliš výrazné ministerstvo národní obrany (MNO), když žádalo přímou účast vlastních delegátů na schvalovacích řízeních nových

11) Vlastislav L a c i n a, *Velká hospodářská krize (1929–1934)*. Praha: Academia 1984, s. 71.

12) Tamtéž, s. 101.

13) Tamtéž.

14) Vlastislav L a c i n a, *Velká hospodářská krize (1929–1934)*. Praha: Academia 1984. Václav P r ů c h a a kol., *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992. I. díl (Období 1918–1945)*. Brno: Doplněk 2004.

15) Václav P r ů c h a a kol., c. d., s. 293.

16) Tamtéž, s. 303.

17) Viz pozn. č. 4.



Obr. č. 1: Schematická mapa míst preferovaných v plánu filmové dokumentace země.<sup>18)</sup>

krátkých filmů (dosud prováděných komisí pro kulturně-propagační dodatky, v níž MNO nebylo přímo zastoupeno),<sup>19)</sup> aby mohli provádět přísnější kontrolu toho, jakým způsobem jsou v turistických propagačních filmech zachycovány konkrétní objekty. Ministerstvu se zde jednalo především o filmování strategicky významných lokalit či objektů s ohledem na obranu Československa v případě válečného konfliktu.<sup>20)</sup> Požadavky MNO byly oficiálně uznány v roce 1938 a filmová dokumentace míst typu přehrad a vodních děl, mostů či vojenských základen, tak úřady striktně kontrolovaly s ohledem na to, že by mohla posloužit jako cenný zdroj informací pro zahraniční výzvědné služby – některá z míst se nesměla filmovat zcela, v případě jiných museli filmaři o povolení žádat.<sup>21)</sup> Nové politické okolnosti tak výchozí záměry projektu filmové dokumentace země zásadně usměrnily: hledáčky filmových kamer totiž pootočily na bezpečnější, z obranného

18) Mapka schematicky znázorňuje oblasti vyzdvížené v plánu filmové dokumentace země, v odstínech šedi je přitom zachyceno, která místa byla po celé období považována za politicky bezproblémová (nejsvětlejší značka), která bylo po roce 1938 zakázáno z důvodů obrany země filmovat (nejtmavší značka) a která bylo možné po roce 1938 filmovat pouze se svolením ministerstva národní obrany (střední stupeň šedi).

19) Členy komise fungující od června roku 1936 byli zástupci ministerstva zahraničí, ministerstva školství a národní osvěty, oddělení pro cizinecký ruch ministerstva průmyslu, obchodu a živností, Svazu filmové výroby. Viz zápis z 98. schůze Filmového poradního sboru, 1. 2. 1937. NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 3.

20) Dopis MNO ministerstvu veřejných prací, 12. 8. 1936. NA, MPOŽ, k. 2754, č. 1309/36, odbor V, odd. G – Propagační a dodatkové filmy, č.j. 79.614/1936.

21) Geografické rozložení těchto zájmových sfér ukazuje mapka (Obr. č. 2). Mezi objekty, jež bylo zakázáno filmovat, patřila například důležitá politická sídla v Praze (Pražský hrad, Černínský palác) či významná vodní díla (přístavy na Dunaji, vodovodní stavby v Lánech aj.). O souhlas bylo třeba žádat zejména při natáčení mostů. Více k seznamům navrhovaným jednotlivými ministerstvy viz edice Lucie Česálkové v *Iluminaci* č. 2/2009. Lucie Č e s á l k o v á, Žánrové varianty českého předválečného nonfikčního filmu. *Iluminace* 21, 2009, č. 2, s. 185–203, zde 196–203.

hlediska méně významné cíle a mnohem těsněji je přimkly k žánru turistické propagace a propojily s potřebou povzbudit mobilitu uvnitř země.

### Mapování filmem a propagace cestovního ruchu

Osobní doprava (po silnici i železnici) byla ve 30. letech podle dobové ekonomické analýzy Marko Weiricha z roku 1939 silně zaostalá.<sup>22)</sup> Statistická šetření z poloviny 30. let dokazují, že osobní doprava v letech 1930 až 1935 de facto stagnovala i přesto, že práce na veřejných komunikacích ani železniční sítě nebyly pozastaveny (Tab. č. 1).<sup>23)</sup> Důvody byly samozřejmě sociální – lidé v době krize méně migrovali především kvůli nezaměstnanosti a nižším příjmům. Změny tohoto stavu a lepšího využití silnic a tratí chtěl stát dosáhnout zvýšením informovanosti občanů a veřejnou propagací infrastrukturního rozvoje. Byl si přitom vědom nedostatečně rozvinuté péče v oblasti turismu a jeho propagace, stejně jako zaostalé úrovně hoteliérství a pohostinských služeb. S ohledem na nutnost koncepční politiky cestovního ruchu stát představil plán „všeobecné a široké propagace cestovního ruchu“.<sup>24)</sup> Ani této akci se však politické manévrování nevyhnulo.

Tab. č. 1: Tabulka osobní přepravy ukazující propad roku 1933.<sup>25)</sup>

| rok  | osobní km (v mil.) |
|------|--------------------|
| 1929 | 9 178              |
| 1933 | 6 492              |
| 1934 | 6 755              |
| 1935 | 6 429              |
| 1936 | 6 861              |

Graf roční návštěvnosti a využití turistických zařízení odkrývá jako nejnavštěvovanější oblasti druhé poloviny 30. let nepřekvapivě větší československá města (Prahu, Brno, Olomouc, Bratislavu) a rekreační oblasti horských národních parků a některých (!) lázeňských měst (Graf č. 2). Mnohem zajímavější proměny nicméně zaznamenávala místa z „druhé“ kategorie turistické atraktivity, náhle soupeřící s regiony, jež byly před krizí o poznání žádanější. Zatímco města vnitřních oblastí Čech, Moravy a Slovenska totiž dokázala v mnoha případech i překonat návštěvnost před dobou krize, místa s německou většinou byla navštěvována méně. V nejisté politické situaci mezinárodních vztahů s Německem v době před mnichovskými událostmi, okupací a druhou světovou válkou se politické pozice přirozeně promítly i do státní propagandy. Propagační akce měly pokrýt především ne-sudetské oblasti a právě zde také oživit stagnující cestovní ruch (Tab. č. 2).

22) Marko W e i r i c h, *Staré a nové Československo. Národohospodářský přehled bohatství a práce*. Praha: Odborné knihkupectví Ferd. Svoboda 1939, s. 203.

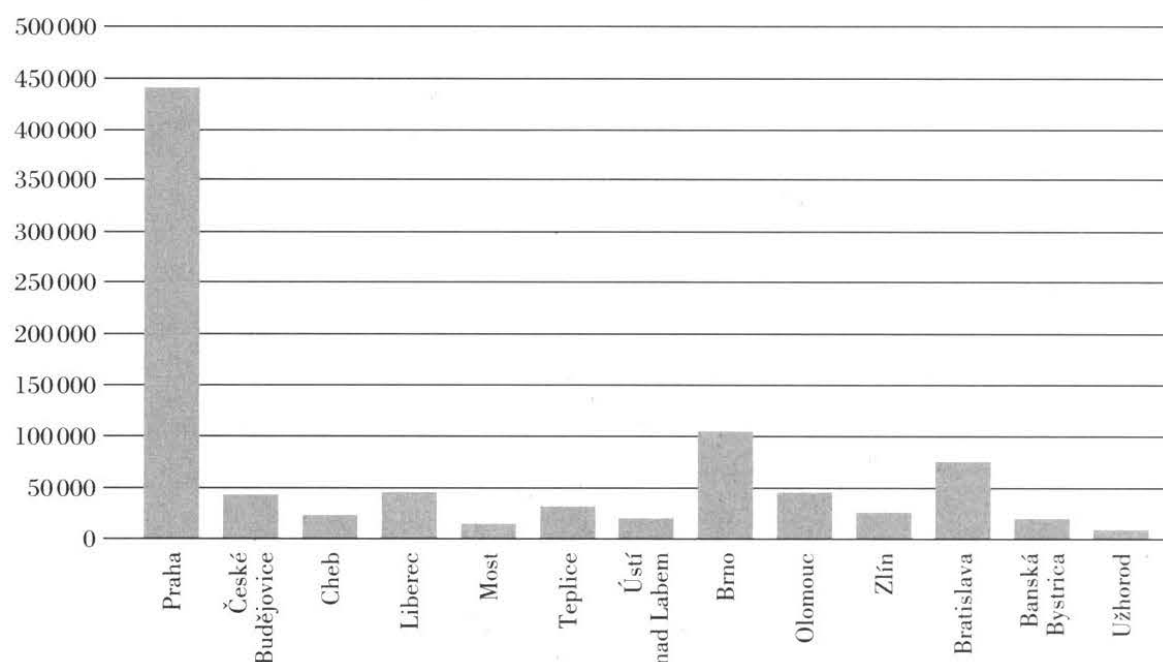
23) Tamtéž, s. 204.

24) Marko W e i r i c h, c. d., s. 255.

25) Data shromážděna podle šetření Marko Weiricha v roce 1939. Marko W e i r i c h, c. d., s. 204.



Graf č. 2: Graf návštěvnosti krajských měst v roce 1935.<sup>26)</sup>



Tab. č. 2: Tabulka návštěvnosti hlavních měst a klíčových lázeňských měst (údaje v tisících).<sup>27)</sup>

| rok  | Praha | Bratislava | Frant. lázně | Karlovy Vary | Mar. lázně | Luhačovice | Piešťany |
|------|-------|------------|--------------|--------------|------------|------------|----------|
| 1929 | 50,5  | 6,9        | 4,0          | 9,2          | 5,7        | 2,8        | 1,9      |
| 1930 | 56,6  | 6,8        | 3,8          | 8,9          | 5,4        | 2,9        | 1,9      |
| 1931 | 45,7  | 9,5        | 3,2          | 7,3          | 4,2        | 2,9        | 1,8      |
| 1932 | 52,3  | -          | 2,6          | 6,3          | 3,5        | 3,0        | 1,5      |
| 1933 | 35,5  | 9,1        | 2,0          | 6,0          | 3,7        | 3,1        | 1,4      |
| 1934 | 39,7  | 7,5        | 2,4          | 6,3          | 4,2        | 3,4        | 1,5      |
| 1935 | 43,0  | 8,1        | 1,7          | 6,3          | 3,5        | 3,8        | 1,7      |
| 1936 | 32,1  | 8,7        | 1,9          | 6,3          | 3,5        | 3,7        | 1,8      |
| 1937 | 54,4  | 10,0       | 1,2          | 7,3          | 4,1        | 3,5        | 2,0      |

Jakožto součást státního plánu propagace obnovy, v jeho nejširším kontextu, dokládá politické a nacionální motivace státní propagandy i projekt filmového mapování země. Je proto logické, že porovnáváme-li index cestovního ruchu a turistických preferencí v prostorovém smyslu s pohybem filmařů turisticko-propagačních filmů po republice, sledujeme takřka překrývající se mapy. Ačkoli i po roce 1935 vzniklo několik turisticko-pro-

26) Data byla čerpána z publikace *Statistika měst. Zprávy Státního úřadu statistického republiky Československé XVII*, 1936, č. 4–7, s. 866.

27) Data byla shromážděna dle šetření Marko Weiricha. Marko W e i r i c h, c. d., s. 256–257. Podle Jaroslava Česky během protektorátu a za okupace statistická šetření v této oblasti neprobíhala. Viz Jaroslav Č e š k a, *Under the Greater German Reich Rule – The Protectorate's Official Statistics in 1939–1945*. Praha: Futura 2006.

pagačních snímků se severo- a západočeským námětem, jednalo se v těchto případech především o místní produkce (filmy vyrobené lokálními výrobci pro lokální účely, jako například série filmů o Ústí nad Labem), případně ojedinělý projekt filmu o elektrárně v Ervěnicích. Jak jsme zmiňovali již výše, poklesla paralelně i návštěvnost západočeských lázeňských měst (Františkových lázní, Mariánských lázní, ale i Karlových Varů) ležících v sudetských částech země.

Propagační význam projektu filmového mapování země a jeho napojení na oblast cestovního ruchu stát nikterak nezastíral.<sup>28)</sup> Propagační záměr projektu reflektoval i dobový filmový tisk.<sup>29)</sup> To, jaká důležitost a jaký budoucí potenciál však byly projektu připisovány, nicméně nejzjevněji odhalil zásah ministerstva obrany, jež začalo po roce 1936 vyžadovat schvalovací řízení a striktní kontrolu způsobů zobrazování určitých objektů s ohledem na jejich strategický význam pro obranu Československa v případě náhlého válečného konfliktu.<sup>30)</sup> Ve výsledku tak ministerstvo národní obrany zakázalo filmově dokumentovat vodní díla, přehrady, mosty a vojenské základny a vymínilo si přísnou prověrku všech budoucích filmových projektů, aby zjistilo jejich potenciál „poskytnout cenný materiál pro zahraniční výzvědné služby“.

### Cirkulující vizuální kánon

Výsledky filmové práce na státní zakázku dokládají, že většina filmařů na základní požadavky státu jako zadavatele, týkající se nejen doporučených míst, jež mají být zachycena, ale i standardu předpokládané délky (okolo 200 m) a konvenčních způsobů reprezentace, přistoupila.<sup>31)</sup> I ne zcela koncepčně zpracované filmy však v podstatě státní projekt podporovaly. Státní plán totiž v důsledku podporovaly i prospěchářské strategie, s nimiž k projektu filmové dokumentace přistupovali sami filmaři: fondy se snažili využívat tak, aniž by se dostali do střetu s regulemi, a současně více vydělali. V tom jim vcelku vycházelo vstřícné původní nastavení systému podpor z roku 1935, založené na „geografické“ logice. To předpokládalo, že se výrobní náklady turisticko-propagačního filmu zvyšují se vzdáleností, kterou musí štáb překonat z místa, kde je výrobní firma re-

28) Úprava směrnic výroby kulturně-propagačních dodatků. Zápis ze 132. schůze FPS, 9. 12. 1937. NA, MPOŽ, k. 2755.

29) A n o n ., Propagační filmy ve státním zájmu. *Filmový kurýr* 7, 1933, č. 30 (28. 7.), s. 2. A n o n ., Konečně trochu propagandy. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 32 (10. 8.), s. 1. A n o n ., Filmová propaganda jinde a u nás. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 35 (31. 8.), s. 2.

30) Propagační film československý (dopis ministerstva vnitra), 7. 5. 1936. NA, MPOŽ, k. 2754, č. j. 52.041/1936.

31) K dramaturgickým požadavkům na snímky žádající o státní podporu viz L. Č e s á l k o v á, c. d., s. 142–146. Mimo příklady uvedené v této studii lze jako opakovaně odmítané žadatele uvést např. firmy Tovacolor (neúspěšná s žádostí o podporu projektů ZPOVĚD STARÉHO NÁMOŘNÍKA, MAMINKA A DÍTĚ, ČESKÝ GRANÁT aj.) či Pošusta (neúspěšná s žádostí o podporu projektů ZVONY NAD PRAHOU, PÍSNÍ K SRDCI, ACH NENÍ TU NENÍ aj.). Výčet samozřejmě není úplný, zamítavých posouzení bylo mnohem více. Současně je třeba připomenout, že zamítnutí žádosti o státní podporu filmu nemuselo nutně znamenat, že projekt nakonec nebyl realizován. Jednotlivé posudky lze dohledat v zápisech ze schůzí FPS v příslušných kartonech fondu Ministerstva průmyslu, obchodu a živností v Národním archivu či fondu Filmový poradní sbor v Národním filmovém archivu.

gistrována, cestou na místo natáčení. Dotace totiž zahrnovala i paušální položku na uhrazení nákladů za dopravu a ubytování filmařů, a tak bylo možné na natáčení ve vzdálenějších oblastech získat víc peněz. Rozdělení „tarifních“ zón bylo vcelku jednoduché. Filmaři sídlící v Praze mohli zas film natáčený v Praze a okolí získat 15 tisíc korun, za film z Čech a Moravy 20 tisíc korun, za film ze Slovenska a Podkarpatské Rusi 25 tisíc korun. Na toto pravidlo zareagovali nejaktivnější výrobci velmi podobným způsobem. Dokládají to alespoň výrobní plány tří srovnávaných společností – firem Guba, Union a Propaga.

Mezi roky 1935 až 1940 (kdy bylo geografické pravidlo nahrazeno běžnou podporou) vyráběly tyto firmy vždy série snímků námětově vztažených k jednomu místu. Přestože tedy podnikly vždy jeden výjezd za účelem shromáždění dokumentárního materiálu, z něhož následně sestříhaly více filmů, získaly na tento jeden výjezd několikerou dotaci podle počtu filmů, které se jim z dané oblasti podařilo před komisí prosadit. Guba takto například v okolí Bratislavy a řeky Váh pořídil snímky SLOVENSKÉ LÁZNĚ (1936), LÁZNĚ PIEŠŤANY A POVÁŽÍ (1935), POVÁŽÍ, HRADY A ZÁMKY (1936), BRATISLAVA A OKOLÍ (1936) aj. Dva snímky natočil Guba na severní Moravě v okolí Olomouce, a to JESENÍKY (1936) a SRDCE HANÉ (1937), nejvíce se však soustředil na jižní Čechy, odkud pocházejí filmy ŠUMAVA (1937), DOMAŽLICKO (1937), TŘEBOŇ A JEJÍ RYBNÍKY (1937), FILM O STÁTNÍM RYBNÍKÁŘSTVÍ (1938), PAMÁTKY RODU ROŽMBERKŮ (1939) aj. Podobně i Union natáčel série filmů o Krkonoších a Podkarpatské Rusi, Propaga se zaměřila na pás Českého ráje, Českosaského Švýcarska a Krušných hor.<sup>32)</sup> Tato první etapa státně podporované výroby krátkých filmů zřetelně povzbudila zájem výrobců natáčet turisticko-propagační filmy.<sup>33)</sup> S pozdější změnou subvenčních podmínek v roce 1940 souvisely ještě dvě vnější změny – jedna politická a jedna technická.

Již rok 1939 nastolil v Československu nové politicko-geografické podmínky, když došlo k rozdělení původního území tak, že Protektorát Čechy a Morava byl odtržen od Slovenska a Podkarpatské Rusi. Za těchto okolností geografická logika udílení podpor ztrácela na významu a opětovně se ostatně snižovala i osobní mobilita obyvatel (i filmařů). Novou okolností bylo také postupné prosazování zvuku jako samozřejmé součásti krátkometrážní dokumentární produkce, jež znamenalo také navyšování výrobních nákladů. I v tak krátké, pouze pětileté historické etapě před počátkem druhé světové války tak československá krátkometrážní produkce a zejména takzvaný „přírodní film“ (jako označení filmu dokumentujícího „přírodní krásy“, resp. mapujícího turistické oblasti) prošel vývojem od prvních oficiálních podpor přes několik let uvykání státním regulím k následnému obratu v podobě upřednostňování snímků s aktuálnější sociální tematikou.<sup>34)</sup> Nové

32) Podobně viz L. Č e s á l k o v á, c. d. s. 151. Firmy Guba, Union a Propaga byly vybrány jakožto nejsoustavnější žadatelé o podporu, jimž komise zpravidla vyhověla. Spektrum výrobců filmů usilujících o podporu bylo samozřejmě širší. Pohyb jmenovaných společností po Československu do roku 1940 však zjevně dokládá, že ve svých produkčních strategiích přímo reagovaly na logiku udílení podpor podle zeměpisných pásem lokace natáčení. Tvorba ostatních společností byla tematicky o poznání roztržštěnější, nevyráběly ani pravidelně, ani systematicky s podporou státu.

33) Zápis z 98. schůze FPS, 1. 2. 1937, NFA, Filmový poradní sbor (nezpracováno), k. 3.

34) Podle filmového slovníku z roku 1948 popisoval „přírodní film“ přírodní krásy a život zvířat v přírodě za účelem turistické propagace či vzdělávání. Viz František G ü r t l e r, *Malý filmový slovník*. Praha: Československý filmový ústav 1948, s. 162.

podmínky přinesly také nové významy nacionálním aspektům československých krátkých dokumentárních filmů. Zatímco v prvních letech státem podporované výroby byla „nacionalita“ interpretována v zeměpisném smyslu jako propagace země a jejího průmyslového, zemědělského a obecného infrastrukturního rozvoje (v oblasti dopravy, spojů, zdravotní péče a dalších služeb), po roce 1940 se nacionální duch přenášel na spíše kulturně-společenská či kulturně-historická témata (snímky o folklóru, řemeslné tradici, životopisy významných osobností, buditelské filmy oslavující pozitivní národní vlastnosti).

Přestože byl rok 1940 z hlediska finančních podpor pro podmínky krátkometrážní tvorby skutečně zásadním přelomem (i po Mnichovu a po vzniku protektorátu platilo pravidlo výpočtu podpory podle lokace natáčení, omezení se týkala spíše filmů, jež mínily zachycovat objekty chápané jako strategické cíle – viz výše) a přestože zřetelně narušil postup projektu filmové dokumentace dle původních očekávání, ve spojení s propagací turismu v jiných médiích, i nedůsledně prováděná akce vizuálního mapování pomocí filmu program modernizace infrastruktury posílila. A to právě jako jeden z mnoha mediátorů ikonického obrazu země. Ačkoli tedy může výše uvedenou tezi o provázanosti projektu filmové dokumentace země s rozvojem cestovního ruchu velmi snadno relativizovat nedostatek informací o tom, v jaké míře a jakým způsobem byly příslušné filmy uváděny, jakou měly návštěvnost, případně popularitu, je třeba brát v potaz skutečnost, že film byl pouze jednou z mediálních realizací státně-propagačního plánu, jež mohla aktuální společenské chování, zde konkrétně turistické preference a pohyb po republice, ovlivňovat. V tomto smyslu byl také jedním z nástrojů státem kontrolované navigace pohybu občanů, a s tím i mocenského usměrňování jejich (zeměpisných) znalostí, na němž se podílely i další vizuální materiály pedagogického a turisticko-informačního, respektive turisticko-propagačního diskursu.

Stát kontroloval oficiální proces mapování českých zemí prostřednictvím Státního zeměměřičského ústavu, jehož práce však byla (často nahodile) doprovázena paralelními (populárnější, respektive užitečnější laděnými) aktivitami různých zeměpisných a turistických klubů a společností. Ve 30. letech se tak státní projekt filmové dokumentace země a vizuálního mapování státem preferovaných oblastí úspěšně protnul s nezávislými snahami Československé zeměpisné společnosti (ČZS), jež ve stejném období přišla s koncepčnější edicí zeměpisných učebnic a zasazovala se o zvýšení počtu hodin zeměpisu na školách. ČZS ostatně v roce 1935 vydala první ucelený *Atlas Československa*, jenž je považován za nejvýznamnější a nejmodernější kartografickou publikaci své doby.<sup>35)</sup> V polovině 30. let zažívalo svůj nejvýraznější rozvoj také turistické značkování, a to především s ohledem na metodické promyšlení systému turistických tras včetně vzájemné provázanosti tras různých oblastí, které prováděl Klub československých turistů. Ten pak ve stejné době ve spolupráci s Geografickým ústavem vydal první turistické mapy v sérii, jež měla pokrýt celé Československo.<sup>36)</sup> Od půle 30. let stoupal i počet publikovaných turis-

35) Leoš J e l e č e k – Jiří M a r t í n e k, Nástin dějin české geografické společnosti. *Klaudyán: časopis pro historickou geografii a environmentální dějiny* 4, 2007, č. 2, s. 42–48.

36) Eduard B r y n d a a kol., *Padesát let klubu československých turistů: 1888–1938*. Praha: Klub českých turistů 1938.



tických průvodců.<sup>37)</sup> Po roce 1935 se přitom jejich nabídka rozšířila nejen co do počtu, ale i různorodosti. Turistické průvodce se postupně specifikovaly jako úzce vymezená služba i komodita, když se k běžným brožurkám přidaly průvodce zaměřené na konkrétní společenské skupiny – náboženské turistické průvodce, lázeňské průvodce, lyžařské průvodce, botanické průvodce aj. Na rozdíl od jiných tištěných médií (map, ilustrovaných časopisů apod.), která následovala tradicionalistický kánon „turistických zajímavostí“, měly turistické průvodce mnohem širší záběr, a to už proto, že byly často dílem regionálních autorů (turistů, nadšenců). Lokální průvodce však byly často nízkonákladovými záležitostmi, a tak zpravidla šetřily především na vizuálním materiálu, jenž nikdy nechyběl v propagačních časopiseckých reportážích, oficiálních učebnicích, ale například i v oficiálních turistických průvodcích.

Právě tato mezihra mezi různými formami vizuální reprezentace v důsledku napomáhala státně propagačnímu zájmu. Historické okolnosti ekonomické krize vydavatelům dovolovaly pracovat pouze s omezeným množstvím vizuálních materiálů, které cirkulovaly mezi různými médii (z novin do učebnic i průvodců). Originální fotografie i filmy byly velmi cenné, a jak ještě ukážeme, jejich autoři se svůj kapitál snažili využít co nejefektivněji.

Krátké dokumentární filmy natáčené kvůli geografickému pravidlu podpor na tomtéž místě byly velmi často stříhovými verzemi dokumentárního materiálu natočeného pravděpodobně jedním kameramanem, opatřeny různými mezititulky, případně různým komentářem, jenž zvýznamňoval různé regionální aspekty. Příkladové studie snímků zachycujících lázeňská města a Podkarpatskou Rus shodně dokládají, že identické obrazy cirkulovaly nejen mezi filmy vyrobenými jednou produkční společností, ale i mezi různými firmami.<sup>38)</sup> Překrývání je zřejmé například mezi filmy *INVESTICE NA PODKARPATSKÉ RUSI* (Union, 1937) a *PODKARPATSKÁ RUS* (Filmový ústav, 1937), které si oba půjčovaly záběry z dřívějších filmů *UŽHOROD A JEHO OKOLÍ* (Pronax, 1924) a *OBRÁZKY Z PODKARPATSKÉ RUSI* (AB, 1922). Pokud filmy přímo neopakují identické záběry, replikují kanonické úhly pohledu na významné památky a přejímají zavedenou rétoriku výkladu o zeměpisném jevu v učebnicovém či průvodcovském smyslu. Obecné zeměpisné, historické, politické, demografické a socio-kulturní informace jsou doplněny procházkou městem, jež zahrnuje všechny klíčové památky a pozoruhodnosti a duplikuje trajektorii navrženou turistickým průvodcem. Podobná cirkulace obrazů se pak objevovala i v tištěných médiích.<sup>39)</sup>

V nejrůznějších publikacích od učebnic přes průvodce a specializované studie, přetiskované a znovuvydávané v různých verzích od počátku dvacátých do třicátých let, se ja-

37) Zjištěno z rešerše v katalozích Národní knihovny v Praze.

38) Specificky pro účely této studie autorka analyzovala soubor snímků o Podkarpatské Rusi a o lázeňských městech. Filmy vybrala dle názvů a popisků v Havelkových seznamech, ověřila jejich dostupnost v Národním filmovém archivu a opakovaně je zhlédla. Analýza byla prováděna s ohledem na variabilitu materiálů použitých k ilustraci konkrétních míst.

39) Systém distribuce fotografií v československém tisku zásadně ovlivnil vznik „obrazového oddělení“ Československé tiskové kanceláře (ČTK) v roce 1929. I díky němu se tak od třicátých let zásadně proměnila vizuální podoba československých novin, jež nyní mnohem častěji doprovázely psané texty fotografiemi. Vydavatelé nicméně nezaměstnávali samostatné fotografy, ale využívali snímků nabízených ČTK. František P e š a n – Josef V o j t e k, *Historie ČTK*. Praha: DoR ČTK 1968.

kožto dominanty nejrozličnějších regionů objevovaly stále totožné objekty (krom kulturních /světských i církevních/ památek hlavně nejnovější práce dopravního a inženýrského stavitelství). Tyto objekty pak byly zpravidla zachycovány ze stejných úhlů pohledu, případně byly přetiskovány zcela totožné fotografie. Jako příklad z rozsáhlejšího korpusu shodných materiálů můžeme uvést například velmi oblíbený obraz dolování soli v Marmarošské Solotvině na Podkarpatské Rusi:<sup>40)</sup>



DOLOVÁNÍ SOLI V MARMAROŠSKÉ SOLOTVINĚ.

Dolování soli v Marmarošské solotvině. Jiří Král – Antonín Svoboda, *Turistický průvodce Podkarpatskou Rusí a Slovenskem východně od Košic*. Mukačevo 1923.



Marmarošská Solotvina, důl Františkův.

Marmarošská Solotvina, důl Františkův. J. Chmelař – S. Klíma – J. Nečas, *Podkarpatská Rus – Obraz poměrů přírodních, hospodářských, politických, církevních, jazykových a osvětových*. Praha: Orbis 1923.

Stejně jako v případě Podkarpatské Rusi, již v období první republiky obklopovalo v rámci nejrozličnějších kampaní skutečně velké množství propagačních materiálů, napomohla i v případech jiných turistických regionů historická nutnost recyklovat omezené množství ilustrací a fotografií v různých médiích k opakovanému potvrzování a utužování kanonického obrazu jednotlivých míst. Preferované turistické regiony prvorepubliková média současně chápala jako součást národního dědictví, jež pro budoucnost fixovala v podobě virtuální kolekce ikonických obrazů země.

Symbolická moc těchto obrazů přitom měla jak svou reprezentativní, tak svou ekonomickou, tržní dimenzi. Standardizované zachycení různých míst se stávalo v podstatě veřejným intelektuálním vlastnictvím, dále replikovaným v lidovém diskursu. Do procesu upevňování zeměpisných znalostí pomocí vizuálních médií se přitom ve dvou momentech promítla ekonomická krize. Předně zafungovala jako motivace, jako spouštěcí mechanismus, jenž stimuloval stát k vytvoření kampaně k propagaci národního dědictví,

40) Autorka analyzovala nejrozličnější průvodce, popularizační příručky, brožurky, vědecké statí a další dokumenty se zeměpisnými náměty pracující s vizuálními materiály, následně se zaměřila na oblast Podkarpatské Rusi, již probírala podrobněji se zaměřením na konkrétní zobrazovaná místa. Kromě železniční trati v Úžoku nalezla zcela shodné ilustrační fotografie například pro šachtu „Kundigunda“, kostelík v Išce, vodní nádrž Hoverly či viadukt v Úžoku.



včetně přírodních krás, a následně k propagaci turistiky s cílem popularizovat a podpořit nově budovaný dopravní systém a jeho možnosti. Druhotně nicméně znamenala nedostatek finančních, technických i lidských zdrojů, potřebných ke zkvalitnění práce zpravodajských agentur. Nerozvinutý systém aktuálního fotografického a filmového zpravodajství, silně vázaný na potřebné množství technického zázemí a filmového či fotografického materiálu, podnítil vznik specifické distribuce – výměn vizuálních materiálů mezi médii, a tedy i cirkulování stejných obrazů napříč nejrozličnějšími distribučními okny. Noviny, časopisy, stejně jako vydavatelé informačních tiskovin i vzdělávací literatury pracovali pouze s omezenou nabídkou fotografických ilustrací. Stejně fotografie se tak objevovaly napříč médii, nehledě na jejich politické či jiné ideové zázemí, ilustrovaly nejrozličnější knihy i učebnice a objevovaly se jako nástěnné učební pomůcky ve školních hodinách stejně jako na přednáškách veřejných vzdělávacích kurzů v podobě promítaných diapozitivů i klasických obrazů. Politika filmového a fotografického mapování stejně jako politika cestovního ruchu a rozšiřování prostoru turistického pohybu díky nezávislým turistickým organizacím patřily k silám, jež významně utvářely propagačními i vzdělávacími médii oficiálně distribuované vědění a s ním i paměť o vizuální podobě české krajiny jakožto národního dědictví. Politika vidění a vědění, v případě projektu filmové a fotografické dokumentace země neoddělitelně spojených, zde zcela zásadně participovala na konstrukci kulturní paměti a v případě sudetoněmeckých částí země a strategicky významných objektů, na něž bylo krátkodobě uvaleno cílené dokumentační embargo, i jejího vymazávání.

*Studie vznikla s podporou Grantového fondu pro doktorandy v prezenční formě studia, učitele a akademické pracovníky Filozofické fakulty MU Brno na rok 2010.*

### **Mgr. Lucie Česálková, Ph.D. (1983)**

Je odbornou asistentkou na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně. Věnuje se především problematice nonfikčního filmu, konkrétně pak jeho vzdělávací a propagační roli.

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

### **Citované filmy:**

*Bratislava a okolí* (Ludvík Guba, 1936), *Domažlicko* (Ludvík Guba, 1937), *Film o státním rybníkářství* (Ludvík Guba, 1938), *Investice na Podkarpatské Rusi* (Unionfilm, 1937), *Jeseníky* (Ludvík Guba, 1936), *Lázně Piešťany a Pováží* (Ludvík Guba, 1935), *Obrázky z Podkarpatské Rusi* (AB, 1922), *Památky rodu Rožmberků* (Ludvík Guba, 1939), *Podkarpatská Rus* (Unionfilm, 1937), *Podkarpatská Rus* (Filmový ústav, 1937), *Pováží, hrady a zámky* (Ludvík Guba, 1936), *Slovenské lázně* (Ludvík Guba, 1936), *Srdce Hané* (Ludvík Guba, 1937), *Šumava* (Ludvík Guba, 1937), *Třeboň a její rybníky* (Ludvík Guba, 1937), *Užhorod a jeho okolí* (Pro-nax, 1924).

SUMMARY

THE LAND SURVEYOR WITH A MOVIE CAMERA

*Visual Media's Role in Shaping Geographical Knowledge  
in Czechoslovakia in the 1930s*

This analysis concentrates on the role of the state and its project of film documentation of Czech lands in the process of shaping of geographical knowledge in the Czechoslovakia during the 1930s. The map of preferred regions of land documentation project (outlined in governmentally proposed thematic plan) is here compared with the map of places really documented in short documentary films of the period. Describing how the system of state funding influenced financing and dramaturgy strategies of several producers (mainly Guba, Union and Propaga) the text explains why so many films were shoot in so few places. Later it focuses in detail on these places with an attempt to reconstruct their period media image as represented on film, in newspapers and illustrated magazines, but also in maps, travel-guides, and visual teaching tools (slides, wall-hung images, textbooks).

The analysis finally concludes that the lack of financial, technical and personal sources in the news service together with underdeveloped network of distribution of visual material required specific practice of exchanges of visual information between media. Newspapers, magazines as well as publishers of informational and educative literature kept at disposal stint of visuals. The same photographs and images then appeared in various newspapers and magazines apart from their political or other ideological background, they illustrated various books (travel books) and textbooks and reappeared as visual teaching tools in lessons of school as well as public education. The policies of mapping, land documentation as well as policies of tourist movement belonged to the powers shaping the officially distributed knowledge (and memory) by means of promotional as well as educative media. All these policies in consequence – participating on construction of cultural remembrances and smothering (as in case of Sudeten parts of Czechoslovakia) – regulated also the policy of vision.



## ČESKÁ TELEVIZE JAKO FILMOVÝ PRODUCENT V LETECH 1992–2002 (1. část)

Pavel Krumpár

Od samotného vzniku televize veřejné služby v roce 1992 je diskutována role České televize ve vztahu k domácí kinematografii. V posledních letech tato diskuse nabývá na intenzitě zejména v souvislosti s novelou zákona o kinematografii, která je připravována od roku 1998 a dosud nebyla schválena. Přestože zákon o České televizi definuje povinnost televizního vysílatele veřejné služby podporovat českou kinematografii pouze vágně, sehrála Česká televize v prvních deseti letech svého působení jednu z klíčových rolí ve vývoji českého filmu. V letech 1992–2002 se Česká televize podílela na vzniku celkem 128 celovečerních filmů, v průměru každý rok podpořila přibližně 11 titulů a jen zcela výjimečně vznikl distribuční film bez kooperace s Českou televizí.

Současně však bylo České televizi nezdárka vyčítáno zneužívání jejího dominantní postavení na domácím trhu. Velmi často se tak stávala terčem kritiky ze strany nezávislých producentů, kteří se na straně jedné bez finanční i nefinanční (například výrobní kapacity nebo propagace filmu na obrazovce) podpory České televize neobešli a na straně druhé byli nuceni akceptovat její smluvní podmínky. Mezi nejproblematictější požadavky České televize patřilo například získání licence k televiznímu vysílání na dobu autorskoprávní ochrany bez patřičného ocenění této licence.

Především tlak nezávislých producentů, ale také nástup komerčních televizních stanic na našem území či ekonomická stabilita České televize, patřily k faktorům ovlivňujícím strategii televize veřejné služby v oblasti výroby celovečerních distribučních filmů. Tato strategie se tak přirozeně v průběhu prvních deseti let proměňovala a přizpůsobovala novým podmínkám.

Můj příspěvek bude hledat odpověď na otázku, jakou strategii zvolila Česká televize v prvním desetiletí své existence v oblasti podpory české kinematografie a jak tato strategie korespondovala s posláním a povinnostmi média veřejné služby v České republice. Ohraničení rokem 2002 jsem zvolil záměrně, neboť v uvedeném období Česká televize ukončila přechod od producentského k redakčnímu systému práce. Producentský systém tvořil základ organizační struktury České televize od jejího vzniku v roce 1992 až do roku 2002 a byl koncipován na principu silných producentů, kteří měli garantovat podporu tvořivosti zaměstnanců. Značná svoboda v rozhodování a silné pravomoci daly vyniknout takovým producentským osobnostem, jako jsou Čestmír Kopecký, Pavel Boro-

van, Alice Nemanská, Helena Slavíková či Jan Otčenášek. Symbolicky právě z důvodu změny systému odchází z České televize před rokem 2002 například Čestmír Kopecký.<sup>1)</sup>

V rozmezí let 1992–2002 Česká televize nezveřejnila ve vztahu k národní kinematografii žádnou oficiální strategii, která by byla v tomto období naplňována a zároveň by se stala vodítkem pro aktivity nezávislých producentů. Dlouhodobé tendence média veřejné služby lze tedy vyvozovat pouze z interních materiálů České televize, z rozhovorů s tehdejšími zaměstnanci a především z detailního rozboru podpořených projektů.

S ohledem na výše uvedené jsem zaměřil svou pozornost především na výzkum unikátních primárních pramenů. Mezi ně řadím především interní předpisy, programové plány, zápisy z porad či koprodukční smlouvy uzavřené v letech 1992–2002, které doplňuji informacemi z ročenek České televize.<sup>2)</sup> Konkrétní data o jednotlivých pořadech jsem získal z interního informačního systému České televize PROVYS, který obsahuje detailní informace o pořadech připravených k vysílání (délka pořadu, seznam tvůrců, žánrové zařazení, autorská práva atd.). Primární písemné prameny jsem dále konfrontoval s osobními zkušenostmi přímých aktérů dění v jednotlivých obdobích a s jejich výroky do médií. Strukturované rozhovory jsem vedl především se zaměstnanci České televize, kteří se v jednotlivých letech podíleli na rozhodování o produkci distribučních filmů. Z důvodu zachování vyváženosti mé práce jsem oslovil rovněž zástupce nezávislého sektoru, především pak členy Asociace producentů v audiovizí.

### **Česká televize v kontextu organizační, výrobní a ekonomické situace české kinematografie po roce 1989**

Význam České televize pro českou kinematografii po roce 1992 nelze hodnotit bez zařazení její činnosti do širšího kontextu, který se začal vytvářet v návaznosti na systémové a legislativní změny po roce 1989. Český filmový průmysl byl v 90. letech minulého století nucen přizpůsobit svou strukturu i fungování ekonomické transformaci země a soudobému stavu evropského a amerického filmového průmyslu. Pád komunistického režimu v listopadu 1989 přinesl filmové tvorbě na straně jedné dlouho očekávanou svobodu a nezávislost, ale na straně druhé zcela nové výrobní podmínky, které řadu tvůrců i producentů zaskočily.

Nelze se divit, že po letech ve službách politického režimu se v 90. letech český film vydává zcela opačnou cestou. Po radikální změně ekonomického a politického systému nahrazuje centrální řízení a státní financování tržní hospodářství. Po bezprostředních personálních změnách přicházejí také první změny v organizační struktuře. 31. prosince 1990 bylo zrušeno Ústřední ředitelství československého filmu, které bylo v minulosti centrálním řídicím orgánem, a od 1. ledna 1991 přebírá faktickou odpovědnost za kinematografii Ministerstvo kultury České republiky.

1) Srov. Jan M ü l l e r, Klíčový producent opouští Kavčí hory. *Lidové noviny*, 29. 3. 1999, s. 18.

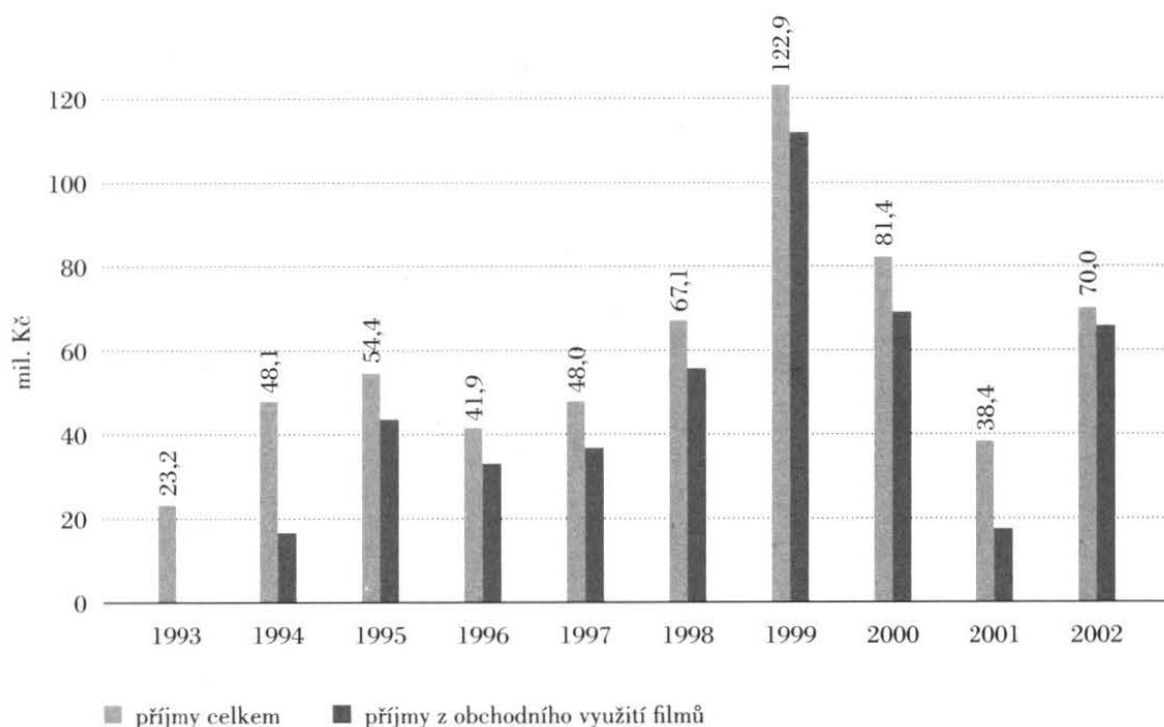
2) V době vzniku této práce jsem měl přístup k interním dokumentům České televize z pozice zaměstnance České televize a člena nejužšího vedení organizace. V letech 2006–2009 jsem působil nejprve ve funkci obchodního ředitele a poté ve funkci ředitele pro strategický rozvoj České televize.



Mezi základní pilíře české kinematografie po roce 1989 patří především stát formou Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, společnost AB Barrandov, početná skupina nezávislých producentů a v neposlední řadě právě Česká televize. Hybnou silou nových projektů se nejčastěji stávají nezávislí producenti, kteří jsou nuceni hledat koproducenty mezi silnými a etablovanými společnostmi typu České televize nebo AB Barrandova. Vedle Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie lze získat finanční podporu také z fondů Evropské unie nebo z komerčního sektoru. Investice ze soukromých zdrojů je však zpravidla podmíněna návratností vložených prostředků, která je na českém trhu s velmi omezenou diváckou základnou obtížně dosažitelná. Jazyková bariéra navíc komplikuje uplatnění tuzemské tvorby v zahraničí, a tak se výnosy českých filmů generují téměř výhradně z domácí distribuce v kinech a z prodeje práv tuzemským televizím.

Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (Fond), který vznikl k datu 1. července 1992 na základě zákona České národní rady číslo 241/1992 Sb., je spravován Ministerstvem kultury České republiky. Nejvýznamnější položkou v rozpočtu Fondu jsou příjmy z obchodního využití starších filmových děl. Od svého vzniku do roku 2001 přijala Rada Fondu celkem 1 115 žádostí, podpořila 477 projektů a rozdělila celkem 468 mil. Kč.<sup>3)</sup>

Graf č. 1. Příjmy Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie v letech 1993–2002.<sup>4)</sup>



3) Srov. Hana T o m á š k o v á, Státní podpora české kinematografie. Online: <<http://www.europeum.org/dispatch.php?aid=401>>, [cit. 14. 3. 2010].

4) Česká filmová komora, *Návrh systému státní podpory české kinematografie*. Praha: Ministerstvo kultury České republiky 2003, s. 10.

Graf potvrzuje strategický význam příjmů z obchodního využití starších filmových děl z hlediska celkových příjmů Fondu a jeho možností podpory české kinematografie. Po roce 1994, kdy zahájila své vysílání TV Nova, tvoří tyto příjmy, s výjimkou roku 2001, vždy více než sedmdesát procent všech příjmů Fondu.

Filmové studio Barrandov (FSB), od něhož řada tvůrců očekávala, že zůstane hlavním výrobcem českého filmu i po roce 1989, sehrálo stěžejní roli pouze bezprostředně po roce 1989. V roce 1990 a částečně také v roce 1991 se výroba českých filmů odvíjela právě od plánů výroby FSB, které pocházely ještě z roku 1989. V roce 1990 byl realizován téměř celý dramaturgický plán studia čítající na tři desítky titulů. K redukci výroby dochází až v roce 1991, kdy provoz FSB negativně ovlivnilo rozhodnutí Ministerstva financí České republiky z roku 1990. Toto rozhodnutí zrušilo veškeré fondy a dotace hospodářským podnikům, a tedy i Barrandovu jako výrobně-hospodářské jednotce. Studio se tak poprvé od roku 1945 ocitlo bez státem garantované dotace a bylo nuceno přistoupit k zásadním změnám.

FSB se v první polovině 90. let proměnilo z aktivního producenta českých filmů v servisní organizaci nabízející služby typu pronájmu ateliérových hal, dabování či nahrávání hudby. S tím souvisela také reorganizace studia, jejíž součástí byla redukce počtu zaměstnanců. Z přibližně 2 400 pracovníků v roce 1990 jich bylo v následujícím období propuštěno na 1 700.<sup>5)</sup> Řada režisérů, scenáristů, dramaturgů a zástupců různých odborných řemesel (osvětlovači, rekvizitáři, maskéři ad.) se tak ze dne na den ocitla na volné noze a musela prokázat svou životaschopnost i v nových podmínkách.

Nová strategie vedení studia znamenala ve svém důsledku minimalizaci aktivit v oblasti výroby distribučních filmů. Společnost AB Barrandov, na rozdíl od České televize, nevyráběla po roce 1992 žádné filmy výhradně ve své vlastní produkci. Vždy pouze spolupracovala s dalšími výrobci, čímž snižovala riziko případného ekonomického neúspěchu. Postupný pokles koprodukčních filmů, do nichž Barrandov finančně v letech 1992–2002 vstupoval, předznamenává nástup televize veřejné služby do pozice významného partnera a podporovatele českého filmu.

Televize veřejné služby byla v prvním desetiletí své existence nepochybně klíčovým partnerem českého filmu. Pomineme-li první dva roky od jejího vzniku, kdy hledala svou identitu v nových podmínkách a musela definovat i svůj vztah k české kinematografii, vstupovala Česká televize každoročně vždy minimálně do poloviny všech aktuálně vyráběných distribučních filmů. Stala se tak koproducentem či producentem více než 50 % realizovaných projektů (přesně 64 %), což v celkovém úhrnu představuje 107 podpořených filmů do roku 2001. Naproti tomu bez přispění České televize vzniklo v uvedeném desetiletí pouze šedesát titulů.

Česká televize se podílela na vzniku distribučních filmů takzvaným externím a interním plněním. Externím plněním je zde míněn finanční vklad, který se pohyboval v rozmezí od jednoho do šesti miliónů korun. Interní plnění naproti tomu představují vlastní kapa-

5) Celkem 650 z tvůrčích profesí, ostatní z administrativy. Viz Andrej H a l a d a, *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1997, s. 20; Martin Š v o m a, Chtěl jsem z Barrandova udělat krásnou a bohatou nevěstu. Rozhovor s Václavem Marhoulem. *Iluminace* 19, 2007, č. 1, s. 157.

city České televize, které jsou uvolňovány pro potřeby výroby daného filmu. Do této kategorie řadíme například osvětlovací techniku, kostýmy, ateliéry, postprodukční pracoviště a řadu dalších. Interní plnění je poskytováno v obdobné výši jako plnění externí. Zatímco cílem České televize bylo maximalizovat zapojení interních kapacit České televize do připravovaných projektů, ze strany nezávislých producentů byla jejich praktická využitelnost při natáčení často zpochybňována.<sup>6)</sup> Česká televize se po součtu svých vkladů podílela na vzniku jednoho distribučního filmu v letech 1992–2002 částkou v přibližné výši pět až deset miliónů korun.

Z dlouhodobého hlediska se Česká televize zavázala k investicím do české kinematografie v přibližné výši 100 miliónů korun za rok. Vzhledem k tomu, že relevantní informace o celkové výši vkladů České televize do filmových projektů v jednotlivých letech poslední dekády minulého století nejsou dostupné, mohu toto tvrzení verifikovat pouze na základě statistických přehledů České televize z let 2004–2009.<sup>7)</sup> V letech 2004–2009 investovala Česká televize do české kinematografie celkem 539 miliónů korun, přičemž nejvíce prostředků bylo uvolněno v roce 2005 (127 miliónů Kč) a nejméně v roce 2004 (52 miliónů). V průměru tak Česká televize investovala do národní kinematografie každý rok necelých 90 miliónů korun. Z celkové investované částky tvořily externí náklady 309 miliónů korun (57,4 %) a interní náklady 230 miliónů korun (42,6 %). Pro potřeby analýzy let 1992–2002 je nutné zmínit, že celková investice České televize do české kinematografie postupně narůstala, tzn. vklad v roce 1992 byl oproti roku 2002 nižší. Velmi obecně lze dále konstatovat, že Česká televize v průměru investuje do české kinematografie 100 miliónů korun ročně,<sup>8)</sup> přičemž 50 miliónů tvoří finanční vklad a 50 miliónů věcné plnění. Faktická výše věcného plnění je však ze strany nezávislých producentů často zpochybňována. Hlavním argumentem je zde neúměrné zatížení interních cen provozní režii České televize, které způsobuje nekonkurenceschopnost těchto cen z hlediska volného trhu. Česká televize však po řadu let tento argument nezávislých producentů odmítala akceptovat.

Nejméně projektů podpořila Česká televize v roce 1992, kdy vstoupila pouze do jedné filmové koprodukce. V tomto roce však bylo uvedeno na území České republiky do kin pouze šest nových filmů. Naopak nejvíce premiér zaznamenala v letech 1997 a 2000, kdy se podílela na celkem 16 premiérově uvedených snímcích. V průměru Česká televize podpořila v prvním desetiletí své existence 11 filmů za rok (přesně 10,7).

V procentuelním vyjádření stoupá podíl České televize na výrobě distribučních filmů v České republice ze 17 % v roce 1992 až na 80 % v roce 1997. Vrchol pak přichází v roce 2000, kdy po mírném poklesu v letech 1998 a 1999 podpořila Česká televize celých 84 % všech filmových projektů, které v daném roce na našem území vznikly.

Porovnání s ostatními (komerčními) televizními vysílateli na našem území vychází jednoznačně ve prospěch České televize. Zatímco TV Nova ojedinele do výroby distribuč-

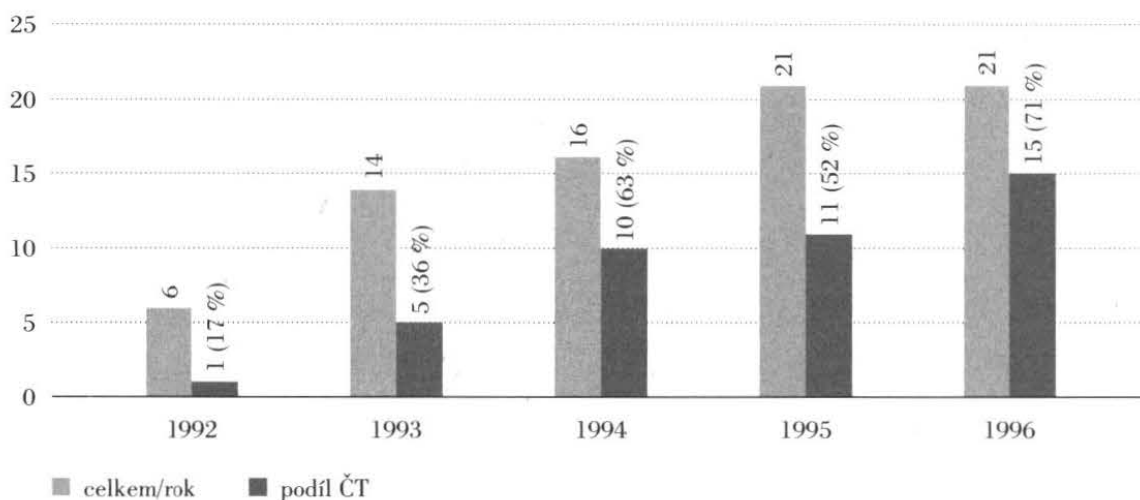
6) Detailněji se problematice interního plnění České televize věnuji v kapitole Česká televize coby producent českých filmů, která bude zveřejněna ve druhé části této studie.

7) Data zpracoval a prezentoval úsek ředitele výroby České televize v roce 2009.

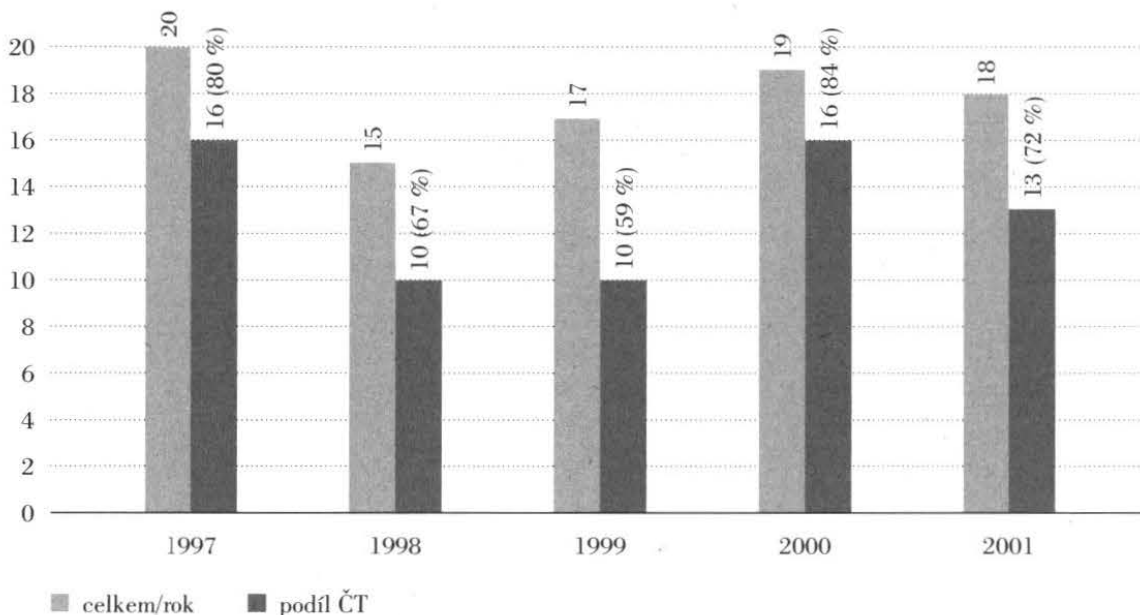
8) Sto miliónů korun představuje nepsanou interní hranici České televize pro vstup do distribučních filmových projektů během jednoho kalendářního roku. Tento limit však může být na základě rozhodnutí vedení organizace libovolně korigován.

ních filmů vstupovala,<sup>9)</sup> Prima TV do konce roku 2002 žádnou aktivitu na tomto poli nevyvinula. V České televizi se navíc jedná o tvorbu systematickou a dramaturgicky koncepční.

Graf č. 2. Vývoj podílu koprodukčních filmů ČT na všech premiérově uvedených filmech v ČR v letech 1992–1996.<sup>10)</sup>



Graf č. 3. Vývoj podílu koprodukčních filmů ČT na všech premiérově uvedených filmech v ČR v letech 1997–2001.<sup>11)</sup>

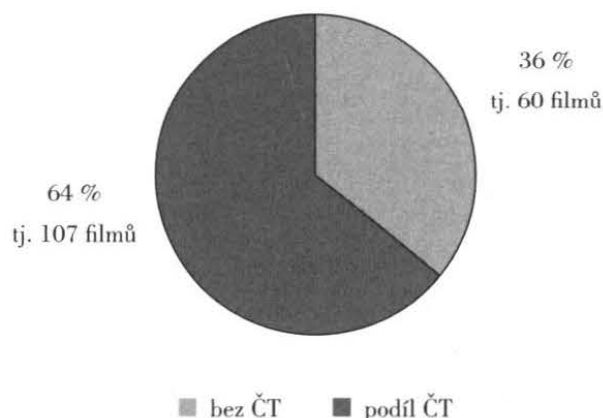


9) TV Nova se podílela na vzniku českých filmů jako producent, koproducent či formou předkupu televizních vysílacích práv. Přispěla tak mimo jiné ke vzniku filmů ŠAKALÍ LÉTA (1993), VÁLKA BAREV (1995), Z PEKLA ŠTĚSTÍ (1998) nebo KAMEŇÁK 1, 2 a 3 (2002–2004).

10) Zdroj: Asociace producentů v audiovizí, *České filmy, katalog 1991–2001*. Praha: Asociace producentů v audiovizí 2002.

11) Tamtéž.

Graf č. 4. Podíl koprodukčních filmů ČT na všech premiérově uvedených filmech v ČR v letech 1992–2001.<sup>12)</sup>



Tabulka č. 1. Koprodukční filmy ČT – zdrojová data.<sup>13)</sup>

| Rok uvedení filmů do kin | Celkem premiérově uvedeno filmů v ČR | Počet koprodukcí ČT | Podíl koprodukčních filmů ČT na všech uvedených filmech |
|--------------------------|--------------------------------------|---------------------|---------------------------------------------------------|
| 1992                     | 6                                    | 1                   | 17 %                                                    |
| 1993                     | 14                                   | 5                   | 36 %                                                    |
| 1994                     | 16                                   | 10                  | 63 %                                                    |
| 1995                     | 21                                   | 11                  | 52 %                                                    |
| 1996                     | 21                                   | 15                  | 71 %                                                    |
| 1997                     | 20                                   | 16                  | 80 %                                                    |
| 1998                     | 15                                   | 10                  | 67 %                                                    |
| 1999                     | 17                                   | 10                  | 59 %                                                    |
| 2000                     | 19                                   | 16                  | 84 %                                                    |
| 2001                     | 18                                   | 13                  | 72 %                                                    |
| <b>CELKEM</b>            | <b>167</b>                           | <b>107</b>          | <b>64 %</b>                                             |

### Legislativní rámec podpory kinematografie v České republice s akcentem na povinnosti média veřejné služby

Stěžejní legislativní normou pro českou kinematografii byl i po roce 1989 dekret prezidenta republiky číslo 50/1945 ze dne 11. srpna 1945 o opatřeních v oblasti filmu. Tímto dekretem prezidenta Beneše byl na výrobu, distribuci, dovoz, vývoz i veřejné promítání filmů uvalen státní monopol. Státní monopol v oblasti filmu byl zrušen až k datu 15. října 1993 zákonem číslo 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a ar-

12) Tamtéž.

13) Tamtéž.



chivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů. Hlavním cílem tohoto zákona, který nabyl účinnosti dne 11. listopadu 1993, bylo zrušit již nevyhovující znění dekretu číslo 50/1945 a umožnit privatizaci majetku Československého státního filmu. Podporu kinematografie zákon neřeší, pouze definuje podnikání v audiovizuální oblasti. Českou televizi zákon zmiňuje pouze okrajově. Na audiovizuální díla vyrobená Českou televizí, která jsou určena pouze pro šíření televizním vysíláním, se například nevztahuje nabídková povinnost ve vztahu k Národnímu filmovému archivu podle paragrafu sedm. Zákon rovněž striktně odděluje povinnosti související s produkcí a šířením audiovizuálního díla určeného pro kinodistribuci od povinností vztahujících se k televiznímu vysílání.

Období od roku 1991 do přijetí zákona číslo 273/1993 lze nazvat obdobím transformace, privatizace a hledání cest ve zcela nových podmínkách. V nevyjasněném legislativním prostředí zřídilo Ministerstvo kultury České republiky grantovou komisi, která působila od srpna 1991 do března 1992.<sup>14)</sup> Grantová komise v tomto období uvolnila na nové a rozpracované filmové projekty přibližně sto miliónů korun ze zrušeného fondu kinematografie.

Rozhodující význam z hlediska podpory národní kinematografie po roce 1989 má zákon číslo 241/1992 Sb., o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. Zákon České národní rady ze dne 14. dubna 1992 zřizuje Fond v gesci Ministerstva kultury České republiky, přičemž odpovědnost za hospodaření s prostředky Fondu má přímo ministr kultury. Rozhodovací pravomoci má Rada fondu, která je složena z maximálně třinácti členů. Členy Rady volila na tři roky Česká národní rada z řad významných osobností kultury. Rada rozhoduje o způsobu a výši čerpání prostředků Fondu.<sup>15)</sup> Českou televizi ani její povinnosti či možnosti ve vztahu k Fondu zákon neřeší. Na rozdíl od řady evropských zemí neexistovala v letech 1992–2002 mezi Fondem a Českou televizí žádná forma spolupráce a obě instituce fungovaly odděleně.

Zatímco výše uvedené právní normy obsahují zcela konkrétní postupy a systémy podpory národní kinematografie, zákon číslo 483/1991 Sb., o České televizi, který řeší povinnosti média veřejné služby, zmiňuje tuto problematiku pouze velmi okrajově bez jakékoli bližší specifikace. Z toho lze odvodit, že pohnutky České televize zásadním způsobem podporovat národní kinematografii ve sledovaném období byly jiné než legislativní. Tuto tezi potvrzují rovněž slova tehdejšího generálního ředitele České televize Iva Mathého:

Česká televize byla povinována podílet se na národní kinematografii až od roku 2001. Do té doby se jednalo pouze o rozhodnutí odpovědných pracovníků České televize, kteří považovali spojení České televize s národní kinematografií za logické a přínosné pro obě strany. Česká televize získávala spojením s českým filmem především atraktivní pořady do svého vysílání za velmi příznivých ekonomických i obchodních podmínek.<sup>16)</sup>

14) K 1. červenci 1992 vzniká na základě zákona České národní rady číslo 241/1992 Sb. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie.

15) Zákon zmiňuje celkem čtrnáct různých finančních zdrojů Fondu.

16) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.



Zákon číslo 483/1991 Sb. ze dne 7. listopadu 1991 v původním znění z roku 1991 pouze v paragrafu dva říká, že Česká televize poskytuje službu veřejnosti tvorbou a šířením televizních programů a že jejím posláním je mimo jiné rozvíjet kulturní identitu českého národa. Žádný konkrétnější závazek České televize ve vztahu k české kinematografii v tomto znění zákona obsažen není. Na druhou stranu Rada České televize, která dohlíží na činnost České televize, hned od počátku spojovala podporu kinematografie právě s povinnostmi České televize rozvíjet kulturní identitu českého národa. V ročence České televize z roku 1998 předseda Rady České televize Jan Jiráček konkrétně uvedl: „Rada České televize je toho názoru, že podporou kinematografie Česká televize významně přispívá k rozvíjení kulturní identity české společnosti, jak jí ukládá zákon.“<sup>17)</sup>

K upřesnění hlavních úkolů veřejné služby v oblasti televizního vysílání dochází až v roce 2001 v rámci zákona číslo 39 ze dne 23. ledna 2001, kterým se mění zákon číslo 483/1991 Sb., o České televizi. Mezi hlavní úkoly České televize se dle této novelizace řadí mimo jiné v paragrafu dva písmene e) také výroba a vysílání uměleckých a dramatických pořadů. Jediný zcela konkrétní závazek pak vyplývá z paragrafu tři, který v prvním odstavci blíže specifikuje, čím Česká televize naplňuje veřejnou službu v oblasti televizního vysílání. Mezi dvanáct povinností spadá i písmeno e) (později se mění na písmeno g), podle něhož Česká televize naplňuje veřejnou službu tím, že podporuje českou filmovou tvorbu. Zákon však již dále neříká, v jakém objemu, jakou formou či jaký segment filmové tvorby má Česká televize podporovat. Na plnění této i dalších zákonných povinností dohlíží Rada České televize, která však k tomuto bodu zákona nevydala žádné doporučení ani nevyjádřila konkrétní výhrady, které by se odrazily v přístupu České televize. Záleželo tedy pouze na vedení České televize, jakým způsobem k plnění zákona ve vztahu k české kinematografii přistoupí.

V evropském kontextu není situace České republiky nikterak ojedinělá. Povinnosti evropských televizních vysílatelů ve vztahu k národním kinematografiím jsou především:

- a) předepsány v zákonech či dalších závazných normách (například ve Francii, Řecku, Itálii, Španělsku a Belgii),
- b) důsledkem administrativních rozhodnutí, nejčastěji činěných v průběhu procesu udělování vysílací licence (například ve Švýcarsku),
- c) výsledkem dvou či vícestranných smluv, zpravidla uzavíraných mezi vysílatelem a odpovědnou státní institucí typu fondu na podporu a rozvoj kinematografie nebo filmového institutu (například v Dánsku, Německu či Švédsku),
- d) důsledkem dobrovolných opatření televizních vysílatelů (mimo jiné ve Velké Británii a v Estonsku).

Ve většině případů se však jedná o kombinaci dvou či více z výše uvedených možností. Nejinak je tomu i v České republice. Pro Českou televizi je charakteristická kombinace zákonné povinnosti (písmeno a) s dobrovolným opatřením (písmeno d).

17) Marcel K a b á t – Jitka S a t u r k o v á (eds.), *Ročenka České televize 1998*. Praha: Česká televize – Public Relations a mezinárodní vztahy 1999, s. 179.

Právě zákony a dekrety představují nejčastější formu úpravy investičních povinností televizních vysílatelů v Evropě. Tyto povinnosti se stávají zpravidla součástí „vysílacích“ zákonů nebo zákonů „veřejnoprávních“, které upravují působnost média veřejné služby. Na rozdíl od České republiky však existují ve většině zemí Evropy normy upravující jak povinnosti veřejných, tak i soukromých vysílatelů. Výjimkou je spolu s Českou republikou například Holandsko, které rovněž upravuje povinnosti výhradně pro vysílatele veřejné služby. Vedení Filmového a televizního svazu v čele s Janem Krausem iniciovalo v roce 2002 změnu audiovizuálního zákona tak, aby komerční televize musely odevzdávat určité procento z příjmů z reklamy na filmovou tvorbu. Tato iniciativa však nebyla úspěšná.

Dobrovolné závazky vůči kinematografii přijímají především televize veřejné služby. Plněním svých dobrovolných závazků tak vysílatel ze zákona dokazuje naplňování poslání veřejné služby v dané zemi. Podobné závazky veřejných vysílatelů v Irsku, Estonsku či Velké Británii slouží jako důkaz úzkého vztahu mezi posláním média veřejné služby a investiční podporou kinematografie. Tento přístup je uplatňován rovněž v České republice, kde právě deklarovaná podpora národní kinematografie často slouží České televizi při obhajobě její existence a stává se tak podstatnou součástí poslání média veřejné služby v naší zemi.

Více odlišností než mezi předpisy nalezneme ve formách praktického naplňování investičních povinností jednotlivými evropskými vysílateli. Primárně se tyto povinnosti dají rozdělit na přímé a nepřímé. Obě kategorie se však často různými způsoby překrývají.

**a) Formy přímé podpory zahrnují:**

- vlastní televizní produkce,
- koprodukce,
- přímé financování.

**b) Formy nepřímé podpory zahrnují:**

- platby do fondů,
- platby do distribučních fondů,
- aktivní účast v institucích podílejících se na financování kinematografie,
- daně (státem použité ve prospěch filmové tvorby),
- poplatky (státem použité ve prospěch filmové tvorby),
- mediální služby (například vysílací čas a publicita),
- věcné plnění (interní kapacity atd.),
- zpřístupnění archivů a archiválií,
- odkup práv (včetně předprodeje, tzv. pre-sales).

Objem investice daného vysílatele se vypočítává různými způsoby. Nejčastěji jako podíl z reklamních výnosů, podíl z dalších příjmů (například ze zisku z prodeje práv či ze státní podpory), poměrná část výrobního rozpočtu, poměrná část celkového ročního rozpočtu televize, poměrná část ze zisku, poměrná část součtu vysílacích poplatků nebo jako poměrná část licenčního poplatku.

Bez ohledu na formu podpory nebo způsob výpočtu její výše je ekonomický význam in-

vestičních povinností televizních vysílatelů pro evropskou filmovou výrobu zcela mimořádný. Nepřímé platby provozovatelů televizí do fondů či jiných institucí tvoří jednu třetinu veškeré finanční podpory poskytnuté evropskému filmu. V tomto ohledu není Česká republika žádnou výjimkou a podpora České televize, přestože není blíže specifikována v národní legislativě, se stává jedním z pilířů domácí kinematografie.

### **Pravomoc a odpovědnost za filmovou tvorbu v rámci organizační struktury České televize v letech 1992–2002**

Organizační struktura České televize prošla v letech 1992–2002 celou řadou proměn, které měly zásadní vliv rovněž na filmovou tvorbu České televize. Tento proces byl završen v roce 2002 přechodem od producentského k redakčnímu systému práce.

V čele České televize stojí generální ředitel, který zodpovídá za chod celé organizace a je také jejím statutárním zástupcem. Z logiky věci tedy zodpovídá i za filmovou tvorbu a výběr látek. V praxi však do této oblasti zasahuje pouze v ojedinělých případech a veškerou zodpovědnost přenáší na své podřízené pracovníky. Toto pravidlo bylo do značné míry relativizováno v letech 1993–1998, kdy stál v čele České televize Ivo Mathé. Mathé centralizoval do svých rukou řadu pravomocí, ale jak sám uvedl při osobním rozhovoru, do koprodukčních filmů obvykle nezasahoval.

Specifické postavení má Rada České televize, jejímž prostřednictvím se uplatňuje právo veřejnosti na kontrolu činnosti České televize. Rada České televize mimo jiné schvaluje podle zákona dlouhodobé plány programového rozvoje a dohlíží na plnění úkolů veřejné služby v oblasti televizního vysílání a za tím účelem vydává stanoviska a doporučení týkající se programové nabídky. V této souvislosti je také oprávněna vyjadřovat se k otázkám podpory české kinematografie. Rada rovněž zasahuje do obsazování klíčových pozic. Přestože má ze zákona možnost jmenovat a odvolávat pouze generálního ředitele a na jeho návrh také ředitele televizních studií České televize, v praxi ovlivňuje svými výroky i ostatní oblasti, včetně programu. Kupříkladu 24. listopadu 1999 Rada České televize podrobila na svém jednání kritice generálního ředitele České televize Jakuba Puchalského a vyzvala ho, aby přijal opatření k řádnému obsazení funkce programového ředitele. Na základě tohoto tlaku pak rezignoval pověřený ředitel programu Gordon Lovitt.

Vedle oficiálních výstupů z jednání Rady České televize uplatňují jednotliví radní svůj vliv na Českou televizi také formou neoficiálních doporučení či výroků, které jsou následně zveřejněny v médiích. Jedním z posledních medializovaných případů je výměna režiséra Jiřího Stracha za Jaroslava Brabce v připravovaném filmu o Janu Husovi na základě údajné intervence televizní radní Heleny Fibingerové u generálního ředitele České televize Jiřího Janečka. Prostřednictvím členů Rady České televize, které volí a odvolává Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky, se projevuje v České televizi také politický tlak. Radní nezřídka tlumočí názory politiků a prosazují jejich postoje v rámci svého působení v České televizi. V tomto případě však hovoříme o vlivu nepřímém, který lze jen velmi obtížně zdokumentovat, a proto se v následující části mé práce zaměřím výhradně na oficiální strukturu České televize.

Vedoucími zaměstnanci zodpovědnými za filmovou tvorbu v přímé podřízenosti generálního ředitele České televize byli v letech 1992–2002 především ředitel programu, ředitel Televizního studia Brno, ředitel Televizního studia Ostrava a šéfproducent Producentského centra uměleckých pořadů v České televizi v Praze. Tato struktura se v praktickém chodu instituce projevovala ve vztahu k českému filmu například následujícím způsobem: 1) generální ředitel označil podporu distribučních filmů za jednu z programových priorit České televize v rámci interní strategie, 2) ředitel programu tuto prioritu zohlednil při přípravě vysílacího schématu (tj. vytvořil vysílací okno pro původní dramatickou tvorbu), 3) šéfproducent Producentského centra uměleckých pořadů České televize v Praze (PCUP) či ředitelé televizních studií v součinnosti s hlavními producenty televizních studií pak měli za úkol naplnit toto vysílací okno vhodnými pořady.<sup>18)</sup>

Tabulka č. 2. Osoby odpovědné za distribuční filmy v ČT v jednotlivých letech (vždy k 31. 12.).<sup>19)</sup>

|      | Generální ředitel                          | Ředitel programu                                | Ředitel TS Brno                                 | Ředitel TS Ostrava                             | Šéfproducent PCUP                                                            |
|------|--------------------------------------------|-------------------------------------------------|-------------------------------------------------|------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| 1992 | Jiří Kantůrek                              | Jiří Pittermann                                 | Věra Mikulášková<br>(do 1. 8.)<br>Zdeněk Drahoš | Miloslav Petronec                              | Jiří Balvín                                                                  |
| 1993 | Ivo Mathé                                  | Jiří Pittermann                                 | Zdeněk Drahoš                                   | Miloslav Petronec                              | Jiří Balvín                                                                  |
| 1994 | Ivo Mathé                                  | Jiří Pittermann                                 | Zdeněk Drahoš                                   | Miloslav Petronec                              | Jiří Balvín                                                                  |
| 1995 | Ivo Mathé                                  | Jiří Pittermann                                 | Zdeněk Drahoš                                   | Miloslav Petronec                              | Jiří Balvín                                                                  |
| 1996 | Ivo Mathé                                  | Jiří Pittermann                                 | Zdeněk Drahoš                                   | Miloslav Petronec                              | Jiří Balvín                                                                  |
| 1997 | Ivo Mathé                                  | Jiří Pittermann<br>(do 6. 10.)<br>Anna Vášová   | Zdeněk Drahoš                                   | Miloslav Petronec                              | Jiří Balvín<br>(do 31. 7.)<br>Karel Kochman                                  |
| 1998 | Jakub Puchalský                            | Martin Bezouška                                 | Zdeněk Drahoš                                   | Miloslav Petronec                              | Čestmír Kopecký                                                              |
| 1999 | Jakub Puchalský                            | Martin Bezouška<br>(do 13. 6.)<br>Gordon Lovitt | Zdeněk Drahoš                                   | Miloslav Petronec                              | Jaroslav Kučera                                                              |
| 2000 | Dušan Chmelíček                            | Václav Čapek                                    | Zdeněk Drahoš                                   | Miloslav Petronec                              | Jaroslav Kučera                                                              |
| 2001 | Jiří Balvín                                | Petr Koliha                                     | Zdeněk Drahoš                                   | Miloslav Petronec                              | Karel Kochman                                                                |
| 2002 | Jiří Balvín<br>(do 28. 11.)<br>Petr Klimeš | Petr Koliha<br>(do 28. 11.)<br>Markéta Luhanová | Zdeněk Drahoš                                   | Miloslav Petronec<br>(do 28. 2.)<br>Ilja Racek | Petr Erben<br>(do 15. 1.)<br>Pavel Borovan<br>(do 30. 4.)<br>Jaroslav Kučera |

Z přehledu osob odpovědných za distribuční filmy v České televizi ve sledovaném období je patrná personální stabilita do roku 1997, způsobená dlouholetým setrváním Iva Ma-

18) Vedle premiérových distribučních filmů našly své uplatnění v tomto vysílacím okně také filmy archivní a televizní.

19) Zdroj: interní evidence nástupů a odchodů zaměstnanců České televize vedená Personálním útvarem České televize.

thého ve funkci generálního ředitele. Po nástupu Jakuba Puchalského v roce 1998 dochází k četným změnám nejen na pozici generálního ředitele, ale také na klíčových postech ředitele programu (celkem pět ředitelů do konce roku 2002) a šéfproducenta Producentského centra uměleckých pořadů ČT v Praze (celkem pět personálních změn). I přes relativní personální stabilitu v televizních studiích České televize Brno a Ostrava se změny ve vedení organizace nepřímo dotýkají i regionálních studií. Mění se programové zadání a především strategie pro oblast výroby koprodukčních distribučních filmů.

Základní pravomoci a odpovědnosti jednotlivých vedoucích zaměstnanců a organizačních celků v přímé podřízenosti generálního ředitele České televize byly ve vztahu k českým distribučním filmům následující.

### ŘEDITEL PROGRAMU

Ředitel programu, který je v hierarchii zaměstnanců České televize na prvním stupni řízení, odpovídá především za koncepci programu České televize, za vysílací schéma, za skladbu programu a odbavení pořadů na okruzích ČT1 a ČT2, za zpracování a vyhodnocení všech údajů a informací o odvysílaném programu, za vysílání teletextu, za vytváření, udržování a využívání archivu a programových fondů a za vizuální prezentaci České televize. V přímé podřízenosti ředitele programu bylo dále oddělení dramaturgie programu, které zodpovídalo za vytváření dramaturgické koncepce jednotlivých programových oblastí a za její koordinaci v tvorbě tvůrčích skupin České televize v Praze, Televizního studia Brno a Televizního studia Ostrava. Vedoucím tohoto oddělení byl vedoucí dramaturg na třetím stupni řízení.

K zásadní změně došlo v roce 2002, kdy se Producentské centrum uměleckých pořadů České televize v Praze transformovalo do podoby Centra dramatické tvorby<sup>20)</sup> a přešlo z podřízenosti generálního ředitele do přímé podřízenosti ředitele programu. Prostřednictvím Centra dramatické tvorby vzrůstá zásadním způsobem přímý vliv ředitele programu na výběr distribučních filmů. O změně systému a posílení role ředitele programu začal veřejně hovořit generální ředitel České televize Jakub Puchalský již v roce 2000: „Je třeba posílit pozici ředitele programu. Při současném rozdělení kompetencí se program sestavuje z toho, co producenti o své vůli vytvářejí, ale co nemusí korespondovat s celkovou programovou politikou.“<sup>21)</sup> Puchalský předznamenal příklon k centralizaci řízení programu, kdy ředitel programu zároveň sestavuje vysílací schéma i rozhoduje o jeho naplnění konkrétními pořady. Tato nová koncepce naopak do značné míry omezuje dosavadní pravomoci šéfproducentů a producentů.

Vliv ředitele programu na výběr distribučních filmů v letech 1992–2002 byl tedy do značné míry nepřímý v rovině programového zadání a následného hodnocení. U ředitele programu vznikla poptávka po distribučních filmech do vysílacího schématu a na jed-

20) Vedle Centra dramatické tvorby vznikají také Centrum zábavné tvorby, Centrum divadelní a hudební tvorby, Centrum tvorby pro děti a mládež, Centrum publicistiky, dokumentaristiky a vzdělávání a Centrum převzatých pořadů.

21) Josef Čechmář, Mnohé stále nechápu, říká Puchalský. *Mladá fronta DNES*, 29. 1. 2000, s. 1.



notlivých šéfproducentech či hlavních producentech producentských center Televizního studia Brno<sup>22)</sup> a Televizního studia Ostrava bylo tuto poptávku adekvátně uspokojit.

V době působení programového ředitele Jiřího Pittermanna a generálního ředitele Iva Mathého byla role ředitele programu koncipována především jako konzultantská. Ředitel programu byl poradcem/konzultantem generálního ředitele pro věci programové. Jak vyplynulo z rozhovoru s Jiřím Pittermannem, generální ředitel byl s ředitelem programu a dalšími vedoucími pracovníky na prvním stupni řízení v denním kontaktu.<sup>23)</sup> Průběžně probíhalo na této úrovni hodnocení odvysílaných pořadů i řešení aktuálních problémů. Přestože měl generální ředitel v tomto systému právo veta, většinou respektoval a zohledňoval názory odpovědných ředitelů. Ve vztahu k distribučním filmům byl hlavním výkonným manažerem v tomto období se značnou mírou samostatnosti šéfproducent Producentského centra uměleckých pořadů České televize, který byl podřízen přímo generálnímu řediteli.

### TELEVIZNÍ STUDIA ČESKÉ TELEVIZE BRNO A OSTRAVA

V čele obou mimopražských televizních studií (TS) stál ředitel studia, který byl zařazen na první stupeň řízení. Do přímé podřízenosti ředitele studia patřila od roku 1995 producentská centra TS. Hlavním úkolem producentského centra TS bylo zabezpečovat tvorbu, výrobu a vysílání televizních pořadů a koordinovat program a vysílání. Producentská centra TS řídili až do roku 2002 hlavní producenti TS na druhém stupni řízení. Stejně jako v České televizi v Praze byla i producentská centra v televizních studiích tvořena tvůrčími skupinami. V čele tvůrčích skupin stáli producenti na třetím stupni řízení.

Hlavním vkladem televizních studií do celoplošného vysílání České televize má být zejména původní tvorba, zaměřená na využití kulturního, společenského a politického zájmu daného regionu. V případě distribučních filmů je však tato charakteristická „regionalita“ významně upozaděna a projekty, na nichž se televizní studia podílela, se zpravidla ničím nelišily od projektů realizovaných v České televizi v Praze. Tuto tendenci připustil rovněž tehdejší ředitel programu Jiří Pittermann, který ve snaze studií vyrábět distribuční filmy viděl především jejich ctižádost podílet se na vzniku prestižních děl bez ohledu na specifika regionu: „V praxi tak docházelo k tomu, že se televizní studia Brno a Ostrava podílela na vzniku snímků, jejichž tvůrčí základna byla z Prahy.“<sup>24)</sup> V důsledku tohoto chování dochází mimo jiné k nárůstu nákladů na dopravu a ubytování pražských umělců.

V souvislosti s distribučními projekty mimopražských studií České televize nelze opomenout ani širší systémový problém, který se ve fungování České televize projevoval. Nedostatečná koordinace a komunikace v rámci České televize při přijímání nových látek vedla často k tomu, že nezávislý producent, který neuspěl se svým projektem napří-

22) Do roku 1995 byl v Televizním studiu Brno odpovědným pracovníkem ředitel programu Televizního studia Brno a po roce 1995 vedoucí Programového centra uměleckých pořadů Televizního studia Brno.

23) Rozhovor s Jiřím Pittermannem vedl Pavel Krumpár, 18. února 2010.

24) Tamtéž.

klad v pražských tvůrčích skupinách, následně s úspěchem oslovil mimopražská studia. Omezený počet kvalitních projektů v regionech měl v některých případech za následek, že studia vstupovala i do projektů problematické kvality, které nebyly v České televizi v Praze akceptovány.

První distribuční film brněnského studia vzniká v roce 1993<sup>25)</sup> v tvůrčí skupině číslo 320 Jiřího Stejskala a Milady Maitnerové, kterou 1. června 1993 nahradil Robert Fuka. Tato tvůrčí skupina, která se především orientovala na pořady pro děti a mládež, vyrobila ve vlastní produkci České televize distribuční pohádku v režii Ludvíka Ráží SEDMERO KRKAVCŮ. Bez zajímavosti jistě není skutečnost, že scénář pohádky napsal na motivy Boženy Němcové vedoucí programového centra uměleckých pořadů TS Brno Pavel Aujezdský. Realizace scénářů zaměstnanců České televize není ojedinělým jevem a často se stává předmětem kritiky ze strany nezávislých producentů.

Rok 1995 přináší narovnání organizačních schémat programových úseků v Brně, v Ostravě a v Praze. V obou studiích vznikají stejně jako v České televizi v Praze producentská centra. Zatímco v Praze jsou producentská centra podřízena přímo generálnímu řediteli, v televizních studiích podléhají ředitelům studií. Hlavním producentem producentského centra TS Brno byl od 1. května 1995 do 30. června 2002 Petr Kaláb a hlavním producentem producentského centra TS Ostrava byl rovněž do 30. června 2002 Aleš Jurda.<sup>26)</sup>

Přestože se v TS Brno věnovala výrobě dramatických pořadů především tvůrčí skupina číslo 31 Josefa Souchopa a Dariny Levové, realizovala v roce 1996 i druhý distribuční film brněnského studia, velkou filmovou pohádku LOTRANDO A ZUBEJDA režiséra Karla Smyczka, tvůrčí skupina číslo 32 Jiřího Stejskala a Roberta Fuksy. Televizní studio Ostrava se do výroby hraných distribučních filmů zapojuje ve stejném roce natáčením retrokomedie režiséra Dušana Kleina KONTO SEPARATO ANEB ANATOMIE OMYLŮ JEDNOHO PODVODNÍKA. Film o jedné z největších korupčních afér první republiky byl do distribuce uveden dne 15. ledna 1997 a v TS Ostrava jej vyrobila tvůrčí skupina číslo 226 Marči Arichtevy a Marty Prachařové. Stejně jako první celovečerní film TS Brno vzniká s tříletým odstupem i první distribuční projekt TS Ostrava výhradně v produkci tohoto studia České televize bez participace dalších producentů.

Marča Arichteva s Martou Prachařovou pokračovaly ve výrobě distribučních filmů i v roce 1998 pohádkou CÍSAŘ A TAMBOR režiséra a scenáristy Václava Křístka. TS Ostrava i v tomto případě pokrývá celý rozpočet filmu a zajišťuje také výkonnou produkci. Ve stejném roce participuje na výrobě celovečerního filmu MINULOST ostravská tvůrčí skupina číslo 223 Vladimíra Štvrtní a v TS Brno se na vzniku filmu DVOJROLE Jaromila Jireše podílela tvůrčí skupina číslo 31 Josefa Souchopa a Dariny Levové. Zatímco MINULOST

25) V roce 1992 se televizní studia České televize nepodílela na výrobě žádného distribučního filmu. Veškerá výroba koprodukčních filmů byla centralizována v Praze a generální ředitel Ivo Mathé nebyl příliš příznivcem výroby distribučních filmů v regionálních studiích České televize.

26) Od 1. července 2002 vznikají v televizních studiích Brno a Ostrava pozice šéf programu a šéf výroby, které nahrazují funkci hlavního producenta. Šéfem programu TS Brno se od 1. července 2002 stává Jiří Florian a šéfem programu TS Ostrava Karel Spurný. V TS Brno navíc existovala od 1. března 2001 do 30. června 2002 funkce šéfdramaturga, kterou zastával již zmínovaný Jiří Florian.

vzniká v produkci společnosti The World Circle Foundation a Česká televize je jediným koproducentem, DVOJROLE je opět natáčena výhradně v produkci České televize. Tendence vyrábět distribuční filmy v televizních studiích České televize nebyla přerušena ani v letech následujících. V roce 1999 se Marča Arichteva a Marta Prachařová koprodukčně podílejí za TS Ostrava na vzniku celovečerního filmu PRAMEN ŽIVOTA režiséra Milana Cieslara a v letech 2000–2002 mimo jiné podpořila brněnská tvůrčí skupina Souchop–Levová snímky PODZIMNÍ NÁVRAT či ROK ĎÁBLA. Výše a forma vstupů mimopražských televizních studií České televize do koprodukčních filmů je velmi individuální a liší se projekt od projektu. Zatímco do filmu PODZIMNÍ NÁVRAT TS Brno investuje pouze finanční prostředky, u snímku ROK ĎÁBLA rovnoměrně rozděluje svůj vklad mezi přímé financování a interní plnění, do něhož zahrnujeme například využití filmové techniky či postprodukčních pracovišť. V obou případech je však celkový vklad České televize do distribučního filmu srovnatelný a koresponduje s celotelevizním průměrem, který se v letech 1992–2002 pohyboval v rozmezí od pěti do deseti miliónů korun. Pro TS Ostrava je v uvedeném období spíše charakteristická vlastní výroba bez participace nezávislých producentů.

#### PRODUCENTSKÉ CENTRUM UMĚLECKÝCH POŘADŮ ČT V PRAZE

Producentké centrum uměleckých pořadů v čele s šéfproducentem uměleckých pořadů spadá v letech 1992–2001 do přímé podřízenosti generálního ředitele. Překvapivě se tak ocitá na stejné řídicí úrovni jako ředitel programu, který by měl celé vysílání České televize koordinovat a řídit. Hlavním úkolem šéfproducenta, který mu ukládá „Organizační řád České televize“, je vytvářet umělecké a další pořady (tedy i distribuční filmy) a řídit a koordinovat činnost tvůrčích skupin. Z toho je zřejmé, že se Producentké centrum uměleckých pořadů ČT v Praze, stejně jako ostatní centra České televize,<sup>27)</sup> skládá z tvůrčích skupin. Od roku 2002 byl pak šéfproducent spolu s šéfdramaturgem nově zřízeného Centra dramatické tvorby podřízen řediteli programu.

Ve sledovaném období dochází k řadě změn v počtu a personálním obsazení jednotlivých tvůrčích skupin v rámci Producentkého centra uměleckých pořadů ČT v Praze (PCUP). Změny jsou zaznamenány v interních předpisech, konkrétně v rozhodnutích generálního ředitele, jimiž se mění „Organizační řád České televize“. Takto jsou dle potřeby rušeny a zřizovány tvůrčí skupiny v podřízenosti šéfproducenta PCUP. Jak uvedl bývalý generální ředitel České televize Ivo Mathé, k zániku některých tvůrčích skupin docházelo také z důvodu nedostatečné kvality jejich produkce, která byla pravidelně sledována a hodnocena.<sup>28)</sup> Z následujícího přehledu je patrný stav tvůrčích skupin vždy k datu 31. 12. příslušného roku.

27) Producentké centrum publicistiky a dokumentaristiky či Producentké centrum převzatých pořadů.

28) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

Změny ve struktuře tvůrčích skupin PCUP v letech 1992–2002<sup>29)</sup>

|             | Stav tvůrčích skupin (TSK) PCUP k datu 31. 12.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>1992</b> | TSK č. 1 Jarmily Turnovské a Ivany Průchové, č. 2 Dagmar Kotmelové a Hany Justinové, č. 3 Jana Otčenáška a Jiřího Řediny, č. 4. Heleny Sýkorové a Karla Škorpíka, č. 5 Radima Smetany, č. 6 Vítězslava Sýkory a Jana Rubeše (do 31. 7.), č. 7 Pavla Borovana a Václava Čapka, č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 9 Petra Kolihy, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka.                                                                                                    |
| <b>1993</b> | TSK č. 1 Jarmily Turnovské (do 31. 3.), Ivany Průchové a Kateřiny Krejčí (od 1. 4.), č. 2 Dagmar Kotmelové (do 31. 3.), Hany Justinové a Jiřího Chalupy (od 1. 2.), č. 3 Jana Otčenáška a Jiřího Řediny (do 31. 3.), č. 4. Heleny Sýkorové a Karla Škorpíka, č. 5 Radima Smetany, č. 6 Vítězslava Sýkory, č. 7 Pavla Borovana a Václava Čapka, č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 9 Petra Kolihy, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka (od 1. 10.). |
| <b>1994</b> | TSK č. 1 Ivany Průchové a Kateřiny Krejčí, č. 2 Jiřího Chalupy, č. 3 Alice Nemanské, č. 4. Heleny Sýkorové a Karla Škorpíka, č. 5 Radima Smetany, č. 6 Vítězslava Sýkory, č. 7 Pavla Borovana a Václava Čapka, č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 9 Petra Kolihy, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 16 Jana Šterna (od 1. 3.).                                                                                                               |
| <b>1995</b> | TSK č. 1 Ivany Průchové a Kateřiny Krejčí, č. 2 Jiřího Chalupy a Magdaleny Sedlákové, č. 3 Alice Nemanské, č. 4. Heleny Sýkorové a Karla Škorpíka, č. 5 Radima Smetany, č. 6 Vítězslava Sýkory, č. 7 Pavla Borovana a Václava Čapka (do 30. 9.), č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 9 Petra Kolihy, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 16 Jana Šterna.                                                                                        |
| <b>1996</b> | TSK č. 1 Ivany Průchové a Kateřiny Krejčí, č. 2 Jiřího Chalupy a Magdaleny Sedlákové, č. 3 Alice Nemanské, č. 4. Heleny Slavíkové, č. 5 Radima Smetany, č. 6 Vítězslava Sýkory, č. 7 Pavla Borovana, č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 16 Jana Šterna.                                                                                                                                                       |
| <b>1997</b> | TSK č. 1 Ivany Průchové a Kateřiny Krejčí, č. 2 Jiřího Chalupy a Magdaleny Sedlákové, č. 3 Alice Nemanské, č. 4. Heleny Slavíkové, č. 5 Radima Smetany, č. 6 Vítězslava Sýkory, č. 7 Pavla Borovana, č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 16 Jana Šterna.                                                                                                                                                       |
| <b>1998</b> | TSK č. 7 Pavla Borovana, č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 16 Jana Šterna (do 25. 11.), č. 18 Alice Nemanské a Heleny Slavíkové, č. 19 Radima Smetany a Vítězslava Sýkory, č. 25 Jury Kavana (sloučení TSK č. 1 a č. 2 v říjnu 1998).                                                                                                                                                                        |
| <b>1999</b> | TSK č. 7 Pavla Borovana, č. 8 Čestmíra Kopeckého (do 30. 4.), č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 18 Alice Nemanské a Heleny Slavíkové, č. 19 Radima Smetany a Vítězslava Sýkory, č. 25 Jury Kavana, TSK č. 26 a č. 27 (z dostupných zdrojů není zřejmé zařazení následujících producentů do těchto TSK) producentů Ivanky Pruchové (do 8. 1.), Ivy Procházkové (od 8. 2.) a Richarda Medka (od 1. 5.).                                 |

29) Zdroj: data jsou převzatá z ročenek České televize vydaných v letech 1992–2002.



|             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>2000</b> | TSK č. 7 Pavla Borovana, č. 10 Jana Kratochvíla a Jana Šterna (od 23. 11.), č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 18 Alice Nemanské a Heleny Slavíkové, č. 26 Jana Otčenáška a Jaroslava Kučery (od 16. 10.), TSK č. 27, č. 29, č. 30 a č. 42 (z dostupných zdrojů není zřejmé zařazení následujících producentů do těchto TSK) producentů Miloslava Vaňka, Radima Smetany, Vítězslava Sýkory, Ivy Procházkové, Richarda Medka, Magdalény Sedlákové (od 1. 12.), Dušana Kukala (od 26. 5.), Miroslavy Kaňkové (od 29. 5.), Jiřího Kavana (do 30. 9.) a Václava Lukse (od 1. 11.). |
| <b>2001</b> | TSK č. 7 Pavla Borovana, č. 10 Jana Kratochvíla a Jana Šterna, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 18 Alice Nemanské (do 31. 12.) a Heleny Slavíkové, č. 19 Radima Smetany a Vítězslava Sýkory, č. 26 Jana Otčenáška a Jaroslava Kučery, TSK č. 27, č. 29, č. 30 a č. 42 (z dostupných zdrojů není zřejmé zařazení následujících producentů do těchto TSK) producentů Richarda Medka, Magdaleny Sedlákové, Dušana Kukala (do 31. 12.), Miroslavy Kaňkové, Ivy Procházkové (do 31. 1.) a Václava Lukse (do 31. 12.).                                                             |
| <b>2002</b> | TSK č. 7 Pavla Borovana (do 30. 6.), č. 10 Jana Kratochvíla (do 30. 6.) a Jana Šterna (do 30. 6.), č. 15 Ondřeje Šrámka (do 30. 6.), č. 18 Heleny Slavíkové (do 30. 6.), č. 19 Radima Smetany (do 30. 6.) a Vítězslava Sýkory (do 30. 6.), č. 26 Jana Otčenáška (do 30. 4.) a Jaroslava Kučery (do 30. 4.), TSK producentů Richarda Medka (do 30. 4.), Magdaleny Sedlákové (do 30. 4.) a Miroslavy Kaňkové (do 30. 4.).                                                                                                                                              |

Nejdéle stál v čele PCUP ve funkci šéfproducenta Jiří Balvín. V srpnu 1997 nastoupil na jeho místo Karel Kochman. Odchod Balvína však nezůstal bez zájmu médií, která refletovala existující tlak na funkci šéfproducenta PCUP:

Horká půda je hlavně na poli původní tvorby. Loni v létě vystřídal Karel Kochman v čele Producentského centra uměleckých pořadů Jiřího Balvína. Balvín byl oficiálně odvolán kvůli hospodaření, mluvilo se však také o Kochmanově finanční nezávislosti, která by měla vyloučit teoretické dary od vděčných koproducentů děl podpořených televizí.<sup>30)</sup>

Kochmana pak vystřídal 1. dubna 1998 Čestmír Kopecký. Po Kopeckém se funkce šéfproducenta ujal 18. ledna 1999 Jaroslav Kučera. Kučeru nahrazuje k datu 16. října 2000 opět Karel Kochman a Kochmana dne 1. července 2001 Petr Erben. Posledním šéfproducentem PCUP ve sledovaném období byl v roce 2002 po několik měsíců pověřený Pavel Borovan. Od 1. května 2002 dochází ke změně systému a v čele nového Centra dramatické tvorby, které nahrazuje dosavadní Producentské centrum uměleckých pořadů, stojí v podřízenosti ředitele programu šéfdramaturg Jan Otčenášek a v podřízenosti ředitele výroby šéfproducent Jaroslav Kučera.

V roce 1992 je v rámci Producentského centra uměleckých pořadů ČT v Praze zařazeno celkem deset tvůrčích skupin. Původní dramatické tvorbě se věnují především tři z nich: tvůrčí skupiny číslo 3 producentů Jana Otčenáška a Jiřího Řediny, číslo 4 Heleny Sýko-

30) Mirka Špáčilová, Tvůrce si vychováváme, věří příští šéf České televize Jakub Puchalský. *Mladá fronta DNES*, 16. 2. 1998, s. 11.



rové a Karla Škorpíka a číslo 9 Petra Kolihy. Do výroby distribučních filmů však v roce 1992 vstupují i další skupiny PCUP, jejichž doménou byly hudební a hudebně dramatické pořady (tvůrčí skupina číslo 6 producentů Sýkory a Rubeše se podílí na vzniku snímku *DON GIO bratří Cabanů*) a pořady zábavné (skupina číslo 8 Čestmíra Kopeckého připravuje film *KRVAVÝ ROMÁN*). V průběhu nadcházejících let přibývali i další producenti PCUP, kteří vstupovali do koprodukčních projektů a napomáhali tak rozvoji české kinematografie.

V letech 1992–2002 postupně narůstal počet distribučních filmů, na nichž se Česká televize prostřednictvím PCUP podílela. V následující kapitole se blíže zaměřím na činnost jednotlivých tvůrčích skupin v této oblasti.

### TVŮRČÍ SKUPINA

Tvůrčí skupina v čele s jedním či dvěma vedoucími (producenty) především rozhoduje na základě schváleného vysílacího schématu a výrobního úkolu, stanovené dramaturgické koncepce pro jednotlivé programové oblasti a v rámci přidělených finančních prostředků o realizaci svých dramaturgických záměrů. Dále pak spolupracuje s útvarem programu na vytváření dramaturgické koncepce pro jednotlivé programové oblasti, provádí dramaturgickou činnost, vyhledává náměty a spolupracuje s autory, schvaluje scénáře, vede evidenci autorských smluv, projednává s útvarem programu projekty nad rámec výrobního úkolu a změny výrobního úkolu, rozhoduje o nasazení režisérů a vedoucích výroby, uzavírá s režisérem a vedoucím výroby dohodu o výrobě pořadu, včetně finančního limitu, schvaluje zprávu o výrobě pořadu a výslednou kalkulaci (dodržení finančního limitu na výrobu pořadu), schvaluje pořady do vysílání a v této souvislosti provádí hodnocení pořadů, vede evidenci a dokumentaci o vyrobených pořadech, odpovídá za přípravu pořadu do vysílání včetně příslušných dokladů a projednává sponzorské smlouvy.

Tvůrčí skupina v Producentském centru uměleckých pořadů ČT v Praze byla obvykle tvořena jedním či dvěma producenty (nejčastěji kombinace bývalého dramaturga a produkčního) a několika dramaturgy. Počet dramaturgů ve stálém pracovním poměru varioval. Zatímco některé tvůrčí skupiny měly až pět stálých dramaturgů, jiné spolupracovaly převážně s externisty. Vedení tvůrčích skupin dvojicemi bylo sice při startu systému většinové, avšak nikoli předepsané. Kupříkladu Petr Koliha vedl svou skupinu sám již od počátku, Čestmír Kopecký vzápětí. Později se takové případy dále množily (Pavel Borovan, Alice Nemanská a další) v souladu s vizí nejvyššího vedení České televize pod vedením generálního ředitele Iva Mathého, které preferovalo jasnou a nedělitelnou osobní odpovědnost.<sup>31)</sup> Prakticky každá tvůrčí skupina dále měla jednoho administrativního pracovníka se specifickou náplní práce. Zbývající administrativní zázemí pak bylo v přímé podřízenosti šéfproducenta PCUP, kam byli zařazeni také jeden či dva programově-provozní pracovníci, kteří zodpovídali za autorskopravní a smluvní agendu, vysílání, dokumentaci a registraci, ekonom a případně sekretářka.

31) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

Tvůrčí skupiny disponovaly značnou mírou svobody v rámci schváleného výrobního úkolu a vysílacího schématu. Šéfproducent PCUP Jiří Balvín k této problematice uvedl:

Tvůrčí skupiny se však mohou chovat zcela svobodně a o způsobu výroby rozhodují na základě jim přidělených finančních prostředků. Musí se chovat tržně, rozhodovat o nejvhodnějších způsobech výroby, a to jak technologických, uměleckých, tak ekonomicky nejvýhodnějších.<sup>32)</sup>

Tvrzení šéfproducenta Balvína však neznamena, že svoboda tvůrčích skupin byla neomezená. Do rozhodování o výrobě distribučních filmů nepochybně vstupovaly i další vlivy: parciální zájmy jednotlivých řídicích pracovníků České televize a členů Rady České televize, politické tlaky nebo tlaky ze strany nejrozličnějších zájmových skupin.

Jak ukáže následující přehled filmové tvorby jednotlivých tvůrčích skupin, jejichž zaměření bylo pouze orientační a do výroby distribučních filmů vstupovaly hojně také tvůrčí skupiny, jejichž doménou nebyla původní dramatická tvorba.

V letech 1992–2002 spolupracovaly jednotlivé tvůrčí skupiny na následujících distribučních filmech:<sup>33)</sup>

- **TSK č. 1 Jarmily Turnovské** (do 31. 3. 1993), **Kateřiny Krejčí** (od 1. 4. 1993) a **Ivany Průchové** (specializace: tvorba pro děti a mládež): NESMRTELNÁ TETA (1993, Zdeněk Zelenka), PRINCEZNA ZE MLEJNA (1994, Zdeněk Troška), JAK SI ZASLOUŽIT PRINCEZNU (1995, Jan Schmidt), ARTUŠ, MERLIN A PRCHLÍCI (1995, Drahomíra Králová a Věra Šimková-Plíková), EINE KLEINE JAZZMUSIK (1995, Zuzana Hojdovalá), O TŘECH RYTÍŘÍCH, KRÁSNÉ PANÍ A LNĚNÉ KYTLI (1996, Vladimír Drha), DO NEBÍČKA (1997, Kryštof Hanzlík), O PERLOVÉ PANNĚ (1997, Vladimír Drha).
- **TSK č. 3 Alice Nemanské** (specializace: původní dramatická tvorba): UČITEL TANCE (1994, Jaromil Jireš), ZAPOMENUTÉ SVĚTLO (1996, Vladimír Michálek), PASÁŽ (1997, Juraj Herz), NEJASNÁ ZPRÁVA O KONCI SVĚTA (1997, Juraj Jakubisko), JAK CHUTNÁ SMRT (1995, Milan Cieslar), ZDIVOČELÁ ZEMĚ (1997, Hynek Bočan).
- **TSK č. 4 Heleny Sýkorové a Karla Škorpíka** (do roku 1995), **Heleny Slavíkové** (od 1. 1. 1996), (specializace: původní dramatická tvorba): MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ (1992, Karel Kachyňa), KRÁVA (1993, Karel Kachyňa), ANDĚL MILOSRDENSTVÍ (1993, Miroslav Luther), ŘÁD (1994, Petr Hvižd), HELIMADOE (1993, Jaromil Jireš), GOLET V ÚDOLÍ (1995, Zeno Dostál), FANY (1995, Karel Kachyňa), SITUACE VLKA (nedokončeno), MALOSTRANSKÉ HUMORESKY (1995, Zdeněk Gawlik, Jan Pecha, Jaromír Polišenský), KOJKA (1996, Jan Svěrák), BUMERANG (1996, Hynek Bočan), BÁJEČNÁ LÉTA POD PSA (1997, Petr Nikolaev), STŮJ, NEBO SE NETREFÍM (1998, Jiří Chlumský).
- **TSK č. 6 Vítězslava Sýkory a Jana Rubeše** (specializace: hudební pořady): DON GIO (1993, Michal Caban, Šimon Caban).
- **TSK č. 7 Pavla Borovana a Václava Čapka** (do 30. 9. 1995), (specializace: zábavná tvorba): ANDĚLSKÉ OČI (1994, Dušan Klein), SATURNIN (1994, Jiří Věřčák), KRÁL

32) Katarína Bílková – Jana Šoprová – Vít Šnábl (eds.), *Ročenka České televize a produkce tvůrčích skupin 1993*. Praha: Česká televize, Tiskové a informační středisko 1994, s. 83.

33) Zdroj: data jsou převzatá z ročenek České televize vydaných v letech 1992–2002.

- UBU (1996, F. A. Brabec), JE TŘEBA ZABÍT SEKALA (1997, Vladimír Michálek), PELÍŠKY (1999, Jan Hřebejk), MUSÍME SI POMÁHAT (2000, Jan Hřebejk), CESTA Z MĚSTA (2000, Tomáš Vorel).
- **TSK č. 8 Čestmíra Kopeckého** (specializace: zábavná tvorba): KRVAVÝ ROMÁN (1993, Jaroslav Brabec), ŽILETKY (1993, Zdeněk Tyc), DÍKY ZA KAŽDÉ NOVÉ RÁNO (1995, Milan Šteindler), KANÁRSKÁ SPOJKA (1993, Ivo Trajkov), INDIÁNSKÉ LÉTO (1995, Saša Gedeon), ZAHRAHA (1995, Martin Šulík), MARIAN (1996, Petr Václav), JMÉNO KÓDU RUBÍN (1996, Jan Němec), ...ANI SMRT NEBERE! (1996, Miroslav Balajka), MLADÍ MUŽI POZNÁVAJÍ SVĚT (1995, Radim Špaček), UŽ (1995, Zdeněk Tyc), MŇAGA–HAPPY END (1996, Petr Zelenka), KAMENNÝ MOST (1996, Tomáš Vorel), ŠEPTĚJ (1996, David Ondříček), VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH (1997, Petr Koliha), CESTA PUSTÝM LESEM (1997, Ivan Vojnár), KNOFLÍKÁŘI (1997, Petr Zelenka), CO CHYTNEŠ V ŽITĚ (1998, Roman Vávra), POSTEL (1998, Oskar Reif), RIVERS OF BABYLON (1998, Vlado Balco), NÁVRAT IDIOTA (1999, Saša Gedeon).
  - **TSK č. 9 Petra Kolihy** (do roku 1995), (specializace: původní dramatická tvorba): HRAD Z PÍSKU (1994, Zuzana Zemanová), AMERIKA (1994, Vladimír Michálek), MÁ JE POMSTA (1994, Lordan Zafranovič), POSLEDNÍ PŘESUN (1995, Kryštof Hanzlík), CEREMONIÁŘ (1996, Jiří Věřčák).
  - **TSK č. 15 Ondřeje Šrámka** (specializace: divadelní tvorba): MRTVEJ BROUK (1998, Pavel Marek), POČETÍ MÉHO MLADŠÍHO BRATRA (1999, Vladimír Drha), VINCENZ PRIESSNITZ (1999, Pavel Linhart), ZAČÁTEK SVĚTA (2000, Pavel Melounek, Dan Svátek, Vladimír Drha), ZATRACENÍ (2002, Dan Svátek).
  - **TSK č. 18 Alice Nemanské a Heleny Slavíkové** (vzniká v roce 1998 sloučením TSK č. 3 a 4), (specializace: původní dramatická tvorba): VŠICHNI MOJI BLÍZCÍ (1999, Matěj Mináč), HANELE (1999, Karel Kachyňa), ENE BENE (2000, Alice Nellis), ZPRÁVA O PUTOVÁNÍ STUDENTŮ PETRA A JAKUBA (2000, Drahomíra Vihanová), KYTICE (2000, F. A. Brabec), PARALELNÍ SVĚTY (2001, Petr Václav), OBĚTI A VRAZI (2000, Andrea Sedláčková), KANÁREK (2000, Viktor Tauš), KUŘE MELANCHOLIK (1999, Jaroslav Brabec), CABRIOLET (2001, Marcel Bystroň), DIVOKÉ VČELY (2001, Bohdan Sláma), LESNÍ CHODCI (2002, Ivan Vojnár).
  - **TSK Ivy Procházkové a Jaroslava Kučery** (specializace: původní dramatická tvorba): ELÍŠKA MÁ RÁDA DIVOČINU (1999, Otakáro Schmidt), SAMOTÁŘI (2000, David Ondříček), KRAJINKA (2000, Martin Šulík), REBELOVÉ (2001, Filip Renč), TMAVOMODRÝ SVĚT (2001, Jan Svěrák).
  - **TSK Jaroslava Kučery a Jana Otčenáška** (specializace: původní dramatická tvorba): DĚVČÁTKO (2002, Benjamin Tuček), BABÍ LÉTO (2001, Vladimír Michálek).
  - **TSK Jiřího Kavana** (specializace: tvorba pro děti a mládež): HURÁ NA MEDVĚDA (2000, Dana Vávrová), KRÁL SOKOLŮ (2000, Václav Vorlíček), PRINCEZNA ZE MLEJNA II (2000, Zdeněk Troška).
  - **TSK Dušana Kukala** (specializace: tvorba pro děti a mládež): KRUH (2001, Věra Šimková-Plívová, Drahuše Králová), KRÁLOVSKÝ SLIB (2001, Kryštof Hanzlík).

Jak je z výše uvedeného přehledu patrné, existovalo ve vztahu k distribučním filmům uvnitř i vně PCUP konkurenční prostředí. Celkem devatenáct producentů České televi-

ze se nejméně jednou v letech 1992–2002 zapojilo do výroby distribučních hraných filmů. Mezi nejčastěji zmiňované producenty řadíme Alici Nemanskou, Helenu Sýkorovou, Karla Škorpíka, Helenu Slavíkovou, Pavla Borovana, Václava Čapka, Čestmíra Kopeckého, Petra Kolihu, Ivu Procházkovou, Jaroslava Kučeru a Jana Otčenáška. Distribučním filmům pro děti a mládež se pak věnovali především Jarmila Turnovská, Kateřina Krejčí, Ivana Průchová, Jiří Kavan a Dušan Kukal. Spíše ojedinělé pokusy na poli kinematografickém zaznamenali Vítězslav Sýkora a Jan Rubeš, kteří se orientovali zejména na pořady hudební, a Ondřej Šrámek, jehož tvůrčí skupina se primárně věnovala divadelnímu dění.

Výběr filmů v jednotlivých tvůrčích skupinách se vždy přirozeně řídil osobním vkusem a zájmy producentů, kteří stáli v jejich čele. V oblasti tvorby pro děti a mládež například převládala snaha o udržení kontinuity národních i evropských tradic, bez výrazných experimentálních odbočení. Cílem producentů a producentek zde byl kultivovaný a uměřenými výrazovými prostředky vyprávěný dramatický příběh s pevnou dějovou linií a etickým a morálním přesahem.

Spíše konzervativní větev dramatické tvorby v České televizi zastupují producentky Alice Nemanská, Helena Sýkorová, Helena Slavíková a producent Karel Škorpík. Podpořenými projekty těchto producentů jsou nejčastěji podepsáni renomovaní tvůrci, režiséři i scenáristé. Karel Kachyňa, Jaromil Jireš, Juraj Herz, Hynek Bočan, Ivan Vojnár či Juraj Jakubisko našli své partnery právě v těchto vedoucích tvůrčích skupin.

Vedle producentů z tvůrčích skupin zaměřených na původní dramatickou tvorbu vyniká ve vztahu k české kinematografii především producent Čestmír Kopecký, jehož hlavní doménou byly zábavné pořady. Charakteristická je pro něj především podpora mladých a začínajících tvůrců, vstřícnost vůči experimentům i menšinovým produkcím a odvaha riskovat při výběru látky či autorského týmu. Po úspěších filmů ZAHRAA a INDIÁNSKÉ LÉTO obdržel Kopecký dokonce cenu Kristián – Producent roku 1996. Více se této producentské osobnosti budu věnovat v kapitole „Případová studie: filmový a televizní producent Čestmír Kopecký“.

## DRAMATURG

Za jeden z klíčových programových „nástrojů“ České televize lze považovat funkci televizní a filmové dramaturgie. Přestože se nejedná o pracovníky v přímé podřízenosti generálního ředitele, rozhodl jsem se zařadit je do tohoto výčtu z důvodu jejich významu pro vznik a celkové vyznění díla.

Televizní dramaturgie je v nejširším slova smyslu spoluvytváření programové koncepce České televize a jejích menších jednotek (například televizních studií, producentských center nebo tvůrčích skupin). Dramaturgická koncepce vyjadřuje ideově-umělecké cíle, jež svou programovou skladbou sleduje Česká televize nebo její menší jednotka. Smyslem dramaturgie je tedy už při přípravě pořadu (v tzv. předrealizačním stádiu) zaměřovat televizní tvorbu v intencích programové strategie. Takzvané dramaturgické stádium přípravy televizního pořadu zahrnuje volbu námětu (eventuálně literární předlohy), jeho zadání scenáristovi a kreativní usměrňování scenáristické práce až ke konečnému výsledku této etapy, jímž je definitivní verze literárního scénáře. Dramaturgický vliv se



nicméně uplatňuje i ve stádiu realizačním, kdy dramaturg ve spolupráci s tvůrčím kolektivem a zejména s režisérem pořadu usiluje o to, aby i při realizaci došlo k maximálnímu uplatnění dramaturgické koncepce. Dramaturg je tedy pracovník realizující ve svém oboru (původní dramatická tvorba, zábava atd.) dramaturgickou koncepci tvůrčí skupiny či producentského centra, který je zodpovědný za prosazování této koncepce v pořadech, vytvářených pod jeho přímým dramaturgickým vlivem. Příležitou vizitku filmového dramaturga vystavil scenárista a režisér Elmar Klos v roce 1988:

Kdybych měl vyjádřit, co reprezentuje dramaturgie v kontextu filmových činností, řekl bych: řemeslo, vzdělání, tvůrčí cit, ale především čich loveckého psa – čich pro filmovou látku, čich pro filmové vidění, čich pro filmový talent.<sup>34)</sup>

Tato charakteristika plně vystihuje také profesi televizní dramaturgie, která se přirozeně řídí spíše potřebami televizního média.

Dramaturgové, kteří působili v letech 1992–2002 v jednotlivých tvůrčích skupinách České televize, se stávali nejbližšími partnery externích tvůrců. V tvůrčím dialogu opo-  
novali scenáristův a potažmo také režisérův a producentův záměr. Přínos dramaturgie například zmiňuje ve svém článku z roku 1996 Tereza Brdečková:

Ovšem nástroji ČT jsou dodnes právě dramaturgové, schvalovačky a dohadování. Jen takový mechanismus (pokud je v rukou kompetentních lidí) totiž dokáže zaručit, že se nenatočí úplný nesmysl.<sup>35)</sup>

Stejným způsobem hodnotí přínos televizní dramaturgie také scenárista a dramaturg Václav Šašek, který podle publicistky Věry Míškové prohlásil, že „právě díky pečlivosti televizní dramaturgie nejdou filmy, na nichž se televize podílí, pod určitou hranici kultury a morálky“.<sup>36)</sup> Dramaturgie tedy podle těchto tvůrců představuje v jinak průmyslovém systému televizní výroby „pojistku“, která by měla eliminovat chybovost a omezit rutinní přístup.

Televizní dramaturgie má ale i svá rizika, může vést k až příliš „televiznímu“ zpracování látky na úkor filmovosti. Na tuto skutečnost upozornil člen výběrové komise Berlinalle Hans-Joachim Schlegel v roce 2000:

Hans-Joachim Schlegel [...] vyčítá většině českých filmů televizní dramaturgii, televizní kameru, televizní filmový jazyk bez velkých celků a podobně. Z posledních filmů jedině HANELE režiséra Karla Kachyni má podle něj filmové parametry.<sup>37)</sup>

34) Elmar K l o s, *Dramaturgie je když...* Praha: Československý filmový ústav 1988, s. 61.

35) Tereza B r d e č k o v á, Všechno vymyslím sám. *Respekt*, 15. 4. 1996, s. 18.

36) Věra M í š k o v á, Jak dlouho potrvá český filmový zázrak? *Právo*, 16. 7. 1997, s. 10.

37) Martina V a c k o v á, Zamyšlení nad současnou situací českého filmu. *Plzeňský deník*, 8. 7. 2000, s. 18.



Mezi domácí kritiky televizní dramaturgie patří dle vyjádření Čestmíra Kopeckého například režisér a filmový pedagog Karel Vachek, který údajně uvedl, že televizní dramaturgie film poškozuje. Kopecký naopak považuje televizní dramaturgii za důležitou součást filmové i televizní tvorby.<sup>38)</sup> V pozici vedoucího tvůrčí skupiny si často najímal externí dramaturgy, kteří pro něj byli garancí vysoké kvality výsledného díla (například Halinu Pawlowskou). Z dalších významných filmových dramaturgů České televize mohu zmínit mimo jiné Kristiána Sudu nebo již výše citovaného Václava Šaška.

### Producentický versus redakční systém

Producentický systém je především metoda organizace a řízení, která se začala připravovat od jara 1990 ještě v rámci Československé televize (ČST) a nahradila dosavadní systém hlavních redakcí, uplatňovaný před rokem 1989. Ideový návrh nové organizační struktury ČST pochází ze dne 28. února 1990 a jeho autory byli Vladimír Bezděk (technik a střihač), Jan Bonaventura (režisér), Pavel Borovan (televizní producent), Eva Dubová (právníčka a dlouhá léta vedoucí sekretariátu generálního ředitele ČT), Pavel Fischl (ředitel zpravodajství ČST), Jiří Hnilička (systémový inženýr), Jan Horský (ředitel výroby a techniky ČST), Jaroslav Jaroš (ekonom) a Antonín Moskalyk (režisér). Ideový návrh inicioval ústřední ředitel ČST Miroslav Pavel, ale hlavní přípravy restrukturalizace započaly až za vedení Jiřího Kantůrky, jenž nastoupil do funkce ústředního ředitele 12. března 1990.

Stěžejní zásadou ideového návrhu bylo zjednodušení, zpružnění a zefektivnění řízení ČST. Tuto radikální změnu podnítilo usnesení předsednictva vlády Československé socialistické republiky číslo 18/1990, jež uložilo ústřednímu řediteli ČST, aby do 30. června 1990 informoval vládu o nové organizační struktuře a postupu snižování počtu pracovníků v ČST. Do 31. října 1990 měl pak ústřední ředitel podle stejného usnesení předložit vládě komplexní materiál obsahující plán dalšího rozvoje a činnosti ČST. Nová organizační struktura byla koncipována tak, aby účinně přispěla ke splnění tohoto usnesení předsednictva vlády.

Nové organizační uspořádání ČST vycházelo zejména z těchto principů: 1) ploché organizační struktury s maximální delegací pravomoci a odpovědnosti, 2) existence pevného vysílacího schématu jako základu pro stanovení výrobního úkolu, 3) producentských vztahů, ve kterých má řídící subjekt možnost zvažovat umělecké a ekonomické důsledky svého rozhodování ve všech souvislostech, 4) systému hmotné zainteresovanosti na výrobě televizních pořadů, 5) motivace všech pracovníků k výkonu, tvořivé a iniciativní práci, zejména v souvislosti s vytvořením prostoru pro podnikavost u většiny útvarů, 6) rozvoje komerční činnosti televize, 7) možnosti konkurence nejen mezi pracovníky uměleckých profesí, 8) otevřené organizační struktury, která bude schopna pružně reagovat na vnitřní a vnější podněty, 9) omezení administrativního aparátu na nezbytnou míru. Z předloženého návrhu je dále patrná snaha autorů o radikální změnu fungování

38) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

organizace ve srovnání s principy uplatňovanými ve státní televizi před rokem 1989. Zásadní úpravy si vyžádaly mimo jiné ekonomické vztahy při výrobě pořadů, které byly poplatné takzvané socialistické ekonomice. Pro socialistickou ekonomiku je charakteristické například rozpočtování pouze externích nákladů, zatímco s největší položkou rozpočtu, interními náklady, redakce vůbec nepočítaly. V důsledku tohoto přístupu docházelo ke špatnému hospodaření s vlastními televizními kapacitami. Hlavní změna ve vnitřním řízení však spočívala v zavedení producentského systému výroby pořadů, který začal fungovat v rámci Československé televize s účinností od 1. ledna 1991.

V roce 1992 byla výše uvedená metoda při vzniku České televize uplatněna jako základní organizační, ekonomický a výrobní princip. Producentský systém v podmínkách České televize znamenal především „způsob myšlení“ založený na přesně definované delegaci odpovědnosti a pravomocí na konkrétní producenty (šéfproducenty, respektive ředitele studií) a na chodu finančních toků a způsobu zadávání výroby pořadů. Tento systém vychází z oddělení producentské role kompetentního objednavatele od vlastního průběhu výroby, aniž je snížena producentova integrální odpovědnost ekonomická a obsahová. Producentský systém zachovává všechny parametry pro obsahovou supervizi i finanční kontrolu, ale neomezuje tvůrce a štáby výrobními normami a umožňuje individuální pohled a rozhodování. Nutnou podmínkou pro fungování tohoto systému byla značná investice producentů.<sup>39)</sup>

Producentský systém tvořil s mírnými obměnami základ organizační struktury České televize až do roku 2002. Jeho neudržitelnost v posledních letech zmínil generální ředitel Jiří Balvín ve svém projektu pro potřeby výběrového řízení na funkci generálního ředitele České televize v září 2001:

Producentský systém byl koncipován na principu silných producentů, kteří měli garantovat podporu tvořivosti zaměstnanců. Zvolené řešení se ukázalo jako neefektivní a tento systém dnes vykazuje závažné nedostatky. Vedení ČT se v letech 1998–1999 pokoušelo o jejich odstranění. Základním problémem byl však samotný producentský systém, resp. komplikované řízení tvůrčích skupin.<sup>40)</sup>

Obdobný názor zastával také bývalý generální ředitel TV Nova, který v rozhovoru z roku 2009 k tomuto tématu uvedl: „Zlikvidoval bych systém producentských center, protože to jsou ty černé díry, kde si objednávku tvoří dodavatel a cenu stanovujete v kruhu.“<sup>41)</sup> V následující části mé studie se pokusím nastínit základní výhody a nevýhody jednotlivých systémů.

39) Srov. Jiří P i t t e r m a n n – Jitka S a t u r k o v á – Vít Š n á b l (eds.), *(Prvních) 10 let České televize*. Praha: Česká televize, edice PR a Promotion 2002, s. 362.

40) Jiří B a l v í n, *Projekt České televize – Úvaha o veřejnoprávním poslání České televize*. Praha: Česká televize 2001, s. 10.

41) Jan B r y c h t a – Dominik H r o d e k, Rozhovor: Vladimír Železný. *Strategie*, 20. 4. 2009, s. 36.

## PRODUCENTSKÝ SYSTÉM

Producentův systém, který byl v České televizi aplikován až do roku 2002, představuje především tvůrčí prostředí podporující silné individuality, jimž dává více pravomocí a větší odpovědnost, a pestrost programové nabídky. Právě producentův systém umožnil vyniknout osobnostem typu Čestmíra Kopeckého či Pavla Borovana. Takto vnímal stav České televize i nový generální ředitel České televize Jakub Puchalský v roce 1998: „Zdá se mi, že televizní systém stojí na silných osobnostech a počet úspěchů stále převyšuje neúspěchy.“<sup>42)</sup> Z hlediska organizačního uspořádání vykazuje producentův systém méně stupňů řízení a umožňuje větší organizační i rozhodovací flexibilitu.

Mezi hlavní výhody producentův systému patří zejména:

### 1) Posílení individuální odpovědnosti

- dochází k přenosu významných kompetencí a odpovídající odpovědnosti na producenty tvůrčích skupin;
- producent má soustředěnou odpovědnost programovou i finanční (dramaturgicko-ekonomická samostatnost tvůrčích skupin);
- producent má přímou odpovědnost za každý pořad své skupiny; dochází k okamžitému postihu při poklesu kvality; označení skupin jmény producentů vede k větší odpovědnosti všech tvůrců;
- osobní odpovědnost a zainteresovanost jednotlivých článků řetězce, podílejících se na tvorbě a výrobě pořadů, posiluje sebevědomí a pocit sounáležitosti s „firmou“; v tvůrčích skupinách je na každého pracovníka „více vidět“;
- přesun odpovědnosti směrem dolů vede k různorodosti cílů a k demokratičnosti přístupů.

### 2) Zefektivnění organizační struktury

- producentův systém vykazuje méně stupňů řízení, a tím nabízí také větší autonomii producentův center, respektive tvůrčích skupin;
- jednostupňová schvalovací struktura snižuje byrokracii systému; mezi externími tvůrci a příslušným producentem existuje přímý kontakt bez dalších mezičlánků;
- malé tvůrčí skupiny umožňují rychlost, flexibilitu a operativnost při přípravě pořadů;
- od nápadu, námětu a scénáře je přímá cesta k výrobě – úzké propojení programu a realizace;
- dochází ke zřetelnému oddělení zákazníka (program) a dodavatele (producent);
- producentův systém je dostatečně variabilní a umožňuje operativní vznik a zánik tvůrčích skupin podle potřeb organizace a výkonnosti tvůrčích skupin.

### 3) Vytvoření vnitřního konkurenčního prostředí

- konkurenční prostředí vzniká díky existenci více skupin, které mezi sebou soutěží;

42) Mirka Spáčilová, Tvůrce si vychováváme, věří příští šéf České televize Jakub Puchalský. *Mladá fronta DNES*, 16. 2. 1998, s. 11.

- tvůrčí skupina není striktně žánrově omezená, mohou v ní vznikat i „nestandardní“ pořady či pořady odpovídající zaměření jiné tvůrčí skupiny; dochází tak k využívání talentu a tvůrčího potenciálu všech členů tvůrčí skupiny v různých oblastech televizní tvorby; tvůrčí „rotace“ navíc zabraňuje profesnímu „vyhoření“.

#### 4) Podpora pestrosti programové nabídky

- každá skupina má svou vlastní osobitost, podporující celkovou pestrost skladby České televize;
- producentský systém dává prostor silným, výrazným a někdy i nekonvenčním osobnostem; vytváří ideální prostředí pro tvorbu a iniciativu jednotlivých pracovníků;
- tvůrčí skupina má volnost při výběru spolupracovníků do realizačního týmu, což umožňuje přirozenou diferenciaci žánrů a přístupů; tvůrci (autoři, režiséři) mají rovněž možnost výběru, se kterou skupinou budou spolupracovat;
- v rámci tvůrčích skupin panuje relativní tvůrčí svoboda (producent hospodaří jak s penězi, tak i realizuje a vyhledává náměty).

Naopak hlavní nevýhody producentského systému jsou následující:

#### 1) Zvýšené nároky na koordinaci tvůrčích skupin a televizních studií

- špatná koordinace mezi TS Brno, TS Ostrava a ČT v Praze vede často k tomu, že stejné téma natočí více studií České televize;
- z nízké úrovně vertikální i horizontální komunikace a koordinace činnosti jednotlivých tvůrčích skupin i center pramení nebezpečí překrývání tvůrčích záměrů a směřování žánrové tvorby;
- pokud nejsou přesně stanoveny cíle a úkoly, mohou vznikat problémy v koordinaci například při naplňování jediného vysílacího okna různými tvůrčími skupinami;
- dochází k atomizaci tvůrčího usilování, z tvůrčích skupin se mohou stát sólisté;
- producentský systém vyžaduje jasná a pevná pravidla ekonomiky (mj. složitější kontrolní mechanismy rozpočtování a finančních toků), výroby (například jednotná honorářová politika pro všechny tvůrčí skupiny) a komunikace.

#### 2) Nekoncepčnost

- široký záběr žánrů v rámci jedné tvůrčí skupiny může vést k nekonceptnosti; klade vysoké nároky na producenta coby hlavního dramaturga tvůrčí skupiny;
- pozvolné zmenšování žánrových specifíků tvůrčích skupin, ale i zodpovědnosti za daný žánr ve vztahu k vysílacímu schématu vede k tomu, že každý dělá všechno a naopak nikdo není zodpovědný za určité typy pořadů;
- projevuje se omezenost samostatného rozhodování nad rámec výrobního úkolu tvůrčí skupiny, daná nízkou mírou informovanosti o konkrétních záměrech a prioritách ostatních tvůrčích skupin a České televize jako celku.

#### 3) Personální náročnost

- producentský systém vytváří značné nároky na schopnosti všech řídících pracovníků, vyplývající z velké osobní svobody, a tedy i zodpovědnosti.

**4) Dílčí systémové nedostatky**

- nevyjasněný vztah vedení programu a tvůrčích skupin;
- neexistence přímé zpětné vazby;
- producentský systém potlačuje a oslabuje roli dramaturgie jako nositele myšlenky, tématu, a tím i programové náplně;
- proměnlivá vytíženost některých členů tvůrčí skupiny.

**SYSTÉM ŽÁNROVĚ SPECIALIZOVANÝCH REDAKCÍ**

Systém žánrově specializovaných redakcí, který byl do značné míry uplatněn v České televizi po roce 2002, představuje především manažersky kompaktní systém s garancemi kontinuity v rámci jednotlivých žánrových segmentů.

Mezi hlavní výhody žánrově specializovaných redakcí můžeme zařadit:

**1) Podporují koncepční řízení a žánrovou koordinaci**

- dlouhodobá koncepce pro daný žánr je prosazována z jednoho místa;
- automaticky je zajištěna dramaturgická návaznost v jednotlivých žánrech;
- probíhá kontinuální diskuse o dalším vývoji v rámci konkrétního žánru;
- vytváří předpoklady pro automatickou koordinaci v oblasti tvorby pořadů (odstranění překrývání nebo dokonce dublování formátů, žánrů a témat).

**2) Podporují odbornost v jednotlivých profesích**

- vysokou míru odbornosti podporuje dlouhodobá specializace odpovědných pracovníků (oborová, žánrová specializace).

**3) Garantují větší operativnost systému a organizační transparentnost**

- například větší operativnost při tvorbě vysílacího schématu, jeho změnách i operativních změnách ve vysílání;
- uměleckou, provozní a ekonomickou odpovědnost má jeden pracovník, šéfredaktor.

Do kategorie nevýhod a rizik žánrově specializovaných redakcí spadají zejména:

**1) Centralizace tvorby**

- v souvislosti s centralizací tvorby hrozí vláda „jednoho vkusu“;
- vytrácí se individuální odpovědnost za konkrétní produkt;
- jsou omezeny pravomoci jednotlivých producentů tvůrčích skupin;
- existuje riziko tvůrčího stereotypu.

**2) Ztráta konkurenčního prostředí**

- vytrácí se prvek soutěže mezi jednotlivými skupinami a tvůrci;
- objevuje se riziko omezené pestrosti programové nabídky, kterou zaručují v producentském systému rozmanité tvůrčí skupiny.



V praxi existují i další modifikace shora uvedených systémů, jako je například producentský systém doplněný o šéfdramaturgy jednotlivých žánrů s pravomocí odpovědných editorů v přímé podřízenosti ředitele programu. Šéfdramaturgové připravují v tomto modelu, který se v České televizi objevil v roce 2000, programové zadání a rozdělují finanční prostředky pro daný žánr mezi jednotlivé tvůrčí skupiny. Pro účely této studie je však výše uvedené základní vymezení dostačující. Hlavním důvodem pro explikaci producentského a redakčního systému bylo přiblížení podmínek, v nichž pracovaly výrazné producentské osobnosti podílející se na výrobě distribučních filmů.

### **Strategie České televize při výběru koprodukčních projektů a pravidla výběrových řízení**

Z vyjádření generálních ředitelů České televize v jednotlivých letech jednoznačně vyplývá strategický význam českých distribučních filmů pro program televize veřejné služby i pro naplňování jejích zákonných povinností. Přestože všechny následující citace mají do jisté míry charakter všeobecných frází, neboť jejich hlavním cílem bylo posílit pozitivní obraz České televize ve vztahu k české kinematografii, nelze jim upřít jistou vypovídací hodnotu. Pravidelné akcentování strategického významu distribučních filmů indikuje dlouhodobý zájem České televize o tento programový segment. Ivo Mathé například v roce 1997 uvedl:

Podpora české filmové tvorby je nejen naplňováním zákona, ale patří i mezi základní stavební kameny poslání České televize. Péče o národní audiovizuální tvorbu je součástí strategie každého vyspělého veřejnoprávního vysílatele.<sup>43)</sup>

Generální ředitel Dušan Chmelíček v roce 2000 dále prohlásil, že „podpora filmové tvorby byla a zůstává klíčovým strategickým rozhodnutím České televize v programové oblasti“.<sup>44)</sup> Poeticky vyjádřil význam partnerství České televize s českým filmem Jiří Balvín v roce 2001: „Bez filmařů by zase Česká televize neměla filmy, které jsou solí jejího programu. Je to trochu jako v manželství, kde se dva navzájem potřebují.“<sup>45)</sup> Balvín tímto přirovnáním vystihl podstatu dlouhodobého soužití televize veřejné služby a filmařů, které nebylo vždy ideální, ale nikdy se vzhledem ke svým hlubokým kořenům nerozpadlo. Česká televize si z tohoto „manželství“ odnášela atraktivní pořady do svého vysílání a jeden z argumentů pro zachování své existence a filmová obec měla stabilního partnera, který podporoval většinu rodících se projektů a stával se důvěryhodným garantem pro další koproducenty a investory.

S akcentem na význam distribučních filmů pro Českou televizi se nesetkáváme pouze v rovině veřejných deklarací generálních ředitelů, ale je pravidelně přítomen také v in-

43) Česká televize, *Česká televize a český film 1996/1997*. Praha: Česká televize, styk s veřejností 1997, s. 2.

44) Česká televize, *Česká televize a český film 1999/2000*. Praha: Česká televize, Public Relations 2000, s. 3.

45) Česká televize, *Česká televize a český film 2000/2001*. Praha: Česká televize, edice PR a Promotion 2001, s. 3.

terních dokumentech strategického charakteru. V materiálu z prosince 1998 *Česká televize na prahu třetího tisíciletí*, který představuje strategické plány managementu pod vedením generálního ředitele Jakuba Puchalského, jsou dramatická tvorba a film zařazeny mezi pět hlavních oblastí zájmu České televize pro rok 1999 a následující období. Z kapitoly věnované filmu je zřejmé, že si je Česká televize dobře vědoma svého nezastupitelného postavení v české kinematografii devadesátých let: „V uplynulých letech se Česká televize stala nejvýznamnějším filmovým producentem v zemi, což bylo v době bezprostředního ohrožení samotné existence české filmové produkce nevyhnutelné.“<sup>46)</sup> Rovněž generální ředitel Jiří Balvín zařadil při výběrovém řízení na pozici generálního ředitele České televize podporu filmového sektoru mezi devět hlavních priorit televize veřejné služby. Podle jeho názoru by veřejnoprávní televize měla

dbát na to, aby programová schémata obsahovala významný podíl původní tvorby, zvláště dramatické tvorby a dalších tvůrčích počínů a zohledňovala potřebu spolupráce s nezávislými výrobci a s filmovým sektorem.<sup>47)</sup>

Přestože byla výroba celovečerních hraných filmů několikrát zařazena mezi priority vedení České televize, k žádnému viditelnému změně v přístupu televize veřejné služby k nezávislým producentům ve sledovaném období nedošlo. Spolupráce byla konstantní jak z hlediska objemu investovaných prostředků, tak z hlediska obchodních podmínek či formy této spolupráce.

Aktivita České televize ve vztahu k české kinematografii měly pro médium veřejné služby především dvojí význam strategického charakteru. V první řadě přispívaly k rozšiřování programové nabídky České televize o atraktivní pořady za výhodných ekonomických podmínek a ve druhé, neméně podstatné řadě, se pak stávaly součástí obhajoby vedení televize při nepodložených atacích na neplnění jejího veřejnoprávního poslání. Charakteristickým příkladem druhé funkce je kapitola „Dramatická tvorba“ v dokumentu *Česká televize ve službách veřejnosti*, který vznikl v reakci na usnesení Stálé parlamentní komise pro sdělovací prostředky ze dne 30. září 1999, v němž komise sněmovně navrhuje, aby na svém příštím zasedání konstatovala, že Česká televize neplní své veřejnoprávní poslání. Tehdejší generální ředitel České televize Jakub Puchalský v tomto materiálu poskytuje poslancům přehled konkrétních aktivit, které objasňují, jakým způsobem Česká televize naplňuje princip veřejnoprávnosti, stanovený jí zákonem. O podpoře kinematografie zde konkrétně uvádí:

Česká televize investuje a bude i nadále investovat nemalé finanční prostředky do původní dramatické tvorby. V kontextu české kultury je mimořádně přínosným posláním České televize podpora českého filmu, který by bez finanční a producentské účasti České televize v nynější podobě pravděpodobně přestal existovat.<sup>48)</sup>

46) Česká televize, *Česká televize na prahu třetího tisíciletí*. Praha: Česká televize 1998, s. 10.

47) Jiří B a l v í n, *Projekt České televize – Úvaha o veřejnoprávním poslání České televize*. Praha: Česká televize 2001, s. 3.

48) Jakub P u c h a l s k ý, *Česká televize ve službách veřejnosti*. Praha: Česká televize 1999, s. 8.

Opačný názor zastává producent Čestmír Kopecký, jenž se domnívá, že právě aktivity České televize utlumily aktivity státu, který neměl potřebu hledat další formy podpory kinematografie.<sup>49)</sup> Proti této domněnce však stojí zkušenost z vývoje na Slovensku, kde ani nedostatečná pomoc ze strany slovenské televize veřejné služby nepřiměla stát k výraznější aktivitě, a slovenská kinematografie byla odsouzena k radikálnímu omezení své produkce.

Pro výběr projektů, do nichž Česká televize v devadesátých letech minulého století vstupovala coby filmový koproducent, je charakteristická především nekonceptnost a nízká míra transparentnosti. Na tomto závěru se překvapivě shodují jak nezávislí producenti, tak vedení České televize a její klíčoví zaměstnanci v programovém úseku. Charakteristická výtka ze strany nezávislých producentů zazněla v *Mladé frontě DNES* z roku 2001: „Jak zjistit, jestli můj nápad chtějí, nebo ne a na který stůl vlastně doputoval, když se styl, obsazení i pravomoci tvůrčích skupin stále mění“.<sup>50)</sup> V interním strategickém dokumentu České televize z roku 1998 se pak konkrétně uvádí:

V současnosti připravuje Česká televize pravidla, jimiž se bude řídit ve vztahu k filmové produkci v budoucích letech a která především učiní dramaturgii celovečerních filmů koncepčnější, méně nahodilou a pestřejší z hlediska jednotlivých a tradičně úspěšných žánrů (komedie, parodie, detektivka).<sup>51)</sup>

Generální ředitel České televize Jakub Puchalský potvrdil tyto závěry v rozhovoru pro *Zemské noviny*: „Není dobré, když je naše spolupráce založená pouze na nahodilostech a na žádostech o peníze.“<sup>52)</sup> Jak si dále ukážeme při bližší analýze podpořených projektů, Česká televize nedokázala ve sledovaném období formulovat své zadání a pouze pasivně přijímala projekty, které jí byly nabízeny z vnějšího prostředí.

Pro potřeby této práce rozdělím aktivity České televize v rámci české kinematografie do dvou základních částí. V první části se zaměřím na strategii média veřejné služby v oblasti filmových koprodukcí, zatímco druhá část bude věnována projektům realizovaným výhradně v produkci České televizi bez participace externích partnerů.

### FILMOVÉ KOPRODUKCE ČESKÉ TELEVIZE

Přístup České televize k nabídkám na spolupráci v oblasti výroby celovečerních filmů po roce 1992 lze označit za živelný a nahodilý. Hlavním cílem čerstvě ustanovené televize veřejné služby bylo naplnit televizní archiv novou původní filmovou tvorbou. Filmové dědictví Československé televize bylo totiž do značné míry kontaminováno dobovou ideologií, čímž bylo z části automaticky diskvalifikováno pro další užití. Před novým vedením České televize v čele s generálním ředitelem Ivo Mathém tak stál nelehký úkol

49) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

50) Mirka Š p á ě l o v á, Pohádky a politické tlaky. *Mladá fronta DNES*, 3. 1. 2001, s. 8.

51) Česká televize, *Česká televize na prahu třetího tisíciletí*. Praha: Česká televize 1998, s. 10–11.

52) Jakub L e d e r e r, Umělec by měl být nedotknutelný, hlásá Jakub Puchalský. *Zemské noviny*, 10. 7. 1998, s. 7.

vytvořit zcela nový televizní filmový archiv. Kvantita se na několik let stala při rozhodování pracovníků televize důležitějším kritériem než kvalita. Jak uvedl tehdejší televizní zaměstnanec spoluodpovědný za výběr distribučních filmů Čestmír Kopecký, „hlavní ctižádostí České televize bylo získat v co možná nejkratším čase do svého archivu alespoň sto nových celovečerních filmů“.<sup>53)</sup> Česká televize tak byla nucena s ohledem na omezené tvůrčí možnosti trhu vstupovat i do méně ambiciózních projektů.

V rámci sledovaného období nelze vystopovat žádnou oficiální strategii České televize pro oblast kinematografie, která by byla zveřejněna a systematicky naplňována. Jisté tendence lze tedy odvozovat pouze z interních materiálů České televize (zápisy z porad, dlouhodobé strategické dokumenty atp.), z rozhovorů s tehdejšími zaměstnanci a především ze samotných podpořených projektů.

V interním dokumentu z roku 1999 se Česká televize hlásí k následujícím prioritám při výrobě svých dramatických pořadů:

- oslovit širší spektrum diváckých skupin,
- zaměření na současná témata, anebo taková, která mají k současnosti jasný vztah,
- odklon od popisného realismu,
- rehabilitace televizní inscenace a její přechod do tvaru televizního filmu,
- divácky přitažlivé, a přesto inteligentní a nepodbízivé pořady.<sup>54)</sup>

Jak je z výše uvedeného výčtu patrné, Česká televize v dramatické tvorbě překvapivě vyzdvihovala diváckou atraktivitu a zájem širšího spektra auditoria. Tedy parametry, s nimiž se setkáváme především u komerčních stanic. Uvedené priority jsou navíc v rozporu s vyjádřením generálního ředitele České televize Jakuba Puchalského na MFF Karlovy Vary o rok dříve, kde Puchalský uvedl, že „ČT bude podporovat snímky, které vyvolají zájem nejen u publika, ale i u kritiky. Zelenou dostanou alternativnější projekty, tvorba pro děti a mládež a animované filmy“.<sup>55)</sup> Změna přístupu byla zřejmě přirozenou reakcí vedení televize na nízkou sledovanost způsobenou razantním nástupem TV Nova v roce 1994. Dramatická tvorba byla v těchto dobách jednou z mála konkurenčních výhod České televize. Původní filmy a seriály dokázaly s úspěchem čelit přílivu zábavy a zahraničních filmů z nové komerční stanice. Tendenci příklonu k současnosti a k současným tématům poprvé zmínil generální ředitel Jakub Puchalský již v roce 1998 v rozhovoru pro *Mladou frontu DNES*: „A obecně by mělo přibývat látek současných a ubývat námětů historických.“<sup>56)</sup>

O rok později přijalo vedení České televize na jednání kolegia generálního ředitele dne 13. července 2000 následující strategické závěry pro oblast kinematografie:

53) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

54) Jakub P u c h a l s k ý, *Česká televize ve službách veřejnosti*. Praha: Česká televize 1999, s. 8.

55) Simona P o l c a r o v á, Nové filmové projekty budou ve znamení talentovaných tvůrců. *Jihomoravský den*, 10. 7. 1998, s. 6.

56) Mirka S p á ě l o v á, Tvůrce si vychováváme, věří příští šéf České televize Jakub Puchalský. *Mladá fronta DNES*, 16. 2. 1998, s. 11.



1. vyšší vstup do menšího počtu filmů (cca 8–10 filmů za rok); 2. omezení experimentů a investování do snímků divácky atraktivních; 3. u většiny koprodukcí bude ČT i nadále vyžadovat vysílací práva po dobu autorskoprávní ochrany (50 let).<sup>57)</sup>

Česká televize na základě zkušeností z let minulých, kdy podporovala velké množství projektů často problematické kvality, omezila počet koprodukčních vstupů za současného navýšení svého průměrného vkladu.<sup>58)</sup> I nadále jsou preferovány snímky divácky atraktivní. „Umělecká a experimentální díla budou podporována minimálně,“<sup>59)</sup> přiznal šéfproducent Producentického centra uměleckých pořadů ČT Jaroslav Kučera v deníku *Slovo*. Problematické televizních vysílacích práv na dobu autorskoprávní ochrany se blíže budu věnovat v kapitole „Česká televize coby producent českých filmů“.

Mezi další deklarované priority České televize v oblasti domácí kinematografie dlouhodobě patří také podpora začínajících tvůrců. Pilířem této spolupráce je úzká součinnost s filmovými školami v České republice, která je často vyjádřena i smluvně. Česká televize poskytuje začínajícím filmařům především své výrobní zázemí a vysílací časy. Nejblížeji spolupráce byla přirozeně navázána s FAMU, ať již z důvodu dlouholeté tradice nebo personální provázanosti.<sup>60)</sup> FAMU je navíc jedinou domácí školou vychovávající vedoucí tvůrčí pracovníky filmu (na rozdíl od filmových škol středních a vyšších středních) a již od roku 1959 má i názvem zakotvené zaměření nejen na filmovou, ale také na televizní tvorbu. Pro FAMU je spojení s Českou televizí důležité i z důvodu nemožnosti uplatnění všech absolventů v celovečerních hraných filmech, respektive z důvodu nepravidelnosti takovýchto projektů v kariéře současného filmaře. Oboustranný přínos této spolupráce vyzdvihuje šéfproducent PCUP Jiří Balvín v ročence České televize z roku 1996: „Jako každý rok i v roce 1996 jsme velmi dobře spolupracovali se studenty FAMU, což je pochopitelně výhodné pro obě strany.“<sup>61)</sup> Konkrétními příklady této spolupráce jsou mimo jiné povídkový film tří režisérů a scenáristů Zdeňka Gawlika, Jana Pechy a Jaromíra Polišenského *MALOSTRANSKÉ HUMORESKY* z roku 1995, povídkový triptych *RADHOŠŤ* z roku 2001, na němž spolupracovali začínající režiséři Bohdan Sláma, Pavel Göbl a Tomáš Doruška, režijní debut Petra Zelenky z roku 1996 *MŇÁGA HAPPY-END* nebo *INDIÁNSKÉ LÉTO* Saši Gedeona z roku 1995. Jiří Balvín potřebnost spolupráce se začínajícími tvůrci znovu zopakoval v rámci své kandidatury na funkci generálního ředitele České televize v roce 2001: „Česká televize se musí více zasadit o prostor pro nastupující mladou tvůrčí generaci. Ta se v budoucnu stane hlavním pilířem programové tvor-

57) Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 12 ze dne 13. 7. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 3.

58) Zatímco do roku 2000 zpravidla nepřesahoval průměrný vklad České televize do jednoho distribučního filmu částku šest miliónů korun, od roku 2000 není výjimkou vklad na úrovni deseti miliónů korun.

59) LED, Autorská práva mezi Českou televizí a producenty. *Slovo*, 29. 8. 2000, s. 12.

60) Na pražské FAMU aktivně působí řada zaměstnanců České televize v roli pedagogů. Vyučovali zde nebo vyučují například Jaroslav Kučera, Pavel Borovan, Čestmír Kopecký, Kateřina Fričová a Karel Kochman, který působil dokonce jako děkan FAMU.

61) Katarína Bílková – Martina Petříková – Jitka Saturová (eds.), *Ročenka České televize 1996*. Praha: Česká televize, styk s veřejností ČT 1997, s. 84.



by.<sup>62)</sup> Přestože se s obdobnými výroky vedoucích pracovníků České televize setkáváme pravidelně a své nezastupitelné místo mají i v programových strategiích podniku, v praxi k navýšení prostoru pro nastupující mladou tvůrčí generaci nedochází a vzájemná spolupráce mezi Českou televizí a filmovými školami byla dlouhodobě postavena na nekoncepčních základech.

Dílčí fragmenty naznačující strategii České televize se čas od času objevují také v tisku. V článku Terezy Brdečkové z roku 1995 jsou například citována slova generálního ředitele Iva Mathého z tiskové konference České televize:

Mathému se líbí nedávno natočený *GOLET* v ÚDOLÍ Zeno Dostála, celkově se přiklání k rodinným filmům, které nikoho neurazí, význam pro něj mají i komorní filmy určené malému počtu diváků.<sup>63)</sup>

Tato slova naznačují spíše konzervativní přístup České televize k výrobě českých celovečerních filmů. O několik let později nechal do strategických plánů České televize nahlédnout novináře generální ředitel České televize Jakub Puchalský na MFF Karlovy Vary: „Zelenou dostanou alternativnější projekty, tvorba pro děti a mládež a animované filmy. Cílem do budoucna je pak získat koproducenty v zahraničí.“<sup>64)</sup> Puchalský dále uvedl, že Česká televize si chce uchovat žánrovou i látkovou pestrost a dává přednost pohádkám, rodinným filmům a nezávislým producentům. Posílení spolupráce se zahraničními partnery jako nový prvek strategie České televize Puchalský znovu zopakoval v rozhovoru pro *Zemské noviny* z roku 1998:

Rádi bychom do naší filmové politiky zakomponovali větší a kvalitnější spolupráci se zahraničními partnery. Myslím si, že tento typ koprodukcí je nyní velkým trendem a obrovskou možností pro Českou televizi, která nebyla v minulosti tolik využívána.<sup>65)</sup>

Bohužel ani v tomto případě nejsou prezentované cíle naplněny a Česká televize nedokázala navázat hlubší spolupráci se zahraničními partnery.

Filmové koprodukce České televize byly v letech 1992–2002 zpravidla založeny na následujících principech. Nezávislý producent nabídl České televizi v různé fázi rozpracovanosti spolupráci na distribučním filmu. Nejčastěji byl předkládán scénář spolu s obsazením hlavních tvůrčích profesí, detailním rozpočtem a dalšími náležitostmi. Česká televize posoudila předložené materiály nejprve z programového hlediska a v případě kladného stanoviska zahájila jednání o smluvních podmínkách. Vstup České televize byl realizován formou interního a externího plnění. Jak již bylo uvedeno, externí plnění

62) Jiří B a l v í n, *Projekt České televize – Úvaha o veřejnoprávním poslání České televize*. Praha: Česká televize 2001, s. 12.

63) Tereza B r d e č k o v á, Co nového na obrazovce. *Respekt*, 3. 7. 1995, s. 18.

64) Simona P o l c a r o v á, Nové filmové projekty budou ve znamení talentovaných tvůrců. *Jihomoravský den*, 10. 7. 1998, s. 6.

65) Jakub L e d e r e r, Umělec by měl být nedotknutelný, hlásá Jakub Puchalský. *Zemské noviny*, 10. 7. 1998, s. 7.

představuje finanční hotovost, zatímco interním plněním jsou volné televizní kapacity (osvětlovací technika, kostýmní výprava atd.). Ze strany nezávislých producentů byla jednoznačně preferována finanční hotovost:

Česká televize nutila producenty do čerpání interních kapacit, přestože některé z nich vůbec nefungovaly. Například pracovní doba řidičů a osvětlovačů ČT nebyla kompatibilní s potřebami výroby distribučního filmu, takže producent často tyto kapacity raději ani nečerpal.<sup>66)</sup>

V součtu vklad České televize do výroby jednoho distribučního filmu nepřesahoval částku deset miliónů korun.

Vstupy České televize do koprodukčních filmů byly v letech 1992–2002 velmi různorodé. Zatímco u *KRVAVÉHO ROMÁNU* se Česká televize podílela na celkovém rozpočtu filmu pouze z přibližně deseti procent, v případě snímku *BÁJEČNÁ LÉTA POD PSA* to bylo již z dvaceti pěti procent a u *NUDY V BRNĚ* dokonce z bezmála čtyřiceti procent. Do oscarového *KOLJI* vložila Česká televize zhruba deset miliónů korun, což byla podle vyjádření Iva Mathého asi třetina všech nákladů filmu.<sup>67)</sup> Alice Nellis získala od České televize na snímek *VÝLET* šest miliónů korun, přičemž celkový rozpočet filmu byl třicet miliónů korun. Značný rozptyl ve výši podílů České televize potvrdil v rozhovoru z roku 1996 i producent České televize Čestmír Kopecký: „A tak by se mohlo také stát, že když se ČT na výrobě filmu podílí od 10 až do 100 % [...]“.<sup>68)</sup> Vzhledem k tomu, že vedení televize požadovalo bez ohledu na výši svého vkladu televizní licenci ke koprodukovanému filmu na dobu autorskoprávní ochrany, lze hodnotit z pohledu České televize, nikoli však z pohledu nezávislého producenta, tuto spolupráci jako ekonomicky výhodnou. V žádném případě se nejednalo ze strany České televize o poskytování daru filmařům, ale o tvrdé obchodní podmínky, které v naprosté většině případů vyznívaly ve prospěch televizního vysílatele. Tato skutečnost staví do poněkud jiného světla četná prohlášení České televize o nezištné podpoře českého filmu.

### SAMOSTATNÉ PRODUKCE ČESKÉ TELEVIZE

Z pozice pasivního příjemce nabízených projektů se Česká televize dokázala vymanit pouze v případě distribučních filmů, které realizovala sama bez přispění externího partnera. Televizní dramaturgie v těchto ojedinělých případech sama vytipovala vhodnou látku, zadala napsání scénáře a předala jej do výroby ve vlastní produkci. Rozhodnutí vyrábět především filmy pro náročného diváka ve vlastní produkci patří mezi nejvýznamnější strategická rozhodnutí vedení České televize v oblasti národní kinematografie. Strategický plán z roku 1998 uvádí: „I nadále se bude Česká televize sama ujímat produkce kinematografických děl mimořádného významu, která nebudou z komerčního

66) Rozhovor s Jiřím Ježkem vedl Pavel Krumpár, 18. května 2010.

67) Srov. ČTK – EJ, Český film *KOLJA* získal Oscara. *Slovo*, 26. 3. 1997, s. 1.

68) Senta T e s á r o v á, Televize se stále více podílí na existenci i profilu naší kinematografie. *Zemské noviny*, 22. 4. 1996, s. 8.

hlediska atraktivní.<sup>69)</sup> Tímto přístupem Česká televize skutečně nastoupila cestu, kterou by se zřejmě nikdo jiný, s výjimkou paralyzovaného státu, nevydal.

Tehdejší ředitel programu Jiří Pittermann považoval stoprocentní účast České televize ve vybraných ambiciózních projektech za stěžejní součást služby, kterou Česká televize poskytovala ze zákona veřejnosti v souvislosti s podporou národní kinematografie. Navíc zde sehrála roli také ambice České televize bezezbytku naplnit dobový slogan užívaný Českou televizí: „Česká televize, největší producent českého filmu“. Česká televize tedy chtěla být vnímána veřejností nejen jako koproducent, ale také jako producent. Rozhodující byl podle Pittermanna výběr vhodné látky a režiséra: „Kvalitní látka s uměleckými ambicemi se stávala spouštěcím mechanismem pro zařazení díla do vlastní produkce České televize.“<sup>70)</sup> Okruh tvůrců, s nimiž Česká televize touto formou spolupracovala, však nebyl široký. Zpravidla se jednalo o zkušené autory a režiséry, kteří s Českou televizí spolupracovali dlouhodobě a měli zde vytvořeny osobní vazby.

V roce 1993 vznikl v produkci České televize například oceňovaný snímek Karla Kachyni KRÁVA. O rok později je to UČITEL TANCE Jaromila Jireše a v roce 1995 následují EINE KLEINE JAZZMUSIC Zuzany Zemanové nebo GOLET V ÚDOLÍ Zeno Dostála. Ani v následujících letech Česká televize od této strategie neupustila a vždy vyrobila ve své produkci alespoň jeden distribuční film za rok. V roce 1996 to byl BUMERANG Hynka Bočana a CEREMONIÁŘ Jiřího Věřčáka. V roce 1997 natočil Petr Koliha v České televizi VÝCHOVU DÍVEK V ČECHÁCH. O rok později vzniká ve stejných podmínkách pohádka CÍSAŘ A TAMBOR Václava Křístka a v roce 1999 Kachyňova HANELE a Jirešova DVOJROLE.

Česká televize navíc nezřídka učinila u filmů vyráběných ve vlastní produkci v českých podmínkách ne zcela běžné producentské rozhodnutí, kdy spolu s distribučním filmem vyrobila zároveň také televizní seriál. V tomto výrobně efektivním modu vzniká na přelomu let 1993–1994 například film (97 minut) a seriál (4 × 37 minut) SATURNIN v režii Jiřího Věřčáka. V roce 1997 je pak stejným způsobem natočen film (114 minut) a seriál (12 × 52 minut) ZDIVOČELÁ ZEMĚ.

Pro vlastní producentské počiny České televize je charakteristická především volba renomovaných autorů a silných látek. Nejčastěji spolupracují s Českou televizí zkušení režiséři, jako jsou Karel Kachyňa či Jaromil Jireš. Tedy tvůrci, kteří byli na straně jedné garancí profesně zvládnutého díla, ale na straně druhé představovali riziko rutinního zpracování filmové látky někdy až televizní formou. Zároveň jsou to tvůrci, kteří by v nových podmínkách zřejmě jen obtížně hledali pro své náročné projekty finanční zázemí. Sugestivní výpověď o problémech se získáváním financí na projekty renomovaných tvůrců podala režisérka Věra Chytilová: „Shánění peněz na filmy je pro mě čím dál tím víc vyčerpávající a nakonec mi nikdo nic nedá.“<sup>71)</sup> Právě proto byla pro tyto režiséry spolupráce s Českou televizí na výrobě distribučních filmů vítanou možností realizace. Česká televize na sebe vzala tíži celého rozpočtu a poskytla tvůrcům prostor pro realizaci často nekomerčních scénářů. Rozpočty byly zpravidla minimálně o patnáct procent nižší než

69) Česká televize, *Česká televize na prahu třetího tisíciletí*. Praha: Česká televize 1998, s. 11.

70) Rozhovor s Jiřím Pittermannem vedl Pavel Krumpár, 18. února 2010.

71) Jakub L e d e r e r, Natočit film aneb Jak se stát z umělce podnikatelem. *Střední Čechy*, 12. 10. 2001, s. 3.

u koprodukčních filmů. Tento stav byl způsoben zejména maximálním využitím interních kapacit České televize a absencí provize a režie nezávislého producenta. Za výrobu byla vždy zodpovědná konkrétní tvůrčí skupina České televize, která zajišťovala také výkonnou produkci.

### TEMATICKO-ŽÁNROVÁ ANALÝZA PODPOŘENÝCH PROJEKTŮ A SPOLUPRACUJÍCÍCH TVŮRCŮ

V této kapitole se zaměřím na analýzu podpořených projektů z hlediska zastoupení jednotlivých žánrů a představitelů klíčových štabových profesí. Pozornost budu věnovat především režisérům, scenáristům a kameramanům. Následující rozbor mi umožní konfrontovat deklarované priority s faktickou podporou ze strany České televize a odhalit okruh tvůrců, s nimiž televize veřejné služby spolupracovala přednostně.

Žánrová kategorizace distribučních filmů České televize byla provedena na základě interního informačního systému České televize PROVYS, který obsahuje všechny podstatné informace o pořadech připravených k vysílání. Jak je z níže uvedeného přehledu patrné, mezi podpořenými projekty jednoznačně dominují dramata a komedie. Významná pozornost je věnována rovněž dětské tvorbě, kterou zde zastupují pohádky. Dále pak tragikomedie a černým komediím. Ostatní žánry jsou zastoupeny pouze okrajově. Více než poptávku České televize lze však z těchto závěrů odvozovat nabídku tuzemského trhu, která svou strukturou odpovídala struktuře projektů podpořených Českou televizí.

*Tabulka č. 3. Zastoupení jednotlivých žánrů v koprodukčních projektech ČT v letech 1992–2002.<sup>72)</sup>*

| Žánr                         | Počet koprodukcí |
|------------------------------|------------------|
| Drama                        | 44               |
| Psychologické drama          | 4                |
| Komedie                      | 21               |
| Tragikomedie / černá komedie | 10               |
| Parodie                      | 3                |
| Romantický film              | 4                |
| Rodinný film                 | 4                |
| Muzikál                      | 2                |
| Pohádka                      | 12               |
| Balada / horor               | 4                |
| Thriller                     | 2                |
| Sci-fi                       | 1                |
| Podobenství                  | 2                |

72) Zdroj: interní informační systém České televize PROVYS.

Navzdory deklarovanému zájmu České televize o divácky atraktivní filmy převažují mezi podpořenými projekty jednoznačně dramata, kterých je dvakrát více než například komedií. Tato převaha se nezmění ani po sečtení komedií, tragikomedií, černých komedií a parodií. Vedle přirozené nabídky trhu může být tento stav způsoben také následujícími okolnostmi. Komedialní žánr na sebe vzhledem ke svému diváckému potenciálu snadněji váže finanční prostředky ze soukromého sektoru a nezávislý producent je schopen film vyrobit bez participace televize veřejné služby. Naopak důvodem pro zamítnutí podpory ze strany České televize byla nezdárka nízká kvalita předložených scénářů, která v komediálním žánru vykazovala ve sledovaném období větší odchylky než například kvalita scénářů u dramatu. Zejména bezprostředně po roce 1989 byla natočena celá řada komedií velmi problematické úrovně.

Zastoupení mnoha okrajových žánrů svědčí o snaze České televize podpořit co nejširší spektrum domácí tvorby. Sci-fi Kryštofa Hanzlíka POSLEDNÍ PŘESUN z roku 1995, filmová balada Ivana Vojnára CESTA PUSTÝM LESEM z roku 1997 či parodie Jaroslava Brabce z roku 1992 KRVAVÝ ROMÁN by patrně nevznikly bez přispění a zájmu České televize. Stejným způsobem lze hodnotit podporu experimentální tvorby. Producenti snímku DON GIO by zřejmě ještě obtížněji zajišťovali financování svého filmu bez koprodukčního vkladu České televize.

Soulad mezi deklarovanými prioritami vedení České televize a skutečností nastává v dětské tvorbě. Česká televize podpořila v letech 1992–2002 naprostou většinu distribučních filmů pro dětského diváka. Dvanáct pohádek a čtyři rodinné filmy představují to nejdůležitější, co pro tuto cílovou skupinu v daném období vzniklo. U filmových pohádek navíc Česká televize často vystupuje v roli jediného producenta. Výhradně v její produkci tak vznikaly například pohádky SEDMERO KRKAVCŮ Ludvíka Ráži, CÍSAŘ A TAMBOR Václava Křístka či KRÁLOVSKÝ SLIB Kryštofa Hanzlíka. Premiérové distribuční pohádky nacházejí nejčastěji uplatnění v hlavním vysílacím čase na Štědrý den. Jak vyplynulo z vyjádření bývalého generálního ředitele Iva Mathého, stalo se nepsaným pravidlem, že Česká televize na Štědrý den vysílala premiérovou výpravnou pohádku natočenou na filmovou surovinu.<sup>73)</sup> Dokonce nastávaly i situace, kdy pohádku nejprve uvedla na Štědrý den na televizní obrazovce, a teprve poté ji zařadila do kinodistribuce.

S Českou televizí spolupracovalo v letech 1992–2002 celkem 79 režisérských osobností na celkem 114 projektech. Nejčastěji Česká televize spolupracovala s Karlem Kachynou (1924–2004), Vladimírem Drhou (1944) a Vladimírem Michálkem (1956). Každý z těchto režisérů vyrobil ve spolupráci s Českou televizí čtyři distribuční filmy. Není jisté bez zajímavosti, že se z hlediska žánrového zastoupení jednalo o devět dramatu, dvě pohádky a jednu tragikomedii. Po třech distribučních filmech vyrobených v koprodukci s Českou televizí si připsali Petr Zelenka (1967), Zdeněk Tyc (1956), Martin Šulík (1962), Jan Svěrák (1965), Dušan Klein (1939) a Jaromil Jireš (1935–2001). Na příkladu Martina Šulíka vidíme, že Česká televize hojně spolupracovala rovněž se slovenskými tvůrci, kteří často neměli v domácím prostředí podmínky pro svou tvorbu. Vedle Šulíka působil v Čechách také například Juraj Jakubisko, s nímž Česká televize spolupra-

73) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.



covala na NEJASNÉ ZPRÁVĚ O KONCI SVĚTA. Přínos České televize pro slovenskou kinematografii ocenil docent a prorektor Vysoké školy múzických umění v Bratislavě Martin Šmatlák:

Pokud totiž přijmu váš názor, že – soudě podle vznikajících koprodukcí – se k sobě v kinematografii chováme jako dobře vychovaní sourozenci, musím zároveň jednoznačně zdůraznit, že je to především díky osobní iniciativě jednotlivců: jmenovitě producenta Rudolfa Biermanna a dosavadního vedení České televize. V letech 1993–1997 vzniklo na Slovensku třináct celovečerních filmů, z toho osm v koprodukci s českými subjekty, především s ČT.<sup>74)</sup>

Přestože mezi nejčastěji spolupracujícími režiséry převažují zástupci střední (Vladimír Michálek, Zdeněk Tyc) a starší generace (Dušan Klein, Jaromil Jireš, Karel Kachyňa, Vladimír Drha), významně je zde zastoupena i v té době nastupující generace (Petr Zelenka, Jan Svěrák a Martin Šulík).

Jakkoli představuje výše uvedený výčet poměrně širokou škálu tvůrců, nelze přehlédnout ani skutečnost, že některé skupinky filmařů byly na základě svých osobních vazeb v České televizi preferovány, zatímco jiné měly pouze velmi omezené možnosti získat pro svůj projekt podporu. Klientelismus jako systém založený na protekci, konexích a rozhodnutích „v zákulisí“ potvrdil v České televizi při osobním rozhovoru producent a majitel jedné z prvních soukromých nezávislých produkčních společností Space Films Jiří Ježek: „Nepatřil jsem do jejich party a musel jsem tedy hledat zdroje financování jinde.“<sup>75)</sup> Zatímco tvůrci jako Dušan Klein, Zdeněk Zelenka či Jaromil Jireš spolupracovali s Českou televizí pravidelně, řada dalších tuto možnost neměla. Paradoxně mezi preferované tvůrce České televize nepatřil například Zdeněk Troška, který natáčel divácky velmi úspěšné pohádky, byť právě pohádky byly mezi deklarovanými prioritami vedení České televize.

Při stejném počtu filmů spolupracovalo na českých filmech České televize v letech 1992–2002 přes 130 scenáristů. Důvodem tohoto vysokého čísla jsou četné scenáristické týmy pracující na jednom scénáři. Celkem ve výčtu koprodukčních projektů České televize nalezneme 37 scenáristických dvojic, sedm trojic a dokonce jednu čtveřici. Nežádka se ve scenáristických týmech vyskytují budoucí režiséři filmu, kteří mají ambici ovlivnit své dílo již ve fázi jeho zrodu. Touto metodou běžně pracují například Jaroslav Brabec, Milan Cieslar či Jaromil Jireš. Mezi ryze autorské tvůrce, kteří si sami napíší scénář a zároveň se chopí režie, patří mimo jiné Saša Gedeon, Alice Nellis, Bohdan Sláma nebo Zdeněk Tyc a Petr Zelenka.

Významnou skupinu scenáristů představují spisovatelé, kteří posléze adaptují své literární dílo do podoby filmového scénáře nebo vytvoří zcela svébytné dílo. Za všechny zmíním Jiřího Stránského, Vladimíra Körnera a Evu Kantůrkovou. Tento přístup není v podmínkách České televize nikterak ojedinělý a patří dokonce mezi jednu z hlavních

74) Věra M í š k o v á – Zdenko P a v e l k a, O (ne)podobnosti. *Právo*, 26. 3. 1998, s. 4.

75) Rozhovor s Jiřím Ježkem vedl Pavel Krumpár, 18. května 2010.

tendencí televizní dramaturgie nejen u celovečerních filmů, ale také v případě ryze televizní dramatické tvorby.

Příkladem úzké provázanosti mezi externími tvůrci a dramaturgií České televize je dramaturg a scenárista Václav Šašek. Václav Šašek se podílel v letech 1992–2002 coby scenárista na celkem čtyřech distribučních filmech České televize a zároveň byl v České televizi zaměstnán.<sup>76)</sup> Pro scenáristickou tvorbu Václava Šaška jsou charakteristické především adaptace literárních předloh.

Tři nejčastěji spolupracující scenáristé píší paradoxně i přes častý výskyt scenáristických týmů zcela sami. Nejčetnější zastoupení má scenáristická legenda Jiří Hubač (1929), jehož pět filmových scénářů natočilo pět různých režisérů. Jeho tvorba byla v televizním prostředí dobře známá. Televizní filmy IKARŮV PÁD, NEZRALÉ MALINY nebo HRBITOV PRO CIZINCE patří stejně jako seriály SANITKA a ELIŠKA A JEJÍ ROD k tomu nejlepšímu z televizní dramatické tvorby. Pro scénáře Jiřího Hubače jsou navíc charakteristické velké herecké příležitosti, s nimiž se Česká televize ráda v dramatické tvorbě spojovala.<sup>77)</sup>

Připomeňme si například Vlastimila Brodského ve filmu BABÍ LÉTO nebo Jiřínu Bohdalovou v roli Fany. Oběma hercům napsal Jiří Hubač role přímo na tělo. Pod čtyřmi scénáři jsou podepsáni hned tři scenáristé: Zdeněk Svěrák (1936), Petr Zelenka (1967) a Václav Šašek (1933). S výjimkou osobitého Petra Zelenky se jedná o velmi zkušené scenáristy starší generace. V tomto ohledu je patrná tendence televizní dramaturgie vybírat osvědčené autory, u nichž prakticky nelze výrazně pochybit.

Pokud počet spolupracujících scenáristů zastupoval extrémně vysokou hodnotu (více než 130), pak počet spolupracujících kameramanů představuje zcela opačný pól. Na celkem 114 distribučních projektech České televize spolupracovalo pouze 63 kameramanů. Velmi často se setkáváme s kameramany, kteří dlouhodobě spolupracují pouze s určitým okruhem režisérů. Martin Štrba natočil například tři filmy s režisérem Martinem Šulíkem a dva s Vladimírem Michálkem, Vladimír Smutný se podílel na dvou filmech Jana Svěráka, Jan Malír spolupracoval dvakrát s Janem Hřebejkem a Miro Gábor třikrát s Petrem Zelenkou. Česká televize dle vyjádření šéfproducenta PCUP Jaroslava Kučery do obsazení této tvůrčí profese zpravidla příliš nezasahuje a nechává volné ruce režisérovi snímku.<sup>78)</sup>

Zvláštní skupinu v tomto segmentu představují režírující kameramani. Jaroslav Brabec a František Antonín Brabec zastávali ve sledovaném období obě klíčové profese, každý u dvou svých filmů. Jaroslav Brabec touto cestou natočil snímky KUŘE MELANCHOLIK a KR-VAVÝ ROMÁN a František Antonín Brabec KYTICI a KRÁLE UBU. U všech čtyř filmů se jednalo o výtvarně velmi ambiciózní díla.

76) V roce 1992 například jako dramaturg programového ředitelství.

77) U filmových „koncertů“ hereckých osobností narůstá četnost jejich uplatnění v rámci vysílacího schématu České televize. Televizní dramaturgie má možnost je například zařazovat do vysílání při příležitosti významného výročí dané herecké osobnosti, vytvářet cykly věnované jednotlivým hercům atp.

78) Rozhovor s Jaroslavem Kučerou vedl Pavel Krumpár, 16. října 2009.

Tabulka č. 4. Pět nejčastěji spolupracujících tvůrců v jednotlivých profesích v letech 1992–2002.<sup>79)</sup>

|       | Režie             | Názvy filmů                                                                                                                                                                   |
|-------|-------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1.–3. | Vladimír Drha     | O TŘECH RYTÍŘÍCH, KRÁSNÉ PANÍ A LNĚNÉ KYTLI, O PERLOVÉ PANNĚ, POČETÍ MÉHO MLADŠÍHO BRATRA, ZAČÁTEK SVĚTA                                                                      |
| 1.–3. | Karel Kachyňa     | KRÁVA, FANY, MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ, HANELE                                                                                                                                     |
| 1.–3. | Vladimír Michálek | BABÍ LÉTO, JE TŘEBA ZABÍT SEKALA, ZAPOMENUTÉ SVĚTLO, AMERIKA                                                                                                                  |
| 4.–9. | Jaromil Jireš     | HELMADOE, UČITEL TANCE, DVOJROLE                                                                                                                                              |
| 4.–9. | Dušan Klein       | ANDĚLSKÉ OČI, KONEC BÁSNÍKŮ V ČECHÁCH, KONTO SEPARATO                                                                                                                         |
| 4.–9. | Jan Svěrák        | AKUMULÁTOR 1, KOLJA, TMAVOMODRÝ SVĚT                                                                                                                                          |
| 4.–9. | Martin Šulík      | KRAJINKA, ORBIS PICTUS, ZÁHRADA                                                                                                                                               |
| 4.–9. | Zdeněk Tyc        | SMRADI, UŽ – UŽÍVEJ ŽIVOTA, ŽILETKY                                                                                                                                           |
| 4.–9. | Petr Zelenka      | MŇAGA – HAPPY END, KNOFLÍKÁŘI, ROK DÁBLA                                                                                                                                      |
|       | Scénář            | Názvy filmů                                                                                                                                                                   |
| 1.    | Jiří Hubač        | VŠICHNI MOJI BLÍZCÍ, BABÍ LÉTO, FANY, UČITEL TANCE, ZÁMEK V ČECHÁCH                                                                                                           |
| 2.–4. | Zdeněk Svěrák     | TMAVOMODRÝ SVĚT, KOLJA, LOTRANDO A ZUBEJDA, AKUMULÁTOR 1                                                                                                                      |
| 2.–4. | Václav Šašek      | MÁ JE POMSTA, VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH, JAK SI ZASLOUŽIT PRINCEZNU, HELMADOE                                                                                                   |
| 2.–4. | Petr Zelenka      | ROK DÁBLA, KNOFLÍKÁŘI, MŇAGA – HAPPY END, SAMOTÁŘI                                                                                                                            |
| 5.–6. | Kryštof Hanzlík   | POSLEDNÍ PŘESUN, DO NEBÍČKA, KRÁLOVSKÝ SLIB                                                                                                                                   |
| 5.–6. | Vladimír Kórner   | ANDĚL MILOSRDENSTVÍ, PRAMEN ŽIVOTA, KUŘE MELANCHOLIK                                                                                                                          |
|       | Kamera            | Názvy filmů                                                                                                                                                                   |
| 1.    | Vladimír Holomek  | O TŘECH RYTÍŘÍCH, KRÁSNÉ PANÍ A LNĚNÉ KYTLI, O PERLOVÉ PANNĚ, MANDRAGORA, ÚNOS DOMŮ, MUSÍM TĚ SVĚST, UŽ – UŽÍVEJ ŽIVOTA, HURÁ NA MEDVĚDA, HRAD Z PÍSKU, EINE KLEINE JAZZMUSIC |
| 2.    | Martin Štrba      | RIVERS OF BABYLON, STŮJ, NEBO SE NETREFÍM!, JE TŘEBA ZABÍT SEKALA, BABÍ LÉTO, ELIŠKA MÁ RÁDA DIVOČINU, ZÁHRADA, ORBIS PICTUS, KRAJINKA                                        |
| 3.–5. | Martin Duba       | DON GIO, CÍSAŘ A TAMBOR, AMERIKA, ZAPOMENUTÉ SVĚTLO, BÁJEČNÁ LÉTA POD PSA                                                                                                     |
| 3.–5. | Miro Gábor        | OBĚTI A VRAZI, MŇAGA – HAPPY END, KNOFLÍKÁŘI, ROK DÁBLA, CO CHYTNEŠ V ŽITĚ                                                                                                    |
| 3.–5. | Vladimír Smutný   | TMAVOMODRÝ SVĚT, KOLJA, VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH, MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ, ZÁMEK V ČECHÁCH                                                                                        |

79) Zdroj: Asociace producentů v audiovizí, *České filmy, katalog 1991–2001*. Praha: Asociace producentů v audiovizí 2002; interní informační systém České televize PROVYS.

Nejvytíženějším filmařem ze všech kategorií byl v letech 1992–2002 kameraman Vladimír Holomek (1956), který natočil ve spolupráci se sedmi režiséry celkem devět distribučních filmů. S těsným rozdílem jednoho filmu skončil na druhém místě kameraman Martin Štrba (1961), jenž natočil osm celovečerních filmů s pěti režiséry. Na pěti distribučních filmech spolupracovali kameramani Martin Duba (1956), Miro Gábor (1962) a Vladimír Smutný (1942) a scenárista Jiří Hubač (1929). Po čtyřech titulech mají na kontě kameramani Marek Jícha (1959), F. A. Brabec (1954) a Jan Malíř (1948), režiséři Vladimír Drha (1944), Karel Kachyňa (1924–2004) a Vladimír Michálek (1956) a scenáristé Zdeněk Svěrák (1936), Václav Šašek (1933) a Petr Zelenka (1967). Přestože je častější nasazení kameramanů než režisérů či scenáristů logické z důvodu rozdílné délky přípravy, enormní vytížení několika málo tvůrců svědčí o stabilní kameramanské základně, která své řady příliš nerozšiřuje.

Ustálené okruhy spolupracujících tvůrců lze vystopovat rovněž v návaznosti na zvolený typ výroby distribučního filmu. Pro vlastní producentské počiny České televize je charakteristická spolupráce se zkušenými režiséry a scenáristy, kteří s ní pravidelně spolupracovali již při výrobě televizní dramatické tvorby. Typickými příklady jsou Dušan Klein (ANDĚLSKÉ OČI, KONTO SEPARATO), Karel Kachyňa (MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ, KRÁVA, HANELE), Jiří Věřčák (SATURNIN, CEREMONIÁŘ) nebo Hynek Bočan (BUMERANG, ZDIVOČELÁ ZEMĚ). U koprodukčních filmů rozhoduje spíše než osoba režiséra producent a jeho osobní vazby v České televizi, vliv a vyjednávací schopnosti. Do čela žebříčku spolupracujících producentů se dostávají Rudolf Biermann (...ANI SMRT NEBERE, UŽ, MODRÉ Z NEBE, ORBIS PICTUS, VŠICHNI MOJI BLÍZCÍ, KRAJINKA), Jaroslav Bouček (AMERIKA, JE TŘEBA ZABÍT SEKALA, BABÍ LÉTO), Ondřej Trojan (PELÍŠKY, CESTA Z MĚSTA, MUSÍME SI POMÁHAT) nebo bývalý pracovník České televize Čestmír Kopecký.

### PRAVIDLA VÝBĚROVÝCH ŘÍZENÍ

Do roku 1998 nelze o výběrových řízeních v pravém slova smyslu hovořit. Producenti v jednotlivých tvůrčích skupinách měli dostatek pravomocí, aby na základě svého vlastního úsudku látku či konkrétní projekt odmítli či přijali do výroby. Proces výběru tedy nebyl formalizován a záleželo vždy na rozhodnutí příslušného producenta, případně šéfproducenta PCUP či hlavního producenta producentského centra televizního studia Brno nebo Ostrava. Byl-li tvůrce odmítnut jednou tvůrčí skupinou, měl ještě možnost oslovit další. Vnitřní konkurence v době fungování producentského systému otevírala prostor pro celou řadu autorů a tvůrčích přístupů. Na rozdíl od později aplikovaného redakčního systému, v němž rozhoduje o každém žánru zpravidla pouze jeden člověk, tj. jeden vkus, v producentském systému rozhodovala celá řada producentů, přičemž každý z nich uplatňoval při výběru jiná kritéria a měl jiné programové priority.

K postupné formalizaci výběrových řízení dochází až po roce 1998 a vše vyvrcholilo v letech 2005 a 2006 vydáním rozhodnutí generálního ředitele, kterým se upravuje postup při výběru filmových projektů, a zveřejněním těchto pravidel na internetu. Zatímco do roku 1998 mohou autoři a nezávislí producenti nabízet své projekty České televizi v průběhu celého roku, po roce 1998 je počet výběrových řízení na vstup České televize do koprodukčních filmů postupně omezován až na jedno či dvě výběrová řízení za rok. Po



roce 2006 se Česká televize i vzhledem ke vzrůstajícímu tlaku ze strany Asociace producentů v audiovizí opět vrací k původní praxi průběžného přijímání nových látek. Zatímco do roku 1998 měli hlavní slovo producenti tvůrčích skupin, po roce 1998 se rozhodovací pravomoc povyšuje na úroveň šéfproducenta PCUP, respektive hlavního producenta televizního studia. Nabídky filmových projektů předkládali nezávislí producenti příslušným producentům v Praze, Ostravě a v Brně nebo přímo řediteli programu v Praze. Při výběru byla posuzována především programová a výrobní hlediska. Méně již hlediska obchodní a ekonomická, jak si blíže ukážeme v kapitole „Česká televize coby producent českých filmů“. Jak uvedl tehdejší vedoucí tvůrčí skupiny a později i šéfproducent PCUP Čestmír Kopecký, „při výběru látky rozhodovalo především téma a využitelnost filmu ve vysílání České televize“.<sup>80)</sup> Využitelnost filmu ve vysílání akcentoval rovněž generální ředitel Ivo Mathé. Podle Mathého byl distribuční film vnímán především jako standardní televizní pořad, který musel mít své místo ve vysílacím schématu České televize.<sup>81)</sup>

Tendence přenést schvalovací pravomoc z nižší na vyšší úroveň vedla dokonce ke schvalování a projednávání vybraných projektů na úrovni kolegia generálního ředitele, kde je statutární zástupce České televize také schvaloval. Kolegium generálního ředitele je poradním orgánem generálního ředitele České televize a jeho členy byli vedle generálního ředitele, který kolegiu předsedal, také finanční ředitel, ředitel programu, vedoucí právního útvaru, ředitel TS Brno, ředitel TS Ostrava, vedoucí útvaru Public Relations, šéfproducent Producentického centra uměleckých pořadů, šéfproducent Producentického centra publicistiky a dokumentaristiky, šéfproducent Centra převzatých pořadů, ředitel zpravodajství, ředitel výroby a techniky a tiskový mluvčí. Kolegium se v uvedeném období scházelo pravidelně jednou za čtrnáct dní. Poslední fázi schvalování distribučních filmů v rámci nejvyššího vedení organizace lze demonstrovat na zápisech z jednání kolegia generálního ředitele z let 2000–2002.

První informace o distribučních filmech se v roce 2000 objevuje v zápise z jednání kolegia generálního ředitele číslo dva ze dne 25. února 2000. Ředitel TS Brno Zdeněk Drahoš zde informoval v rámci bodu „Shrnující informace o dění v TS Brno“ o zahájení výroby distribučního filmu *PODZIMNÍ NÁVRAT* dne 14. února 2000.<sup>82)</sup> V rámci jednání kolegia zaznávají v tomto období především informace o klíčových fázích výroby distribučních filmů a zprávy o jejich přijetí u diváků či na festivalech. Dále jsou na této úrovni řešeny problematické situace a vztahy. V březnu 2000 kolegium například na podnět šéfproducenta Producentického centra uměleckých pořadů Jaroslava Kučery řeší otázku autor-  
ských práv ke snímku *OBSLUHOVAL JSEM ANGLICKÉHO KRÁLE*.<sup>83)</sup>

K zásadní změně dochází v průběhu roku 2000, kdy kolegium přechází ve vztahu k distribučním filmům z roviny informativní na úroveň rozhodovací. Vedle distribučních filmů schvaluje touto cestou rovněž nové seriály. V obou případech se jedná o jeden z nej-

80) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

81) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

82) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 2 ze dne 25. 2. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 1.

83) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 3 ze dne 13. 3. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 5.



dražších a nejsledovanějších produktů České televize, a povýšení schvalovacího procesu na nejvyšší úroveň bylo proto logickým manažerským rozhodnutím. V zápise z jednání kolegia číslo čtyři ze dne 27. března 2000 se poprvé objevuje bod programu „Distribuční filmy“ v gesci šéfproducenta Producentského centra uměleckých pořadů. Šéfproducent vždy sestavil pro potřeby kolegia přehled připravovaných seriálů a filmů, který obsahoval základní ekonomické, výrobní a dramaturgické informace.<sup>84)</sup> Kolegium pak projednávalo projekt po projektu a přijímalo závěry (schválení, zamítnutí, vrácení k dopracování). Součástí březnového zápisu z kolegia byl i závěr, podle něhož musely být všechny distribuční filmy a seriály dále projednávány na kolegiu.<sup>85)</sup> O strategickém významu distribučních filmů pro Českou televizi svědčí rovněž kritická poznámka ředitele TS Ostrava Miloslava Petronce ze dne 13. března 2000:

Velice dobrý divácký ohlas měla dne 11. března 2000 předpremiéra nového filmu režiséra Jana Hřebejka *MUSÍME SI POMÁHAT* – režisér filmu mimo jiné ocenil i spolupráci s Českou televizí; ČT zastupoval na předpremiéře pouze ředitel TS Ostrava – příštích podobně významných událostí by se měli pravidelně účastnit také producenti České televize.<sup>86)</sup>

Význam, který Česká televize přikládala své účasti v distribučních filmech, se projevoval také v účasti vedení televize na premiérách či předpremiérách těchto filmů. Neúčast pak byla vnímána velmi kriticky a v budoucnu byla přijata dokonce opatření, která měla absenci zástupců vedení České televize zcela zabránit.

Jednou ze základních podmínek pro přijetí koprodukčního projektu v České televizi byl po celé sledované období soulad předkládaného scénáře se zákonem o provozování rozhlasového a televizního vysílání, konkrétně s paragrafem 32, písmenem c) či písmenem e). Zákon o provozování rozhlasového a televizního vysílání zakazuje televiznímu vysílateli v souladu se směrnicí Evropské unie *Televize bez hranic* uvádět snímky podněcující k násilí a nenávisti z rasových, náboženských či národnostních důvodů a dále tituly, které mohou vážně poškodit fyzický, duševní a morální rozvoj dětí a mládeže. Takovéto projekty jsou proto velmi limitovány ve výběrovém řízení České televize, která je pak nemůže nasadit do hlavního vysílání na osmou hodinu večerní.

Pro komplexní ilustraci vývoje výběrových řízení v České televizi zmíním také základní pravidla pro výběr filmových projektů v České televizi po roce 2005, kdy Česká televize přistoupila v rámci snahy o otevřenější přístup k nezávislým producentům ke zveřejnění těchto pravidel. Ředitel programu vždy vyhlásil několikrát v roce<sup>87)</sup> termín zahájení jednání o nových koprodukčních filmových projektech. Podmínkou přijetí nabídky bylo předložení následujících materiálů: scénář díla, podrobný rozpočet, finanční zajištění

84) Například výši vkladu České televize do projektu, jména koprodukčních partnerů, délku práv, která Česká televize získá, a seznam hlavních tvůrců.

85) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 4 ze dne 27. 3. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 5.

86) Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 3 ze dne 13. 3. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 1.

87) Později dochází k uvolnění tohoto pravidla na průběžnou možnost předkládání nových projektů.

projektu, koprodukční závazky (dohodnuté nebo rozjednané s jinými partnery), případnou žádost o grant, návrh požadavků plnění ČT, souhlas autora předlohy, pokud je scénář adaptací již existujícího díla, výpis z obchodního rejstříku ne starší než tři měsíce a případně kopii živnostenského listu, kontakty na odpovědné osoby a konečně vyplněný formulář „Úvodní informace o projektu“. Tento formulář obsahoval mimo jiné název díla, žánr, dobu, místo a roční období díla, autora scénáře, režijní explikaci, předpokládanou délku v minutách, předpokládaný formát primárního záznamu, seznam hlavních tvůrčích profesí (vedoucí produkce, režisér, kameraman, architekt, výtvarník), představu o obsazení hlavních rolí, návrh výrobního plánu a představu o distribuci a návštěvnosti v kinech. Nabídky filmových projektů předkládali nezávislí producenti příslušným centrům v Praze, Ostravě a v Brně nebo přímo řediteli programu v Praze. Všechny předložené projekty byly zaevidovány s datem přijetí u ředitele programu, který přijetí potvrdil svým podpisem. Centrální evidence projektů obsahovala: datum přijetí, název projektu, název koproducenta a předkládající centrum. Rozhodnutí o výběru projektu přitom příslušelo řediteli programu, jenž měl možnost stanovit výběrovou komisi. Při výběru byla posuzována zejména programová, výrobní, obchodní a ekonomická hlediska. Podklady k jednotlivým projektům připravovali odpovědní dramaturgové předkládajících center, výrobní a obchodní ředitel. Vybrané projekty projednával ředitel programu na kolegiu generálního ředitele, kde je pak schvaloval přímo generální ředitel.

Jak je z výše uvedeného popisu patrné, Česká televize směřovala od velmi liberálních pravidel, uplatňovaných v letech 1992–1998, k nastavení pravidel formálně striktních a jednoznačných, jejichž vyvrcholením byla opatření přijatá po roce 2005. Tento trend souvisel nejen s úpravami organizační struktury České televize, ale také s voláním nezávislých producentů po transparentnosti celého procesu. Mezi jednoznačně nejproblematictější aspekty předchozí praxe, které vedly k následnému přechodu na nový model, patřila nejasná kritéria a pravidla pro výběr projektů. Předkladatel projektu nebyl zpravidla informován, kdy a za jakých podmínek proběhne rozhodování o jeho návrhu. Nežádoucí nebyl dokonce ani vyrozuměn o výsledku tohoto rozhodování. Tento systém přirozeně otevíral prostor pro klientelismus a prosazování osobních vazeb určitých zájmových skupin v České televizi. Dalším problematickým aspektem byly nepřiměřeně dlouhé schvalovací a rozhodovací lhůty České televize, které měly negativní dopad na práci nezávislého producenta. Například schvalování koprodukčních filmů pouze dvakrát do roka velmi omezovalo producenta z hlediska plánování výroby a mohlo znamenat i ztrátu časově omezeného grantu ze Státního fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie. V neposlední řadě neexistovaly jasné a transparentní obchodní podmínky. V průzkumu, který jsem mezi nezávislými producenty realizoval v květnu 1999,<sup>88)</sup> zaznívaly nejčastěji následující výhrady ke spolupráci s Českou televizí: neúnosná byrokracie (neproniknutelný systém brzdí kreativitu), zdlouhavé rozhodovací procesy, finanční a smluvní nejistota

88) Jako zaměstnanec ředitelství pro strategický rozvoj České televize jsem byl v roce 1999 pověřen zpracováním názorů a komentářů vybraného vzorku přibližně dvaceti nezávislých producentů. Producenti se vyjadřovali formou strukturovaného dotazníku ke spolupráci s Českou televizí a navrhovali konkrétní kroky vedoucí ke zlepšení této spolupráce. Uvedený průzkum byl realizován v rámci procesu adaptace ředitelství programu a výrobního systému České televize.

(smlouvy se uzavírají pozdě, producent musí zahájit výrobu bez smlouvy), na návrhy projektů se často nedostane odpověď v přijatelném termínu a v jasném znění, přátelství s pracovníkem České televize, a nikoli kvalitativní měřítko rozhodují o přijetí projektu, problematická pracovní morálka výrobních štábů České televize, nepřehledné kompetence v České televizi (není jasné, komu má producent návrh na spolupráci předložit) a nedostatečná péče o film ze strany České televize (doma i v zahraničí). Na tuto vzrůstající kritiku byla Česká televize nucena reagovat změnou systému spolupráce s nezávislými tvůrci.

### DLOUHODOBÉ TRENDY V ROZHODOVÁNÍ A PŘÍSTUPU ČESKÉ TELEVIZE

Z dlouhodobého hlediska vykazuje přístup České televize k domácí kinematografii především následující trendy:

- V průměru Česká televize podpořila 11 (přesně 10,7) celovečerních hraných filmů za rok.
- Dominantní část produkce tvořila spolupráce s významnými a osvědčenými autory a režiséry.
- Česká televize dlouhodobě usilovala o žánrovou vyváženost a široký rozsah produkce v této oblasti. Zohledňovány byly kupříkladu poměry mezi filmy historickými a současnými, mezi filmy pro děti a pro dospělé či mezi debutanty a renomovanými tvůrci.
- Významným kritériem při rozhodování České televize o podpoře distribučních filmů v letech 1992–2002 byl potenciál předkládané látky uspět na tuzemských i mezinárodních festivalech.
- Česká televize pravidelně realizovala několik projektů bez participace nezávislých producentů. Jednalo se zpravidla o zpracování umělecky ambiciózních témat, která nezřídka navazovala na naši národní historii nebo čerpala z domácí literatury.
- Česká televize vyžadovala ve sledovaném období v rámci koprodukčních smluv licenci pro televizní vysílání po dobu autorskoprávní ochrany.
- Ve vysílacím schématu České televize nacházely distribuční filmy nejčastěji uplatnění ve vysílacích oknech určených pro domácí dramatickou tvorbu (vedle televizních filmů a inscenací) a při zvláštních příležitostech, jako jsou například státní svátky, výročí, úmrtí vyznaného filmového tvůrce či Nový rok.
- Česká televize při uvádění domácích hraných distribučních filmů jednoznačně preferovala program ČT1 v hlavním vysílacím čase. Ve sledovaném období celovečerní filmy nejčastěji začínaly ve 20.00 hodin. Dlouhodobě nejvyužívanějším dnem v týdnu byl čtvrtek, následován nedělí. Detailněji se problematice uvádění distribučních filmů budu věnovat v kapitole „Dramaturgie nasazování celovečerních hraných filmů do vysílání České televize“.

Explicitní vyjádření strategie České televize v oblasti výroby celovečerních distribučních filmů je v podmínkách České televize velmi ojedinělé. Převažuje individuální po-

suzování projektů bez sjednocujícího zadání. Výjimkou byl například rok 2000, kdy tehdejší šéfproducent Producentského centra uměleckých pořadů uvedl na jednání vedení České televize, že v roce 2000 budou preferovány snímky divácky atraktivní.<sup>89)</sup> Mezi další dlouhodobá strategická rozhodnutí České televize lze zařadit i výrobu premiérových distribučních pohádek do hlavního štedrovečerního vysílacího času. Uvedené příklady jsou však spíše výjimkami.

Na druhou stranu nelze pasivní přístup České televize hodnotit výhradně negativně. Je nutné si uvědomit, že tvůrčí potenciál České republiky je do značné míry omezený. Pokud například v době působení generálního ředitele Iva Mathého měla Česká televize ambici vyrobit dvacet šest premiérových titulů v hrané dramatické tvorbě za rok, neměla příliš na výběr a musela akceptovat převážnou většinu domácí autorské produkce.<sup>90)</sup> Z kontaktu s autory a nezávislými producenty pak vždy vyplynulo, zda je daná látka vhodná spíše k televiznímu, nebo filmovému zpracování.

Pravidelnost a systematičnost v práci s původní dramatickou tvorbou jsou hlavními přednostmi České televize v porovnání s komerčním sektorem. Výstižně tento základní rys televize veřejné služby popsal šéfproducent České televize Jaroslav Kučera v ročence České televize z roku 1998:

Důležité je, že obrazovka veřejnoprávní televize zprostředkovává tradičně a kontinuálně aktuální setkání s českými herci, s prací domácích scenáristů, režisérů a ostatních tvůrčích pracovníků – a to především těm divákům, pro něž je kulturní centrum daleko. Televizní původní dramatická tvorba je nabídkou pro tu část publika, která netáhne ke komerci a dává přednost vkusné zábavě s etickým posláním.<sup>91)</sup>

A právě v tradičnosti a v dlouhodobé kontinuitě, která nepodléhá krátkodobým výkyvům, spočívá hlavní význam původní dramatické tvorby České televize jako televize veřejné služby.

### **Mgr. Pavel Krumpár (1975)**

Vystudoval obor Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Jako dramaturg a scenárista spolupracoval mj. s režisérem Jurajem Jakubiskem.

Po dlouholetém působení ve vedení České televize se specializuje na média, marketing a komunikaci v soukromém sektoru.

(Adresa: pavelkrumpar@email.cz)

89) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 9 ze dne 5. 6. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 3.

90) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

91) Marcel Kabát – Jitka Saturová (eds.), *Ročenka České televize 1998*. Praha: Česká televize – Public Relations a mezinárodní vztahy 1999, s. 46.



## Citované filmy:

*Akumulátor I* (Jan Svěrák, 1994), *Amerika* (Vladimír Michálek, 1994), *Anděl milosrdenství* (Miroslav Luther, 1993), *Andělské oči* (Dušan Klein, 1994), *...ani smrt nebere!* (Miroslav Balajka, 1996), *Artuš, Merlin a Prchlíci* (Drahomíra Králová a Věra Šimková-Plířová, 1995), *Babí léto* (Vladimír Michálek, 2001), *Báječná léta pod psa* (Petr Nikolaev, 1997), *Bumerang* (Hynek Bočan, 1996), *Cabriolet* (Marcel Bystroň, 2001), *Ceremoniář* (Jiří Věřčák, 1996), *Cesta pustým lesem* (Ivan Vojnár, 1997), *Cesta z města* (Tomáš Vorel, 2000), *Císař a tambor* (Václav Křístek, 1998), *Co chytneš v žitě* (Roman Vávra, 1998), *Děvčátko* (Benjamin Tuček, 2002), *Díky za každé nové ráno* (Milan Šteindler, 1995), *Divoké včely* (Bohdan Sláma, 2001), *Do nebička* (Kryštof Hanzlík, 1997), *Don Gio* (Michal Caban, Šimon Caban, 1993), *Dvojrole* (Jaromil Jireš, 1999), *Eine kleine Jazzmusik* (Zuzana Hojdová, 1995), *Eliška a její rod* (František Filip, 1966), *Eliška má ráda divočinu* (Otakáro Schmidt, 1999), *Ene bene* (Alice Nellis, 2000), *Fany* (Karel Kachyňa, 1995), *Golet v údolí* (Zeno Dostál, 1995), *Hanele* (Karel Kachyňa, 1999), *Helimadoe* (Jaromil Jireš, 1993), *Hrad z písku* (Zuzana Zemanová, 1994), *Hřbitov pro cizince* (Jaroslav Dudek, 1991), *Hurá na medvěda* (Dana Vávrová, 2000), *Ikarův pád* (František Filip, 1977), *Indiánské léto* (Saša Gedeon, 1995), *Jak chutná smrt* (Milan Cieslar, 1995), *Jak si zasloužit princeznu* (Jan Schmidt, 1995), *Je třeba zabít Sekala* (Vladimír Michálek, 1997), *Jméno kódu Rubín* (Jan Němec, 1996), *Kamenný most* (Tomáš Vorel, 1996), *Kameňák* (Zdeněk Troška, 2003), *Kameňák 2* (Zdeněk Troška, 2004), *Kameňák 3* (Zdeněk Troška, 2005), *Kanárek* (Viktor Tauš, 2000), *Kanárská spojka* (Ivo Trajko, 1993), *Knoflíkáři* (Petr Zelenka, 1997), *Kolja* (Jan Svěrák, 1996), *Konec básníků v Čechách* (Dušan Klein, 1993), *Konto separato aneb Anatomie omylů jednoho podvodníka* (Dušan Klein, 1996), *Krajinka* (Martin Šulík, 2000), *Král sokolů* (Václav Vorlíček, 2000), *Král Ubu* (F. A. Brabec, 1996), *Královský slib* (Kryštof Hanzlík, 2001), *Kráva* (Karel Kachyňa, 1993), *Kruh* (Věra Šimková-Plířová, Drahomíra Králová, 2001), *Krvavý román* (Jaroslav Brabec, 1993), *Kuře melancholik* (Jaroslav Brabec, 1999), *Kytice* (F. A. Brabec, 2000), *Lesní chodci* (Ivan Vojnár, 2002), *Lotrando a Zubejda* (Karel Smyczek, 1996), *Má je pomsta* (Lordan Zafranovič, 1994), *Malostranské humoresky* (Zdeněk Gawlik, Jan Pecha, Jaromír Polišenský, 1995), *Mandragora* (Wiktor Grodecki, 1997), *Marian* (Petr Václav, 1996), *Městem chodí Mikuláš* (Karel Kachyňa, 1992), *Minulost* (Ivo Trajko, 1998), *Mladí muži poznávají svět* (Radim Špaček, 1995), *Mňága-Happy End* (Petr Zelenka, 1996), *Modré z nebe* (Eva Borušovičová, 1997), *Mrtvej brouk* (Pavel Marek, 1998), *Musím tě svést* (Andrea Sedláčková, 2002), *Musíme si pomáhat* (Jan Hřebejk, 2000), *Návrat idiota* (Saša Gedeon, 1999), *Nejasná zpráva o konci světa* (Juraj Jakubisko, 1997), *Nesmrtelná teta* (Zdeněk Zelenka, 1993), *Nezralé maliny* (František Filip, 1980), *Nuda v Brně* (Vladimír Morávek, 2003), *O perlové panně* (Vladimír Drha, 1997), *O třech rytířích, krásné paní a lněné kytli* (Vladimír Drha, 1996), *Oběti a vrazi* (Andrea Sedláčková, 2000), *Obsluhoval jsem anglického krále* (Jiří Menzel, 2006), *Orbis Pictus* (Martin Šulík, 1997), *Paralelní světy* (Petr Václav, 2001), *Pasáž* (Juraj Herz, 1997), *Pelíšky* (Jan Hřebejk, 1999), *Početí mého mladšího bratra* (Vladimír Drha, 1999), *Podzimní návrat* (Georgis Agathonikiadis, 2001), *Poslední přesun* (Kryštof Hanzlík, 1995), *Postel* (Oskar Reif, 1998), *Pramen života* (Milan Cieslar, 2000), *Princezna ze mlejna* (Zdeněk Troška, 1994), *Princezna ze mlejna II* (Zdeněk Troška, 2000), *Radhošť* (Tomáš Doruška, Pavel Göbl, Bohdan Sláma, 2001), *Rebelové* (Filip Renč, 2001), *Rivers of Babylon* (Vlado Balco, 1998), *Rok ďábla* (Petr Zelenka, 2002), *Řád* (Petr Hvižd, 1994), *Samotáři* (David Ondříček, 2000), *Sanitka* (Jiří Adamec, 1984), *Saturnin* (Jiří Věřčák, 1994), *Sedmero krkavců* (Ludvík Ráža, 1993), *Smradi* (Zdeněk Tyc, 2002), *Stůj, nebo se netrefím* (Jiří Chlumský, 1998), *Šakalí léta* (Jan Hřebejk, 1993), *Šeptej* (David Ondříček, 1996), *Tmavomodrý svět* (Jan Svěrák, 2001), *Učitel tance* (Jaromil Jireš, 1994), *Únos domů* (Ivan Pokorný, 2002), *Už–Užívej života* (Zdeněk Tyc, 1995), *Válka barev* (Filip Renč, 1995), *Vincenz Priessnitz* (Pavel Linhart, 1999), *Všichni moji blízcí* (Matěj Mináč, 1999), *Výchova dívek v Čechách* (Petr Koliha, 1997), *Výlet* (Alice Nellis, 2002), *Z pekla štěstí* (Zdeněk Troška, 1999), *Začátek světa* (Vladimír Drha, Pavel Melounek, Dan Svátek, 2000), *Zahrada* (Martin Šulík, 1995), *Zámek v Čechách* (Martin Hollý, 1993), *Zapomenuté světlo* (Vladimír Michálek, 1996), *Zatracení* (Dan Svátek, 2002), *Zdivočelá země* (Hynek Bočan, 1997), *Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba* (Drahomíra Vihanová, 2000), *Žiletky* (Zdeněk Tyc, 1993).



## SUMMARY

CZECH TELEVISION AS A FILM PRODUCER 1992–2002  
(PART 1)

Pavel Krumpár

After 1989, the state was not very interested in the production of Czech films and transferred the responsibility for cinema to private companies. However, entrepreneurs did not manage to succeed on a market with 10 million inhabitants and had to necessarily search for a strategic partner that would support cinema regardless of payback of investments. They found such a partner: Czech Television.

Czech Television produced 11 theatrical films a year and invested on average 70 million to 100 million CZK a year. It usually participated on a single film with the amount of 5 million to 10 million CZK. Considering the average budget of 20 million to 30 million CZK, this was clearly a substantial contribution to film production, in most cases playing the decisive role in the creation of a film.

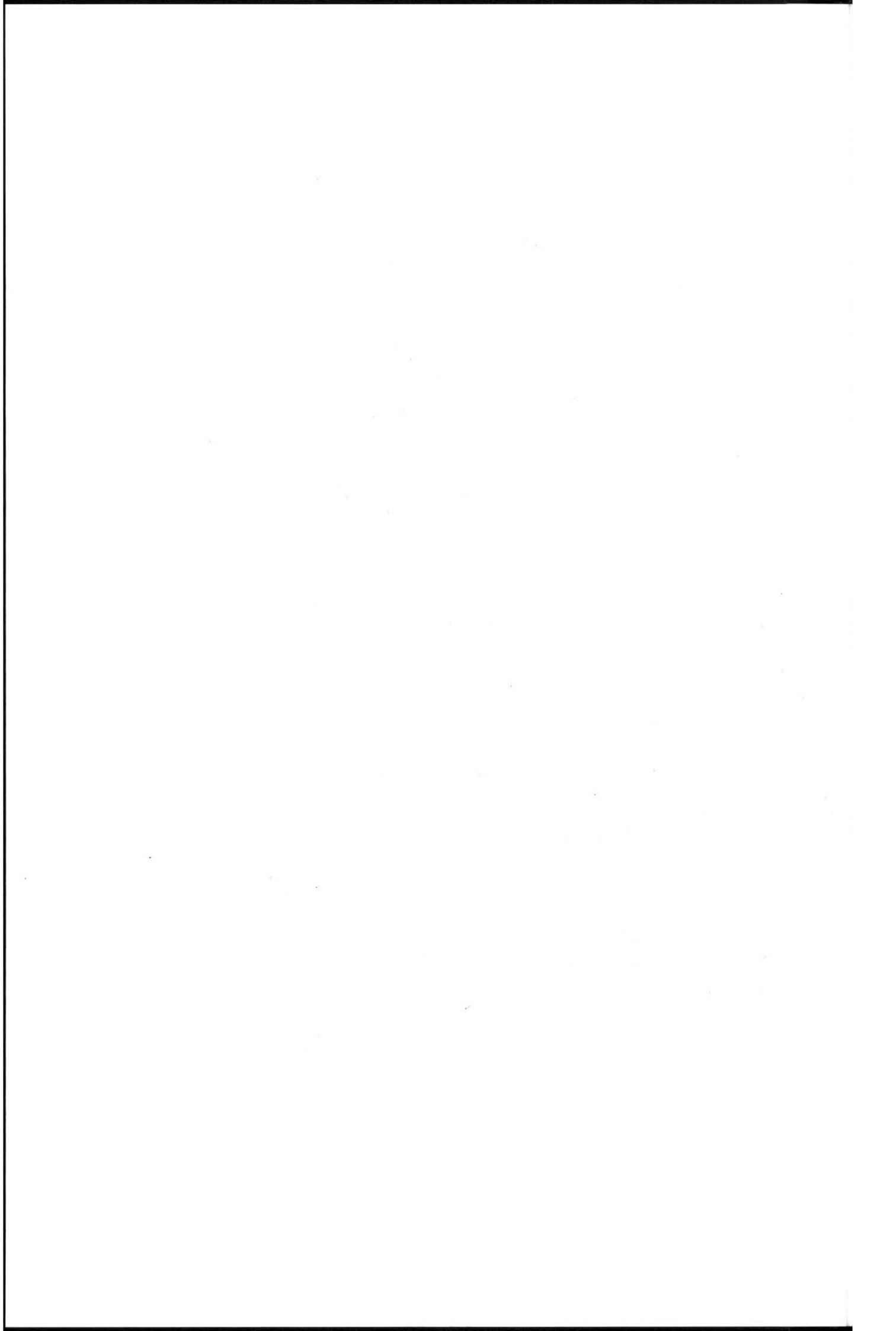
The support of national cinema from 1992 to 2002 was strategically important for Czech Television for two reasons: 1) It generated attractive content for broadcasting that succeeded in the competition against other productions of commercial stations, 2) It has become an integral part of the mission of public-service TV in the Czech Republic, serving thus as an argument for its existence. Supporting the film industry has also become a key concept in Czech Television's strategy, others being, for example, productions for minorities, news coverage and productions for children and youth.

Considering the variety of projects in which Czech Television took part, it is characteristic of spontaneity, lack of planning and a low level of transparency. During the period under question, no official strategy may be traced on the part of Czech Television in the field of cinema that was publicized and consequently systematically followed. Czech Television was not able to state its requirements, and in most cases passively accepted projects offered to it from the outside. Only those film projects that it produced on its own were not accepted passively.

The priorities of Czech Television in the field of production of theatrical films may be summed up in the following areas: 1) attractiveness for spectators, 2) license to broadcast for the whole copyright period (due to archiving of television productions), 3) cooperation with renowned authors and artists, 4) the support of new authors and cooperation with film schools, 5) productions for children and youth. The strategy of Czech Television in the field of cinema from 1992 to 2002 was based upon a rather conservative basis, and what dominated the field was cooperation with renowned artists and preference for traditional genres.

From 1992 to 2002, Czech Television fulfilled its mission and significantly contributed to original Czech film production, which was otherwise possibly destined to be drastically reduced due to insufficient support in legislation and a limited domestic market. However, on the other hand, it should not be overlooked that, particularly in the beginning, it used its dominant position to apply uneven trading terms in relation to its partners.

Translated by Jan Hanzlík



## FILM A SOCIOLOGIE

Sociologie filmu má v českém prostředí relativně dlouhou tradici. Z politických a ideologických důvodů se sice nemohla rozvíjet nepřerušovaně, přesto zde byla od 30. let realizována řada cenných výzkumných projektů, v současnosti do značné míry pozapomenutých. Tento tematický blok si klade za cíl přiblížit starší sociologické výzkumy současným čtenářům a navázat na tradici v intencích aktuálních badatelských trendů.

Návštěva kina se v průběhu 20. století stala v západních společnostech běžnou sociální aktivitou. Filmová reprezentace se podílí na tom, jak rozumíme své zkušenosti se světem a jak tento svět konstruujeme. Postmoderní společnost, píše americký sociolog Norman K. Denzin, poznává sama sebe prostřednictvím filmu.<sup>1)</sup> Bylo by však chybné vnímat tento vliv jen jako jednosměrný – od kulturních produktů ke společnosti. Návštěva kina či sledování televize je rovněž společenskou událostí: velmi často sledujeme filmy v určitém prostředí se svými blízkými, a tento kontext je pro sociologický výzkum stejně důležitý jako filmy samotné. Předkládané číslo *Illuminace* se zaměřuje spíše na kontext sledování filmů než na analýzu filmů samotných. Nikoli proto, že bychom nechtěli dát prostor sociologickým analýzám filmů, ale proto, že sami autoři preferovali druhou popsanou oblast.

Zahraniční badatelský kontext v tomto čísle reprezentuje překlad první kapitoly knihy kanadského sociologa kultury Shyona Baumanna *Hollywood Highbrow: From Entertainment to Art*. Text se zaměřuje na to, jak začal být hollywoodský film vlivem společenských změn vnímán jako umění. Analyzuje tak společensky konstruovaný charakter kritérií, která určují, co je a co není v oblasti filmu umělecké dílo.

Možnosti obsahové a metodologicky tradičního sociologického zkoumání filmové spotřeby ukazují dva příspěvky autorů působících v Sociologickém ústavu Akademie věd, pravděpodobně nejvýznamnější české neuniverzitní instituci, jež se sociologickému výzkumu věnuje. Tomáš Čížek ve svém textu stručně představil historii českého empirického výzkumu v oblasti filmu. Martin Vávra, Tomáš Čížek a Ondřej Špaček pak analyzují aktuální velká sociologická šetření ve snaze dát odpověď na otázku, kdo v české populaci a s jakou frekvencí navštěvuje kina. Obě tyto práce by měly poskytnout nezbytný historický a celospolečenský kontext pro budoucí výzkumy. Historickou práci Tomáše Čížka pak doplňuje rozhovor Jana Hanzlíka a Zdeňka Hudce s autorem, jenž český so-

---

1) Norman K. Denzin, *The Cinematic Society: the Voyeur's Gaze*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage 1995, s. 1.

ciologický výzkum filmu významnou měrou ovlivnil – s psychologem a filmologem Ivem Pondělíčkem.

Tradici kvalitativně orientovaného etnografického bádání pak představuje článek Roberta Bargela, který popisuje každodenní interakce a zkušenosti diváků jednoho malého kina. Antropologické zázemí autora poukazuje na postupné bourání a rozmlžování disciplinárních hranic v současném diskursu empirických sociálních věd.

Záměrem tohoto čísla rovněž bylo vzájemně konfrontovat současné směřování společenských věd a oboru filmových studií. V obou sférách totiž lze ve vztahu k filmu vysledovat protichůdné tendence. Zatímco postmodernismem ovlivněná sociální věda se obrací k analýzám filmů a studiu toho, jak je v nich sociální realita reprezentována, filmová studia tuto optiku opouštějí a věnují se s větší intenzitou kontextu vzniku a konzumpce filmových děl. První z uvedených trendů v monotematickém bloku zastupuje recenze Anny Kopecké, která se věnuje lacanovskou teorií ovlivněné knize *Sociology through the Projector*<sup>2)</sup> a částečně i recenze Karla Čady, jenž píše o knize *Hodné holky se dívají jinak*<sup>3)</sup> socioložky Kateřiny Liškové, shrnující reflexe pornografie v diskursu feminismu. Nao-pak se sociologickou metodologií poučenými výzkumy autorů vycházejících z filmových studií se mohli čtenáři seznámit v některých předchozích číslech *Iluminace*. Jedním z motivů, které nás jako editory vedly při přípravě tohoto čísla, byla i snaha prolomit vzájemné bariéry a nastartovat dialog mezi sociální a filmovou vědou.

V tomto směru nabízí monotematický blok pouze vzorek ze sociologicky založených empirických přístupů. Navíc se velká část sociálněvědní produkce dnes neodehrává pod hlavičkou sociologie. V posledních dekadách se prudce rozvíjejí interdisciplinární obory, jakými jsou například studia organizací či studia vědy a technologií, jež z části přejímají původně sociologické koncepty či metody. V budoucím dialogu by proto ani tyto oblasti neměly být ignorovány. Věříme, že na ně dojde v některém z dalších čísel.

Karel Čada – Jan Hanzlík

---

2) Bulent D i k e n – Carsten Bagge L a u s t s e n, *Sociology Through the Projector*. London: Routledge 2007.

3) Kateřina L i š k o v á. *Hodné holky se dívají jinak*. Praha: SLON 2010.

## HRANICE UMĚNÍ: VYSOKÁ KULTURA V HOLLYWOODU

Shyon Baumann

Film zaujímá ústřední místo v americké populární kultuře, přesto je paradoxně obtížné toto místo postihnout a charakterizovat. Sledování filmů je důležitou volnočasovou a kulturní aktivitou Američanů již přes sto let. O filmech a jejich hodnotách se čile diskutovalo už od vzniku kinematografie. Kritizovaly se mimo jiné za to, že jsou nebezpečné, ponižující, hloupé, nepůvodní, regresivní, rouhačské, sexistické, rasistické, ageistické a nesmyslné. Ale byly také chváleny za to, že jsou obohacující, poučné, zábavné, nádherné, spektakulární, promyšlené, působivé a nápadité. Kritici i příznivci filmů dávali své argumenty hlasitě najevo.

Dlouhodobé spory o tom, jaké místo filmy zaujímají v americké kultuře, jsou důsledkem řady velkých změn, k nimž v průběhu století ve světě amerického filmu došlo. Některé z těchto změn se týkají metod filmové výroby, jiné povahy samotných filmů, ještě další pak filmových diváků. Nás zde bude zajímat velká historická proměna ve vnímání filmů. Nemluvím přitom o přehodnocování názorů na konkrétní filmy, i když i takováto přehodnocení nejsou bez zajímavosti. Mne však zajímá, *jak se utváří chápání filmu jako legitimního a seriózního uměleckého média a jednotlivých filmů jako legitimních a vážných uměleckých děl*. Vedle této změny vnímání filmového média jako takového nás bude zajímat proměna vnímání hollywoodských filmů. V průběhu času se u části americké populace vyvinulo konvenční (z jejich hlediska) chápání hollywoodských filmů jako seriózních uměleckých děl. To je v ostrém protikladu s předchozím konvenčním názorem, že hollywoodské filmy jsou ze své podstaty, jako celek, povrchní zábavou.

Právě díky tomuto vývoji ve vnímání hollywoodských filmů se nyní můžeme setkat s určitými skupinami lidí, které jsou ochotné se intelektuálně zabývat hollywoodskými filmy a zakoušet je jako umění. Následující odstavec například uvozoval recenzi filmu *TAJEMNÁ ŘEKA* v časopise *New Yorker*:

Clint Eastwood už dříve natočil dobré filmy (NESMÍRITELNÍ, DOKONALÝ SVĚT), ale nerežíroval dosud žádný, který by na naši představivost zapůsobil tak silně jako *TAJEMNÁ ŘEKA*. Tento výjimečný film, výkřik tragického realismu a žalu, byl natočen v katolické dělnické části Bostonu, v krajině bezútěšných ulic, hnědých šindelových domů a otlučených aut. Jeho umělecké kvality však rozhodně deprimující nejsou. Film nabízí trpké pochopení i opojnou radost z nového pohledu zprostřed-



kovaného dlouhým úsilím a lze si ho užít nejen pro film samotný – je úchvatný od začátku až do konce – ale také jako úspěch Clinta Eastwooda, který se ve svých 73 letech zřejmě dostal na vrchol své režijní kariéry. TAJEMNÁ ŘEKA byla natočena podle propracovaného románu Dennise Lehanea a nabízí inteligentní popis nevolnosti, pocitu fatality, který pomalu a nenápadně prorůstá komunitou, jako se plevel zmocňuje zahrady.<sup>1)</sup>

Filmový kritik David Denby nebyl jediný, kdo TAJEMNOU ŘEKU chválil, a stejně tak nebyl jediný, kdo přistupoval k tomuto filmu jako k uměleckému dílu. Ve svých názorech se shodnul s řadou dalších kritiků i s mnoha diváky. Tato situace je zajímavá z historického, estetického i sociologického úhlu pohledu. Bývaly totiž doby, kdy by se podobnému přístupu diváci i kritici vysmáli. William Allen White napsal ve své studii o kvalitě amerických filmů v roce 1936 a roli kinematografie v americké společnosti toto:

Nejlepší knihy, nejlepší divadelní hry, nejlepší hudba a nejlepší poezie jsou vytvořeny pro náročné a moudré. To nejlepší v ostatních uměleckých druzích je chápáno, produkováno, prodáváno a žije nebo umírá jen proto, řekneme-li to zcela na rovinu, aby to hodnotili inteligentní lidé: ve všech uměleckých druzích kromě filmu. V této oblasti se žádní umělci, režiséři, scenáristé, kinomajitelé ani producenti nesnaží zaujmout příslušníky inteligence. Nestoudná múza stříbrného plátna vidí jen peníze, velké peníze, rychlé peníze, špinavé peníze od těch, koho napálí. [...] [C]elý filmový svět neposkytuje žádný prostor, kde by mohli chytrí a nápadití lidé nalézt zábavu pro náročné.<sup>2)</sup>

Kromě údajného nedostatku inteligence byl filmový průmysl viněn z mravního úpadku americké společnosti. „Dnešní filmy jsou nejdůležitější destruktivní silou naší civilizace,“ tvrdí například autorka článku na stránkách časopisu *Educational Review*.<sup>3)</sup> Umění mělo zušlechťovat. Filmy však kazily mládež a formovaly společnost podle lascivních, mělkých, vulgárních a materialistických norem: „Výsledkem jsou sociálně patologické poměry,“ píše jeden sociální vědec.<sup>4)</sup>

Během prvních desetiletí 20. století byl Hollywood běžně situován na dno rigidně definované kulturní hierarchie. Vnímání Hollywoodu se ale v určitou chvíli radikálně změnilo. Předkládaný text si klade za cíl pochopit důvody a historický kontext této proměny.

1) David D e n b y, The Moviegoers: Why Don't People Love the Right Movies Anymore? *New Yorker*, 6. 4. 1998, s. 94–101, zde 112.

2) Willian Allen W h i t e, Chewing-Gum Relaxation. In: Willlliam J. P e r l m a n (ed.), *The Movies on Trial*. New York: Macmillan Company 1936, s. 3–12, zde 5–6.

3) Bernardine F r e e m a n, Bez názvu. *Educational Review*, 1926, č. 72, s. 115. Citováno in Lamar T. B e n m a n (ed.), *Censorship of the Theater and Moving Pictures*. New York: The H. W. Wilson Company 1931, s. 86.

4) Donald Y o u n g, Social Standards and the Motion Picture. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 1926, č. 127, s. 146–50, zde 148.

## Ústřední teze

Tvrdím, že k legitimizaci Hollywoodu jako umění došlo během 60. let 20. století a že tento proces ovlivnily tři faktory. Zaprvé, změny v americké společnosti, jež nastaly v průběhu 20. století, otevřely prostor pro příležitosti (*opportunity space*),<sup>5)</sup> v němž se mohl svět umění pro film (*art world for film*)<sup>6)</sup> rozvinout. Tyto změny se odehrály mimo oblast filmu a zahrnují například kulturní důsledky obou světových válek a demografické, edukační a technologické změny v americké společnosti. Ve výsledném účinku tento vývoj vytvořil společenské klima, v němž byly kulturní rozpory spojené s nároky filmu na status umění redukovány a chození do kina mohlo být praktikováno jako akt poskytující umělecký zážitek.

Zadruhé, vývoj uvnitř hollywoodského filmu přiblížil tento svět jiným etablovaným uměleckým světům. Některé nejvýznamnější změny přinesla institucionalizace prostředků zasvěcených filmovému umění, například vznik filmových festivalů, vznik oboru filmových studií a účast režisérů na aktivitách, které posilovaly jejich status umělců. Další podstatné změny zahrnovaly vývoj v oblasti filmové produkce a konzumpce, jako například odklon od studiového systému k systému soustředěnému okolo režisérů, rozvoj artových kin a oslabení filmové cenzury. V důsledku těchto změn se začala produkce, distribuce, výuka a konzumpce hollywoodských filmů více podobat jiným legitimním uměleckým světům.

Zatřetí, předpokladem pro vznik světa umění pro hollywoodský film je intelektuální aktivita. Tento požadavek byl naplněn, když vznikl diskurs o filmu jako umění a byl šířen v recenzích. Filmové recenze byly vynalezeny krátce po vzniku filmu samotného, ale zpočátku recenzenti hodnotili filmy na základě jejich zábavnosti. V průběhu 60. let začali filmoví recenzenti využívat diskurs, který pojímal film jako umění a byl charakterizován specifickým slovníkem a souborem kritických nástrojů, jež umožnily mluvit o filmu jako o sofistikované a působivé formě umělecké komunikace.

Toto vysvětlení koresponduje se sociologickým pohledem na umění, který zdůrazňuje společenskou a kolektivní povahu umělecké produkce a konzumpce. Tento pohled bývá ponejvíce spojován s průkopnickou prací Howarda Beckera<sup>7)</sup> a předpokládá, že místo kulturních produktů ve společnosti a jejich umělecký status jsou závislé na vývoji ve světě umění. To neznamená, že by umělecký obsah kulturních produktů nehrál jistou roli – na obsahu záleží a ne každý kulturní produkt se může stát základem pro svět umění. Znamená to však, že se relativní hodnoty kulturních produktů nestávají základem pro posouzení uměleckého statusu, aniž by k tomu přispěl celý svět umění. Předkládaná případová studie hollywoodského filmu rozšiřuje naši představu o světech umění o fakt, že jejich vývoj souvisí s příležitostmi poskytovanými širším společenským kontextem. Dále,

5) Paul D i M a g g i o, Cultural Boundaries and Structural Change: The Extension of High Culture Model to Theater, Opera, and the Dance, 1900–1940. In: Michel L a m o n t – Marcel F o u r n i e u r (eds.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: University of Chicago Press 1991, s. 21–57.

6) K pojmu „svět umění“, jak ho definoval Howard Becker a převzala Priscilla Fergusonová, viz poznámku č. 39. (Pozn. překl.)

7) Howard B e c k e r, *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press 1982.

i když se obecně ví, že umělecké světy jsou výsledkem úsilí v oblasti organizace a institucionalizace, tato studie ukazuje, že jsou také výsledkem intelektuálního úsilí. Umění je intelektuální oblast, a proto musí existovat soubor idejí, které vysvětlují a legitimizují filmové produkty jako legitimní umění. Filmová kritika je proto klíčem k pochopení způsobu, jakým jsou hollywoodské filmy přijímány jako umění.

### Jak poznáme, co je umění?

Než se dostaneme k samotné otázce, jak se hollywoodský film stal uměním, musíme se zabývat definicí umění. Nikdo zatím nepřišel na způsob, jak vyřešit všechny spory týkající se této definice. V některých oblastech panuje všeobecná shoda – klasická hudba, impresionistická malba, italská opera. V mnoha dalších oblastech převládají rozpory – umělecké hrnčířství, rap nebo broadwayské muzikály. Ve všech případech však chybí jasná a přesná kritéria pro takovýto soud, což nemůže zakrýt ani zcela jednohlasný konsenzus. Umění je ze své povahy estetickým konstruktem, a proto je těžké ho definovat. Tento problém odráží soudní rozhodnutí spojená se svobodou projevu. Umění je forma komunikace, a musí být proto chráněna jako forma projevu. Obscénost je však škodlivá a společnost si zaslouží, aby před ní byla chráněna. Některé fotografie, literatura, sochy a filmy obsahují materiál nebo poselství, které lidé považují za obscénní. Kdo má rozhodnout, které z těchto kulturních produktů jsou umění a které ne? Princip „poznám to, až to uvidím“ nefunguje, protože každý to vidíme jinak.

Ve skutečnosti přenecháváme rozhodnutí o tom, co je umění, „odborníkům na kulturu“ – kritikům, akademickým pracovníkům a dalším intelektuálům, čímž jim přiznáváme určitou míru autority. Avšak ani oni se ne vždy shodnou. Každá skupina kritiků se snaží přesvědčit druhou, aby na danou věc pohlížela jejich očima, ale logicky vzato není žádný spolehlivý způsob jak rozhodnout, kdo má pravdu. Aby to nebylo tak jednoduché, tak dokonce i tehdy, když se kritici shodnou, to neznamená, že veřejnost jejich rozhodnutí schválí. Například abstraktní umění je pro estetiky a umělecké kritiky jednoznačně uměním. V myslích mnoha lidí je však abstraktní umění podvodné a bezcenné – je to malba, ale není to umění. Otázka, co je umění, tedy závisí na tom, co odborníci označí za umění a zda je jejich rozhodnutí přijato nebo odmítnuto širší veřejností.<sup>8)</sup>

Než se budeme touto otázkou zabývat v souvislosti s hollywoodským filmem, musíme nejdříve popsat a pochopit, v co přesně se film proměnil. Jak chápeme kategorii umění?

8) Rozdíly mezi hudebními žánry dobře ukazují, jak jsou některé žánry obecně považovány za umění, zatímco umělecký status jiných je zpochybňován. Richard Peterson a Albert Simkus ve své analýze hudebního vkusu jako znaků statusu docházejí k závěru, že „mezi Američany panuje obecná shoda o tom, že klasická hudba je ukotvena na horním konci hierarchie vkusu,“ zatímco „jak se v hierarchii vkusu pohybujeme směrem dolů, panuje stále menší a menší shoda v hodnocení“. Richard A. Peterson – Albert Simkus, *How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups*. In: Michel Lamont – Marcel Fournier (eds.), c. d., s. 152–186, zde 168. Hodnocení hudebních žánrů začíná klasickou hudbou, následuje folk, jazz, populární hudba, big band, rock, náboženská hudba, soul a nakonec country. I když se Peterson a Simkus zajímali spíše o prestiž než o umělecký status per se, protože umění je kategorie dodávající společenské váhy, lze z jejich práce odvodit, že ty žánry, které jsou prestižnější, jsou také snadněji považovány za umění.

Díky čemu je umění zvláštní a hodné své prestiže a našeho obdivu? Jaká je definice umění?

Tuto otázku řeší estetici už po staletí. V rámci těchto sporů byly navrženy různé definice, žádná z nich však nebyla nakonec ušetřena drtivé kritiky. Přesto se z jejich historie můžeme o základních problémech spojených s uměním něco dozvědět. Ranou definici umění navrhnul Lev Nikolajevič Tolstoj v jednom ze svých filozofických textů *Co jest umění*: „Umění počíná tehdy, když člověk za účelem, aby sdělil s jinými lidmi, co sám dříve pocítil, znovu týž cit v sobě vyvolává a určitými vnějšími znaky jej vyjadřuje.“<sup>9)</sup> Komunikační a emoční aspekty umění jsou jistě důležité, neposkytují však nezpochybnitelnou definici. Tolstého definice například podle všeho vylučuje ta díla, která vyvolala v recipientech emoce umělcem nezamýšlené. Vylučovala by také díla, která nebyla nikdy předvedena publiku – a zdá se, že pouhý komunikační potenciál Tolstému nestačí, je třeba „sdělovat s jinými lidmi“. Takováto vyloučení nekorespondují s intuitivními představami o tom, co je umění.

Filozof Stephen Davies nedávno rozlišil definice, které zdůrazňují, co umění dělá („funkcionalistická“ definice), a ty, které zdůrazňují proces, kterým umění vzniká („procedurální“ definice).<sup>10)</sup> Jak to pregnantně vyjádřil,

Funkcionalista věří, že umělecké dílo nezbytně plní určitou funkci nebo funkce (což obvykle znamená, že poskytuje hodnotnou estetickou zkušenost), které jsou specifické pro umění. Proceduralista naopak věří, že umělecké dílo je vytvářeno v souladu s určitými pravidly a procedurami.<sup>11)</sup>

Abychom tento rozdíl ilustrovali, můžeme si vzít běžnou reakci na Sixtinskou kapli jako základ pro funkcionalistickou definici. Úžas, obdiv a dokonce i úcta, kterou kaple vzbuzuje v publiku, jsou charakteristické pro umění. Protože plní tuto funkci, je kvalifikována jako umění. Příklad proceduralistické definice par excellence je *Fontána* Marcela Duchampa. Tím, že na výstavě v roce 1917 vystavil ready-made pisoár jako umění, převrátil umělecké konvence o povaze umění. Klíčem k uměleckému statusu *Fontány* a dalších podobných uměleckých děl je to, že

jsou vytvářeny umělci nebo jinými lidmi, kteří získali autoritu k tomu, aby udělovali status umění; diskutují o nich kritici; jsou prezentovány v kontextu světa umění jako předměty, které je možno hodnotit (z estetického nebo uměleckého hlediska); diskutují o nich kunsthistorici; a tak dále.<sup>12)</sup>

9) Lev Nikolajevič T o l s t o j, *Co jest umění*. In: *Spisy Lva Nikolajeviče Tolstého. Svazek II. Povídky pro lid – Co jest umění?*. Praha: J. Otta 1903, s. 181 – 380, zde 227.

10) Stephen Davies, *Definitions of Art*. Ithaca, NY: Cornell University Press 1991, s. 1.

11) Tamtéž, s. 1.

12) Tamtéž, s. 41. Dva nejznámější zastánci proceduralistické perspektivy jsou George Dickie (George D i c k i e, *Art and the Aesthetic*. Ithaca, NY: Cornell University Press 1974.), který navrhnul institucionální teorii umění, a Arthur Danto (Arthur D a n t o, *The Art World*. *The Journal of Philosophy* 61, 1964, č. 19, s. 571–584.), který se zaměřil na vztah umění a teorie světa umění.



Vedle filozofického přístupu existují i přístupy další. Podstata umění souvisí podle různých autorů s tím, že estetický prožitek uměleckého díla má biologické<sup>13)</sup> a psychologické<sup>14)</sup> aspekty. Výsledek mnohaleté snahy vystihnout přesnou definici umění shrnul filozof Nigel Warburton následujícím slovy: „Nejspíš bychom měli přestat ztrácet čas hledáním nějaké všezahrnující definice – jsou lepší způsoby, jak trávit život, a tímto hledáním ho zcela jistě promarníme“<sup>15)</sup>

Naštěstí se nesnažíme zformulovat definitivní soud o umění jako kategorii ani podat nezpochybnitelný důkaz, že hollywoodské filmy jsou umění. Náš úkol je dosti odlišný. Začneme tím, že určitý počet amerických filmů je obecně uznáván jako legitimní umění. Naše pojetí umění je tedy pro účely této knihy stejné jako pojetí intelektuálů a zastánců hollywoodských filmů. Přestože je většina filmů považována za zábavu, určitá část hollywoodských produktů je posvěcena na základě souboru vlastností, které ji vyčleňují a dělají z ní opravdové umění. Různí filmoví vědci přisuzovali hollywoodským filmům hodnotu z nejrůznějších důvodů. Já z předmětné literatury odvozují, že hollywoodské filmy mohou být charakterizovány jako umění následujícím způsobem: Co dělá z těchto filmů umění je jejich krása (v čistě estetickém a hlavně vizuálním smyslu); inovace nebo zdokonalení filmových konvencí (ve všech aspektech tvorby, jako například střih, kamera, výprava, scénář, herectví atd.); komunikovaná sdělení (prosazují určité politické názory nebo životní filozofie nebo vyvolávají otázky); jejich status jakožto produktu vyjádření konkrétních umělců (zejména režisérů). Jsou uměním, protože uspějí na jedné či více úrovních týkajících se jejich estetických kvalit, jejich vztahu k dalším filmům, jejich komunikační dimenzi nebo jejich místě v uznávaném souboru děl.

Uznání některých hollywoodských filmů za umění je aktem, který je transformuje do zvláštní formy kultury, jež si zasluhuje úctu a věhlas. Tato kategorie má dvojí vztah k vysokému statusu. Na jednu stranu je vysoký status charakteristikou umění. Na druhou stranu je také něčím, co umění uděluje svým tvůrcům a recipientům. Znalost a hodnocení dobrého umění propůjčuje vysoký status i jednotlivcům. Umění tedy slouží jako kulturní kapitál.<sup>16)</sup> A právě po této zvláštní a mocné kategorii kultury nyní hollywoodské filmy touží, i když často selžou a nedosáhnou jí.

Ústřední otázkou zde je, *jak* je určitému souboru hollywoodských filmů (byť ne všem) přiznáván status umění? Dle našeho intelektuálního zaměření může být tato otázka buď převážně filozofická, nebo sociologická. Z filozofického hlediska vybízí k zaměření na logické základy toho, proč je hollywoodský film kategorizován jako umění. Klíčem pro vysvětlení jejich uměleckého statusu je tedy kvalita filmů. Naopak sociologické hledisko vybízí ke zkoumání společenských podmínek produkce a konzumpce hollywoodských filmů. Společenský kontext, spíše než kvalita filmů samotných, má privilegovanou roli při sociologickém vysvětlení jejich uměleckého statusu.<sup>17)</sup>

13) Viz např. Nancy E. Aiken, *The Biological Origins of Art*. Westport, CT, London: Praeger 1998.

14) Viz např. Rudolf Arnheim, *New Essays on the Psychology of Art*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1986.

15) Nigel Warburton, *The Art Question*. London and New York: Routledge 2003, s. 126.

16) Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1984.

17) O kvalitě hollywoodských filmů z konce 60. a začátku 70. let toho bylo napsáno hodně. Mezi filmovými vědci se diskutuje o tom, do jaké míry jsou filmy z této doby skutečně lepší a zasluhují, aby byly považo-



Nelze popřít, že proměna charakteru hollywoodských filmů hraje roli, chceme-li porozumět tomu, jak se svět umění vyvinul v 60. letech. Zde nám však jde o sociologickou perspektivu, přičemž tvrdíme, že když velká skupina lidí přijme novou perspektivu, jde spíše o společenský proces, k jehož zkoumání je vhodnější sociologická analýza než estetická. Abychom vysvětlili vývoj světa umění pro hollywoodský film, musíme se zabývat dlouhodobým vývojem společenských podmínek filmové produkce a konzumpce. Musíme se přitom podívat na celý *příběh* hodnocení filmu jakožto umění, a tento příběh zahrnuje celou historii komerčního filmu ve Spojených státech.

### Dějiny amerického filmu

Při snaze vysvětlit, jak začaly být hollywoodské filmy považovány za umění, zde budeme čerpat z celých dějin amerického filmu. Film je oproti jiným uměleckým formám relativně mladý. Je proto výhodné vzít si ho jako případovou studii. Dostupné informace o filmu jsou kompletnější (i když jistě ne zcela kompletní) než o starších uměleckých formách. Stručný popis dějin filmu nám poskytne časovou osu s některými důležitými událostmi ve světě filmu, aby si čtenář udělal lepší obrázek o době, která nás zajímá, a o dlouhodobé povaze vývoje statusu umění.

Většina zdrojů považuje za začátek komerčního filmu v USA rok 1896, kdy Thomas Edison poprvé veřejně promítal pohyblivé obrazy platícím divákům v New York City.<sup>18)</sup> Mnohá zařízení nutná k rozpořádání obrazů se pomalu vyvíjela již v minulých desetiletích, přičemž k inovacím docházelo na obou stranách Atlantického oceánu. Ovšem jen Edison si zajistil patentová práva, která mu umožnila vydělávat na využívání této nové technologie při veřejných projekcích. Před nástupem komerčního filmu docházelo k inovacím zvolna a povaha komerční kinematografie na úrovni technologické i obsahové se vyvíjela stejně pomalu i v průběhu následujících desetiletí.

Jeden z prvních významných pokroků ve světě filmu se odehrál v oblasti předvádění. Došlo k prudkému růstu počtu předváděcích míst, protože zájem veřejnosti se v prvních několika letech 20. století zvyšoval. Majitelé řady malých obchodů a restaurací proměnili své podniky v niklodeony, které byly pojmenovány podle výše vstupného: nikláku. Z důvodů, které budou vysvětleny dále, byly niklodeony nejčastěji situovány v dělnických a přistěhovaleckých čtvrtích, protože chození do kina bylo původně volnočasovou aktivitou pracujících třídy. Poptávka po jednoaktových filmech, které vyráběly stovky ne-

---

vány za umění. Srov. Geoff King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London, New York: Tauris Publishers 2002, s. 13. I když se shodneme na tom, že jsou lepší, zůstává otázkou, proč se názor, že jde o umění, tak rozšířil. Nakonec, ne každá kultura, o níž lze uvažovat jako o dobrém umění, je za něj považována. Kvalita filmů z 60. a 70. let navíc nevysvětluje, proč byla v této době řada zapomenutých klasických filmů z 20., 30. a 40. let reinterpretována jako umění, když byla před tím odmítnuta.

18) Popis začátků kinematografie viz in Gerald Massey, *A Short History of the Movies*. 3rd ed. Chicago: Chicago University Press 1981; Roberta Pearson, Early Cinema. In: Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press 1996; Eric Rohde, *A History of Cinema from Its Origins to 1970*. New York: Hill and Wang 1976; Robert Sklar, *Movie-Made America*. 2nd ed. New York: Vintage Books 1994. Konkurenční historie přisuzuje větší zásluhy za některé klíčové vynálezy využívané při výrobě a promítání filmu bratrům Lumièrovým z Francie.

závisle pracujících producentů, často jen s malým počtem technických a tvůrčích pracovníků, převyšovala nabídku.

Určité skupiny obyvatel, například náboženské organizace a asociace žen, se začaly v 10. letech 20. století obávat, že filmy mohou kazit morálku. Popularita průmyslu nadále rostla a síla vizuálních obrazů vedla tato hnutí k názoru, že konzumované materiály je třeba bezodkladně regulovat. Tyto skupiny začaly požadovat cenzurní kontrolu prostřednictvím schvalovacích projekcí před udělením licence k veřejnému předvádění. Vrchní soud v roce 1915 rozhodnul, že filmy nejsou hodné ochrany na základě prvního dodatku americké ústavy, a klasifikoval je jako show a populární atrakce, které nespádají do oblasti svobody projevu. Filmový průmysl se začínal slučovat do malého počtu velkých studií a – aby získal určitou míru kontroly nad nevyhnutelnou cenzurou – přišel s nabídkou, že bude obsah regulovat sám. Na začátku 20. let 20. století vznikla Asociace filmových producentů a distributorů (Motion Pictures Producers and Distributors Association), polonezávislá organizace pověřená dohledem nad morální nezávadností filmů.

Filmový obsah se mezitím značně proměnil. První filmy byly krátké, většinou maximálně desetiminutové, a předváděly obrazy primárně jako podívanou. Až později se začaly prodlužovat a vyprávět příběhy. David Wark Griffith bývá nejčastěji považován za tvůrce „filmové gramatiky“, souboru technických inovací a dramatických technik (např. detail a křížový střih), které využil ve filmu ZROZENÍ NÁRODA z roku 1915. Ve 20. letech se dělba práce ve filmovém průmyslu zintenzivnila. Technická odbornost a finanční kapitál vyžadovaly vznik komplexních organizací, které vyráběly účelně a efektivně vysoký počet filmů požadovaný trhem. Studiový systém řídil velký počet nezbytných technických a tvůrčích pracovníků a současně se snažil udržovat nízké náklady. Takový model filmové výroby postupně převládnul.

Ve stejném období začala řada evropských intelektuálů vyznávat myšlenku, že film je legitimním uměleckým médiem. Ve Francii byl tento názor prosazován nejvíce a šířil se i mezi širší veřejností. Přijetí zejména evropského filmu jako umění umožnily podmínky výroby a konzumpce v Evropě. Ty se v mnoha ohledech podobaly podmínkám typickým pro jiné umělecké formy. To však nebyl případ Spojených států, kde se podmínky filmové produkce a konzumpce značně lišily od podmínek panujících ve vysoké kultuře. Film byl od začátku novou zábavou pro masy – byl levný, soustředěný v městských oblastech, často v dělnických a přistěhovaleckých čtvrtích. I když američtí intelektuálové uznávali, že evropský film může být považován za umění, neuvažovali tak o hollywoodské produkci. Dominantní diskurs hodnocení amerického filmu byl jednoznačný – filmy byly zábavné, ale nikoliv náročné.

Příchod zvuku do kin v roce 1928 popularitu filmu dále zvýšil. Odhady průměrné týdenní návštěvnosti v té době se pohybují mezi 70 a 90 miliony. Do kina začala běžněji chodit i střední třída, ale diváci pocházeli nadále převážně z řad dělnické třídy. Návštěvnost v době finanční krize klesla, ale na konci 30. let se vrátila na 90 milionů za týden a zůstala na této úrovni až do konce druhé světové války. Během 30. let se status hollywoodských filmů mírně zvýšil, protože velká studia chtěla „vylepšit“ svůj produkt – prostřednictvím opulentních kin a prestižních velkoprodukcí – aby byl přitažlivější pro střední třídu. Tyto snahy napomohly tomu, že byl hollywoodskému filmu v některých případech přiznán status středněproudého (middlebrow) umění.

V 50. letech procházel hollywoodský film rozsáhlými transformacemi. Částečně kvůli rostoucí popularitě televize a částečně kvůli změně životního stylu spojené s nárůstem porodnosti, se filmové publikum rychle zmenšilo a nadále zmenšovalo, a to nevratně a po celých následujících dvacet let. Tato ekonomická krize filmového průmyslu byla doprovázena významnými změnami v zákonech. V roce 1948 nejvyšší soud zjistil, že vertikální integrace v průmyslu, kde pět velkých studií (tzv. majors) vyrábělo, distribuovalo a předvádělo většinu amerických filmů, zabraňovala vzniku konkurence. Studia byla nucena se oddělit od svých řetězců kin, což byla změna s dalekosáhlými důsledky pro způsob, jímž byly filmy vyráběny a financovány v následujících dekadách. V roce 1952 nejvyšší soud rozhodnul ve prospěch filmového průmyslu, když zvrátil rozhodnutí z roku 1915 o cenzuře a prohlásil, že film je skutečně formou projevu chráněnou prvním dodatkem. V následujících patnácti letech se striktní cenzura filmu za pomoci nejrůznějších soudních rozhodnutí a změn morálních měřítek zmírnila a výsledkem bylo ratingové schéma, které platí do současnosti.

V 50. letech také francouzští intelektuálové rozšířili své estetické hodnocení filmů i na Hollywood a začali ho považovat za umění, podobně jako evropské filmy. Vyvinuli zvláštní teorii výkladu a hodnocení filmů, teorii autora, a využili ji k analýze hollywoodských filmů. Tato teorie tvrdí, že režisér je klíčovou uměleckou silou filmové produkce. Na začátku 60. let převzal teorii autora a další prvky analýzy filmu jako umění i americký diskurs o filmu.

Převzetí této teorie způsobilo v 60. letech ve světě amerického filmu řadu změn. Byla to ekonomicky nejistá doba, návštěvnost drasticky klesala, studia opustila tradiční výrobní metody a hledala nové způsoby, jak znovu dosahovat zisků. V této době se také změnil samostatný film: osvojily si částečně evropskou senzibilitu a odrážely společenské otřesy v americké společnosti. Šedesátá léta byla pro uznání uměleckého charakteru hollywoodského filmu klíčová, svět umění pro hollywoodský film se rapidně a intenzivně rozrostl. Filmoví vědci se prakticky jednohlasně shodují na tom, že v tomto desetiletí začala být široce přijímána myšlenka o umělecké povaze hollywoodských filmů. Znamenalo to, že si americké filmy zaslouží, aby se k nim přistupovalo s otevřenou myslí, ne s apriorním odsudkem. Umělci mohli v rámci filmového média vytvářet umělecká díla, která byla s respektem a poctou řazena ke krásným uměním. Barbara Stonesová popsala pro Národní asociaci majitelů kin (National Association of Theatre Owners) proměnu ve vnímání filmu takto:

Pro většinu diváků byly filmy jen čistou zábavou, příležitostí vyrazit si ven, relaxovat a účastnit se vzrušení na plátně. V 60. letech nastal ohromný převrat v přístupu k americkým filmům. Filmy byly brány z nějakého důvodu vážněji a povýšeny na status „filmové literatury“.<sup>19)</sup>

19) Barbara Stone, *America Goes to the Movies: One Hundred Years of Motion Picture Exhibition*. North Hollywood, CA: National Association of Theatre Owners 1993, s 201.

Je třeba vysvětlit právě tento „převrat“ nebo „změnu v přístupu“, stále větší shodu v odpovědi na otázku, jestli film může být považován za umění. A je třeba specifikovat, co znamená ono „z nějakého důvodu“, čili faktory této transformace.

Vnímání evropských filmů jako umění již bylo zavedené a já tvrdím, že právě evropské filmy proklestily cestu k intelektualizaci hollywoodských filmů. Když rozmach televize a další faktory způsobily dramatický pokles návštěvnosti kin, vytvořilo se „statusové vakuum“. Silné propojení filmu s dělnickou a střední třídou bylo oslabeno, filmy byly přístupné kulturní redefinici. Přišel vhodný čas pro jejich posvěcení jakožto umění a právě v 60. letech se svět umění pro hollywoodský film ve Spojených státech rozvinul. Určitá část veřejnosti v té době přijala názor, že hollywoodské filmy mohou být považovány za umění. Institucionalizace filmu jakožto krásného umění navíc vyvolala zpětnou reakci: filmaři – a studia, která financování filmů schvalovala – byli povzbuzeni k natáčení takových filmů, které by si získaly uznání ve světě umění pro film. Struktura pobídek byla příznivá pro výrobu uměleckých filmů a také posilovala sebe samu.

V 70. letech se počet návštěvníků kin ustálil na přibližně 17 až 20 milionech diváků týdně. I když byl svět umění pro hollywoodský film stále živý až do poloviny 70. let, byla to také doba, kdy nastala ve filmové výrobě „blockbusterová“ éra. Hlavní strategie byla vynakládat velké sumy peněz na výrobu malého počtu filmů s očekáváním, že jeden velmi úspěšný film bohatě vykompenzuje neúspěch ostatních. Přes nejistotu a změny, jimiž filmový průmysl prošel v posledních dekáдах a zejména v posledních letech, slouží blockbusterová strategie filmovým studiím a v menší míře provozovatelům kin docela dobře i nadále.

Filmovému průmyslu napomohly dva faktory: příznivé regulace trhu a technický pokrok. V 90. letech 20. století byla regulační opatření týkající se médií zmírněna, aby byla umožněna větší koncentrace vlastnictví. Zatímco studio vlastněné konglomerátem není ničím novým – skupina Gulf+Western (nyní zaniklá) koupila Paramount Pictures (nyní již prodané) v roce 1966 – koncentrace výrobců působících v nejrůznějších mediálních oblastech do několika obrovských mediálních korporací je jev relativně novější. Tito mediální giganti mají navíc globální dosah. Mediální produkce patří k nejvýdělečnějším a nejdůležitějším exportním odvětvím amerického průmyslu, a díky tomu mohly tyto korporace úspěšně lobbovat u federální vlády, aby si vyjednaly výhodné mezinárodní obchodní dohody. Protekcionistické strategie z předešlých desetiletí navržené k podpoře domácích filmových průmyslů a obraně národních kultur jsou z velké části na ústupu a nebrání již Hollywoodu v zisku. Statistiky Americké filmové asociace (Motion Picture Association of America, MPAA)<sup>20)</sup> z nedávné doby ukazují, že domácí tržby z kin za rok 2006 činily 9,49 miliardy dolarů a mezinárodní přes 25,82 miliardy dolarů. Zdá se, že globalizace filmovým studiím prospívá.

Ohledně budoucí situace kinosektoru panuje značná nejistota kvůli technologickým inovacím, díky nimž se více rozšířilo sledování filmů v domácnostech. Růst vlastnictví videopřehrávačů v 80. letech vyvolával u velkých studií nejprve strach a podezření. I když se obávaly, že sledování videokazet doma sníží návštěvnost kin, nakonec zjistily, že trh

20) Motion Picture Association Worldwide Market Research. 2006. Online: <[www.mpa.org/researchStatistics.asp](http://www.mpa.org/researchStatistics.asp)>, [zdroj již není dostupný].



s domácím videem naopak jejich zisky zvýšil. Trh s DVD se ukázal být ještě výnosnější. Zatímco návštěvnost kin, jak se zdá, upadá – a zřejmě dlouhodobě – výnosy za licence pro trh s domácí zábavou vydělávají studiím největší část zisků<sup>21)</sup> a udělaly z nich ještě výnosnější podniky.<sup>22)</sup> Takže zatímco se *provozovatelé kin* dostávají do finančních potíží, pravděpodobně díky větší oblíbenosti jiných způsobů sledování filmů, jako jsou například VHS, DVD a kabelová televize, *filmová studia*, zdá se, z rostoucích možností, jak lze sledovat filmy, těží.

Technický pokrok není samozřejmě pro studia výhodný tam, kde umožňuje divákům porušovat zákony o duševním vlastnictví. Existuje mnoho způsobů, jak mohou lidé konzumovat filmy, aniž by na tom studia něco vydělala: od pirátských DVD přes nahrávání filmů na kamkordéry v kinech až po ilegální stahování filmů přes internet. Z toho mají samozřejmě studia vážné obavy a proti filmovému pirátství intenzivně bojují – od technologií ochrany proti kopírování a úspěšného lobbingu za přísnější zákony o duševním vlastnictví až po agresivní pronásledování společností a jedinců, kteří testují hranice těchto zákonů. Podílejí se navíc na internetových službách, které umožňují legální stahování filmů. Budou-li tyto obchody úspěšné, promění potenciálně nebezpečné technologie v mocný nástroj ke zvýšení zisků.

Boj proti pirátství se dostal na přední místo agendy MPAA. I když je náročný, MPAA jednoznačně věří, že filmový obchod bude životaschopný i v budoucnu, pokud budou členská studia nadále chránit zdroj svých zisků.

### Sociální konstrukce umění

Sociální konstruktivismus je perspektiva, která tvrdí, že kategorie a definice, jež používáme při percepci a chápání světa, jsou formované kulturními silami. Pojmy, které běžně užíváme k organizaci svých myšlenek a ke komunikaci, nejsou objektivními reprezentacemi trvalých pravd a reality, nýbrž jsou formovány společenskými procesy.

Tato perspektiva nepopírá objektivní realitu. Když řekneme, že umění [...] je sociálně konstruované, neznamená to, že bychom zpochybňovali jeho existenci. Umění existuje; v tomto světě jsou věci, které jsou uměním, a věci, které uměním nejsou. Distinkce mezi uměním a ne-uměním je však často považována za jasnou a samozřejmou. Že je například Shakespearův *Othello* skutečné uměním, je pro nás jasně dané, stejně jako je dané, že prefabrikované texty na blahopřáních z hypermarketů uměním nejsou.

Sociálně-konstruktivistická perspektiva zpochybňuje pevně daný status *Othella* jako umění a status blahopřání jako ne-umění. Vyzývá nás k otázce, proč vedeme hranici právě tam, kde ji vedeme. Je rozlišování mezi uměním a ne-uměním stejně snadné jako rozpoznání vysokých vnitřních uměleckých kvalit *Othella*? Jen málo lidí by popřelo, že *Othello* má vyšší kvality než blahopřání. Posuzování lepší a horší kvality je však norma-

21) Edward Jay Epstein, *The Big Picture: Money and Power in Hollywood*. New York: Random House Trade Paperbacks 2005, s. 19; Charles B. Weinberg, *Profits Out of the Picture: Research Issues and Revenue Sources beyond the North American Box Office*. Charles C. Moul, *A Concise Handbook of Movie Industry Economics*. Cambridge: Cambridge University Press 2005, s. 166.

22) Lorne M. Ly, *Doing the Hollywood Math: What Slump?* *New York Times*, 11. 12. 2005.



tivní činnost, nikoli logická. Něco je lepší než něco jiného jen ve vztahu ke standardům a konkrétní standardy, na jejichž základě posuzujeme kulturu, jsou arbitrární. *Othella* tedy hodnotíme jako umění částečně i proto, že v něm najdeme inteligentní a promyšlené komentáře o lidské povaze v jazyce, který vykazuje impozantní zvládnutí básnických konvencí. *Musí* však právě tyto standardy určovat, co je umění? Nemohli bychom stejně dobře trvat na jiných? Dostupnost blahopřání a preciznost jejich mechanické výroby vyvolávají negativní hodnocení, ale proč je nemůžeme stejně snadno hodnotit pozitivně? Není pro to žádný logický důvod, naše kultura arbitrárně přisuzuje těmto kvalitám negativní hodnotu, aby rozlišila umění od ne-umění.

Výhody sociálně-konstruktivistického přístupu se ozřejmí, když se pokusíme porozumět tomu, proč je umění v jiných místech a časech odlišné. Hranice mezi uměním a ne-uměním je v různých společnostech vedena odlišně a stejně tak ve stejné společnosti v různých dobách. Když se evropští cestovatelé poprvé setkali s kmenovými maskami v Africe, nepovažovali je za umění. Dnes je trh s africkým uměním jakožto žánrem krásného umění velmi živý.<sup>23)</sup> Toto umění se nezměnilo, změnily se naše standardy.

Zaujímat sociálně-konstruktivistickou perspektivu za všech okolností by bylo intelektuálně vyčerpávající. Každodenní myšlení by bylo nesnesitelně neúčinné, protože bychom se zasekli na prozkoumávání nejrůznějších alternativních možností, jimiž můžeme o světě uvažovat. Kvůli efektivnosti považujeme pojmy používané v každodenním životě za objektivní realitu. Pak je ovšem velmi snadné zapomenout na to, že způsoby, jimiž chápeme svět, nejsou dokonalým odrazem nezávislé pravdy. Používání pojmů jako „umění“ je užitečné kvůli tomu, že odlišuje těch několik málo věcí, které uměním jsou, od obrovského počtu věcí, které uměním nejsou. Zaměřujeme se na rozlišení, ale ignorujeme mlhavost této hranice. Ze sociálně konstruktivistické perspektivy obrátíme naši pozornost právě k oné mlhavosti. Průměrné blahopřání z obchodu například není umění, ale co když je v něm citován Shakespearův kuplet? Nebo co když je obrázek na blahopřání reprodukcí Monetova obrazu? Co když je blahopřání vyrobeno ručně, nikoliv mechanicky? Vlivem sociálně-konstruktivistického pohledu na umění je kulturní hierarchie – nebo rozdíly mezi vysokou, střední a nízkou kulturou – také sociálně konstruovaná. Náš pojem umění je dostatečně komplexní, aby takovouto klasifikaci umožnil. Uvedené distinkce jsou však rovněž arbitrární. Jejich existence vzbuzuje otázku, jak jsou různé kulturní produkce klasifikovány. Proč patří opera do vysoké kultury a komiksy do nízké? Aby bylo možno zodpovědět otázku, jak jsou klasifikace vytvářeny a udržovány, je nezbytné jít za obsah kulturních produkcí a zabývat se podmínkami, v nichž je umění vytvářeno, distribuováno, hodnoceno a konzumováno. Tato perspektiva se v sociologii umění označuje jako „produkční perspektiva“ (production perspective).<sup>24)</sup> Jen když budeme zkoumat produkci a recepci jako sociální procesy, budeme moci porozumět sociál-

23) Craig M. R a w l i n g s, „Making Names”: The Cutting Edge Renewal of African Art in New York City, 1985– 1996. *Poetics* 29, 2001, s. 29–54. Dostupné online: <[www.stanford.edu/~craig/Rawlings\\_Poetics\\_Making\\_Names.pdf](http://www.stanford.edu/~craig/Rawlings_Poetics_Making_Names.pdf)>, [cit. 16. 1. 2011].

24) Richard P e t e r s o n, Cultural Studies through the Production Perspective: Progress and Prospects. In: Diana C r a n e (ed.), *The Sociology of Culture: Emerging Theoretical Perspectives*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers 1994. Pozn. red.: „production perspective“ se častěji uvádí jako „production of culture perspective“.

ně konstruované povaze kulturní hierarchie a statusu umění. Jak to pregnantně formuloval Paul DiMaggio: „i když se systémy kulturní klasifikace prezentují tak, že jsou založeny na přirozených a neměnných hodnotových soudech, jsou výsledkem lidské aktivity, předmětem neustálého rozšiřování a narušování, výběru a změny“.<sup>25)</sup>

### **Vytváření uměleckého statusu: Příležitost, instituce a ideologie.**

Jak z výše popsané perspektivy vysvětlit, jak se vyvinul svět umění pro film? Výzkum provedený v oblasti kulturní hierarchie a uměleckého statusu představuje výchozí bod pro vysvětlení toho, jak se film redefinoval jako umění, nebo-li, jak by řekl Paterson, „estetické mobility“<sup>26)</sup> filmu. Navrhuji rámec pro vysvětlení uměleckého statusu filmu, který je založený na syntéze poznatků z předchozích studií. V těchto textech rozeznávám tři hlavní faktory, které sociologové kultury využívají, když vysvětlují, jak začal být kulturní produkt všeobecně považován za umění – 1. prostor pro příležitost, 2. institucionalizované zdroje a aktivity a 3. intelektualizace v diskursu.

Prvním faktorem je *vytvoření prostoru pro příležitost společenskou změnou, která se odehrála mimo uvažovaný svět umění*. DiMaggio tvrdí, že úspěch kulturního žánru v úsilí o získání uměleckého statusu „závisí na povaze prostoru pro příležitost (existence konkurence, komerčních náhražek nebo publika a mecenášů s novým bohatstvím) a době, kdy se takovéto projekty utvářejí, při čemž oba tyto aspekty určují předem existující diskursivní a organizační zdroje dostupné pro imitaci“.<sup>27)</sup> Koncept prostoru pro příležitost aplikuje na divadlo, operu a tanec. Tvrdí, že zrod filmu změnil situaci na trhu s divadelní zábavou. Film rychle přerostl v populární formu dramatu a převzal tak roli, kterou původně hrálo divadlo. S rostoucí konkurencí v oblasti nízké kultury bylo divadlo přinuceno k tomu, aby změnilo formát a sloužilo jako vyšší forma dramatu, přičemž tuto změnu usnadnila existence vzorů zavedených v oblasti opery, muzeí a symfonických orchestrů, které bylo možno napodobovat. DiMaggio soudí, že vysvětlení estetické mobility musí vzít v úvahu nejen události ve světě umění, ale také vývoj, k němuž dochází vně tohoto světa, protože jeho načasování pomáhá definovat, čeho může svět umění dosáhnout. Další autoři ukázali, jaký význam měly události vně světa umění pro vytvoření příznivého prostoru pro příležitost, čímž vysvětlovali estetickou mobilitu u opery a Shakespeareových her,<sup>28)</sup> literatury<sup>29)</sup> a „vážné“ klasické hudby ve Vídni<sup>30)</sup> a ve Spojených státech.<sup>31)</sup>

25) P. D i M a g g i o, c. d., s. 43.

26) R. P e t e r s o n, c. d., s. 179.

27) Paul D i M a g g i o, c. d., s. 44.

28) Lawrence W. L e v i n e, *Lowbrow/Highbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1988.

29) Nicola B e i s e l, *Constructing a Shifting Moral Boundary: Literature and Obscenity in Nineteen-Century America*. In: Michel L a m o n t – Marcel F o u r n i e u r (eds.), c. d., 104–127.

30) Tia D e n o r a, *Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna*. *American Journal of Sociology* 97, 1991, s. 310–346.

31) John M u e l l e r, *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste*. Bloomington: University Indiana Press 1951.

V případě Hollywoodu se prostor pro příležitost pro svět umění pro film významně otevřel během 60. let 20. století. Stejně jako zrod filmu otevřel prostor pro příležitost v činoherním divadle, zrod televize udělal to samé pro film. Televize převzala roli zábavy pro masu, která před tím náležela filmu. Televize navíc přitáhla disproporčně vysoké počty filmových diváků z dělnické třídy. Mnozí diváci také film opustili s nárůstem porodnosti ve 40. letech, který trval až do 60. let. Někteří diváci přešli k jiným volnočasovým aktivitám, jež začaly být dostupné díky prosperitě Spojených států. Ve stejné době také rapidně vzrostl počet mladých lidí na vysokých školách, jež generovaly vysoce vzdělané filmové diváky, kteří se stali „filmovou generací“. Díky změnám vně filmového světa vznikl nový kontext pro hodnocení filmu. V 60. letech už chození do kina nebylo jen primitivním způsobem trávení večera. Protože se společnost určitým způsobem vyvinula, chození do kina se stalo významnou kulturní aktivitou.

Druhým z uvedených faktorů je *institucionální uspořádání produkce, předvádění a hodnocení umění a různé aktivity a praktiky prováděné v těchto institucionálních prostředích*. Zřejmě nejlepší ilustraci takových faktorů nalezneme v Beckerově detailní analýze významu organizací a sítí ve světě umění.<sup>32)</sup> Becker pohlíží na uměleckou tvorbu jako na kolektivní aktivitu. Aby umění uspělo, je třeba koordinované snahy řady lidí vykonávajících nejrůznější funkce. Umělec se nachází v centru uměleckého světa, účast nejrůznějších spolupracovníků je však základem pro to, aby si umění udrželo svůj status. Práce romanopisce je například redigována redaktorem, propagována vydavatelem, recenzována knižními recenzenty a vyučována profesory literatury. Becker z této perspektivy ukazuje, že vytváření uměleckého světa je příkladem úspěšné kolektivní akce:

Historie umění se zabývá inovacemi a inovátory, kteří dosáhli organizačních vítězství tím, že se jim podařilo vytvořit kolem sebe aparát uměleckého světa, mobilizovat k soustavné spolupráci dostatečné množství lidí, kteří jejich myšlenku podporovali a dále prosazovali.<sup>33)</sup>

Řada autorů zjistila, že vytváření institucí a mobilizování zdrojů je integrální součástí formování světa umění. Lawrence W. Levine tvrdí, že ustanovení samostatných skupin umělců a samostatných divadel a budov pro dramatické, operní a symfonické produkce bylo nezbytným krokem k povýšení těchto forem zábavy na umění.<sup>34)</sup> DiMaggio se domnívá, že skupina „kulturních obchodníků“ v Bostonu 19. století, zastupující vyšší a vyšší střední třídu, vytvořila vysokou kulturu v oblasti symfonické hudby, malby a sochařství odlišenou od populární kultury. Tito „kulturní kapitalisté“ a „odborníci“ na umění organizačně rozlišili vysokou a populární kulturu prostřednictvím neziskových organizací řízených správními radami, jako byly Bostonský symfonický orchestr a Muzeum výtvarného umění (Museum of Fine Arts).<sup>35)</sup> DiMaggio dále tvrdí, že model vytvoře-

32) H. B e c k e r, c. d.

33) Tamtéž, s. 301.

34) L. L e v i n e, c. d.

35) Paul D i M a g g i o, Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of an Organisational Base for High Culture in America. *Media, Culture and Society* 4, 1982, č. 1, s. 33–50.

ný klasičtí hudbou a výtvarným uměním si osvojili i provozovatelé a mecenáši divadla, opery a uměleckého tance.<sup>36)</sup> Všechny tyto umělecké druhy začaly využívat formu neziskové organizace řízené správní radou. Harrison White a Cynthia Whiteová tvrdí, že rozvoj nového systému distribuce a hodnocení umění, tedy obchodníků s uměním a umělecké kritiky v protikladu k původnímu „akademickému systému“, umožnil nástup impresionistického hnutí ve Francii.<sup>37)</sup>

Svět umění pro americký film byl v podobném duchu založen na komplexní souhře institucionální podpory, filmové produkce a filmové konzumpce. V tomto organizačním uspořádání mohl být americký film produkován a předváděn jako samostatná forma umění. Ekonomické tlaky, které vedly ke vzniku stovek malých nezávislých artových kin, například živily výrobu avantgardních a kontroverzních filmů. Vznik filmových festivalů, například New York Film Festival a Chicago International Film Festival, dodaly v 60. letech uměleckému filmu prestiž a zviditelnily ho. Vznik studijních programů zaměřených na film na takových univerzitách, jako je New York University nebo University of California, Los Angeles, poskytl status a zdroje, díky nimž mohl být film rámcován jako umění. Nové ekonomické podmínky filmové výroby v 60. letech navíc vedly k přechodu od filmové výroby ve velkých studiích připomínající výrobní linku k modelu soustředěnému kolem režiséra, který připomíná produkci v jiných uměleckých odvětvích.

Zatímco tvorba institucí je aktivita společná velké řadě oblastí, třetí a hlavní faktor, který zmiňuji, je specifický pro oblast kultury nebo symbolické produkce. Tímto faktorem je *zakotvení hodnot a legitimacy v kritickém diskursu*.<sup>38)</sup> Priscilla Fergusonová správně uvádí, že ve vývoji kulturního pole<sup>39)</sup> hraje klíčovou roli intelektualizace kulturního pro-

36) P. D i M a g g i o, *Cultural Boundaries and Structural Change*, c. d.

37) Harrison C. W h i t e – Cynthia A. W h i t e, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: Chicago University Press 1965.

38) Zatímco první a druhý faktor nám pomůže pochopit, proč se produkt, myšlenka nebo aktivita mohou stát populárními nebo běžnými, třetí faktor je nezbytný pro vysvětlení legitimizace – jde o posun hranice mezi kategoriemi.

39) Priscilla Fergusonová v jednom ze svých novějších textů tvrdí, že mezi pojmy „pole“, který použil Bourdieu, a „svět“, jež zavedl Becker, je rozdíl ve způsobu, jak se vztahují ke kulturní produkci. Priscilla Parkhurst F e r g u s o n, *A Cultural Field in the Making: Gastronomy in Nineteenth Century France*. *American Journal of Sociology* 104, 1998, č. 3, s. 597–641; Pierre B o u r d i e u, *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press 1993; H. B e c k e r, c. d. Autorka charakterizuje svět umění existencí „kooperativních sítí“, které „existují jen v jasně vymezeném sociálním nebo geografickém prostředí, v němž funguje mechanismus, jenž zajišťuje propojení“. Tamtéž, s. 635–636. Pole na druhou stranu nabízí „ostré vědomí pozic a možností sociální mobility v ohraničeném společenském prostoru“ (s. 634). Je „strukturováno především textuálním diskursem, který neustále znovu-vyjednává systemické napětí mezi produkcí a konzumpcí“ (s. 637). Já tvrdím, že rozdíl mezi polem a světem spočívá spíše v míře než typu. Například Bourdieu ilustruje svůj termín pole na studii francouzského literárního pole. P. B o u r d i e u, *The Field of Cultural Production*, c. d. Pole musí být také geograficky a společensky vázaná, aby mohla být užitečná pro analýzu. Becker navíc rozeznává roli, kterou reputace a „kritická diskuze“ hrají ve světech umění. H. B e c k e r, c. d., kapitola 11 a s. 339. I když nejsou hlavní, přeci jen jsou důležité pro dynamiku světa umění. Fergusonová, zdá se, zdůrazňuje ideologickou podstatu pole a organizační podstatu světa. V původních formulacích však pole i svět mohou zahrnovat ideologický i organizační prvek, i když v různé míře. Fergusonová tvrdí, že víme jen málo o tom, jak kulturní pole vznikají. Já tvrdím, že, akceptujeme-li analogii mezi světem umění a kulturním polem, víme o původu kulturních polí víc, než předpokládá Fergusonová. Některé zde citované práce lze chápat jako vysvětlení vzniku kulturních polí.



duktu.<sup>40)</sup> Chceme-li vysvětlit roli intelektualizace, je třeba obrátit se k Bourdieho pojetí „pole“ kulturní produkce, které se zaměřuje na vztahy mezi producenty a konzumenty kultury, což jsou někdy jedni a ti samí.<sup>41)</sup> Kulturní pole (aplikovatelné i na intelektuální aktivitu mimo oblast umění) vzniká, když kulturní produkce získá autonomii vzhledem k jiným polím z hlediska typu kapitálu, který je dostupný producentům kultury. V jakémkoliv poli se aktéři zapojují do konkurenčního boje o kapitál. Pokud je dostupná distinktivní forma symbolického kapitálu, která posvěcuje kulturní produkty určitého žánru, pak je pole autonomní. Například literární pole získalo vysokou míru autonomie: nabízí prestižní ocenění a úspěch u kritiky. Ty konstituují kulturní kapitál, který mohou autoři využít jako alternativu ekonomického kapitálu. Fergusonová přesvědčivě tvrdí, že kulturní pole se prostřednictvím textů rozšiřuje „daleko za hranice působnosti producentů a konzumentů“ a je transformováno do „intelektuálního fenoménu“.<sup>42)</sup> Rozvoj estetiky specifické pro určité pole poskytuje zdůvodnění pro přijetí definice kulturního produktu jako umění a současně nabízí analýzy určitých produktů.

Někteří z autorů, kteří rozpoznali institucionální a organizační faktory, zmiňují i roli ideologie při vytváření uměleckého statusu. Levine i DiMaggio tvrdí, že akademici a estetiци vyvinuli posvěcující ideologii, která legitimizuje různé formy vysoké kultury.<sup>43)</sup> Richard Peterson a Paul Lopes považují vznik skupiny profesionálních jazzových kritiků a univerzitních studentů jazzu za hybnou sílu, která jazz pozvedla na úroveň umění.<sup>44)</sup> White a Whiteová tvrdí, že rozvoj nového systému distribuce a hodnocení umění umožnil nástup impresionistického hnutí ve Francii. Systém obchodníků a kritiků se postavil proti akademickému systému. Kritici poskytli novou ideologii pro hodnocení kariér impresionistických malířů, která legitimizovala tvrzení o genialitě jejich děl.<sup>45)</sup> Tia DeNoraová tvrdí, že ideologii „vážné“ klasické hudby formulovala vídeňská aristokracie, když buržoazie zbohatla do té míry, že ohrožovala monopol aristokracie na koncerty klasické hudby.<sup>46)</sup>

Všechny tyto studie přesvědčivě tvrdí, že odborníci na kulturu pomáhají prostřednictvím intelektualizace legitimizovat zábavné kulturní produkty jakožto umění. Avšak jejich tvrzení dokládá jen velmi omezené množství systematických dat. Takové důkazy by měly mít formu obsahové analýzy idejí a jazyka, které intelektuálové a odborníci na umění využívají při vysvětlování a interpretaci studovaných kulturních produktů. V případě filmu jsou tyto důkazy k dispozici a má analýza<sup>47)</sup> ukazuje, jak si filmoví kritici 60. let osvojili diskurs, který zacházel s filmem jako s uměním. Intelektualizace filmu zahrnovala ozna-

40) Priscilla Parkhurst Ferguson, A Cultural Field in the Making: Gastronomy in Nineteenth Century France. *American Journal of Sociology* 104, 1998, č. 3, s. 597–641.

41) P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, c. d.

42) P. Ferguson, c. d., s. 600.

43) L. Levine, c. d.; P. DiMaggio, Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston, c. d.; P. DiMaggio, Cultural Boundaries and Structural Change, c. d.

44) Richard A. Peterson, A Process Model of the Folk, Pop and Fine Arts Phases of Jazz. In: Charles Nanry (ed.), *American Music*. New Brunswick, NJ: Transaction Books 1972; Paul Lopes, *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2002.

45) H. White – C. White, c. d.

46) T. DeNora, c. d.

47) Analýza v knize, z níž pochází tento úryvek. (Pozn. překl.)



čení určitých režisérů jako „mistrů“ filmu, dále interpretaci sdělení obsažených i v těch nejpopulárnějších filmech a kontextualizaci hodnocení filmu na základě žánru nebo srovnávání s určitým souborem děl, stejně jako další jazykové a kritické nástroje.

Tři součásti výše popsaného vysvětlujícího rámce – prostor pro příležitost, institucionalizace zdrojů a aktivit a intelektualizace diskursu – lze nalézt ve zmíněných případových studiích proměny zábavy v umění. Žádný autor však dosud nezformuloval obecné schéma, které by se dalo uplatňovat na nejrozličnější případy tvorby uměleckého statusu. Zde navržené schéma označuji jako *legitimizační rámec* (*legitimation framework*) a tvrdím, že může vysvětlit nejen legitimizaci umění v případě hollywoodských filmů, ale i v případě jiných uměleckých médií.

Mně však jde o to vysvětlit, jak došlo k tomu, že hollywoodské filmy začaly být považovány za umění. Význam legitimizačního rámce spočívá v tom, že pomáhá při organizaci dějinných sil, které jsou ve hře, a umožňuje tak pochopit, jakým způsobem přispěly k ustavení světa umění pro hollywoodský film.

Výzkumné téma způsobů, jimiž byl film vnímán v průběhu století, má stejně jako řada jiných historických fenoménů komplexní původ a jeho proměny souvisejí s širokým polem procesů, aktivit a událostí. Legitimizace filmu jakožto umění zahrnuje nejen posun od zábavy k umění, ale také několik příbuzných společenských procesů. Patří sem mobilita statusu celého filmu jako odvětví, retrospektivní kanonizace „starého“ Hollywoodu, diferenciací různých oblastí produkce (evropská, vážná hollywoodská, experimentální, blockbusterová) a tvorba odborných komunit okolo omezených „kultovních“ žánrů.

P ř e l o ž i l J a n H a n z l í k

Přeloženo z anglického originálu: Shyon B a u m a n n, *Hollywood Highbrow. From Entertainment to Art*. Princeton – Oxford: Princeton University Press 2001, s. 1–18.

#### Citované filmy:

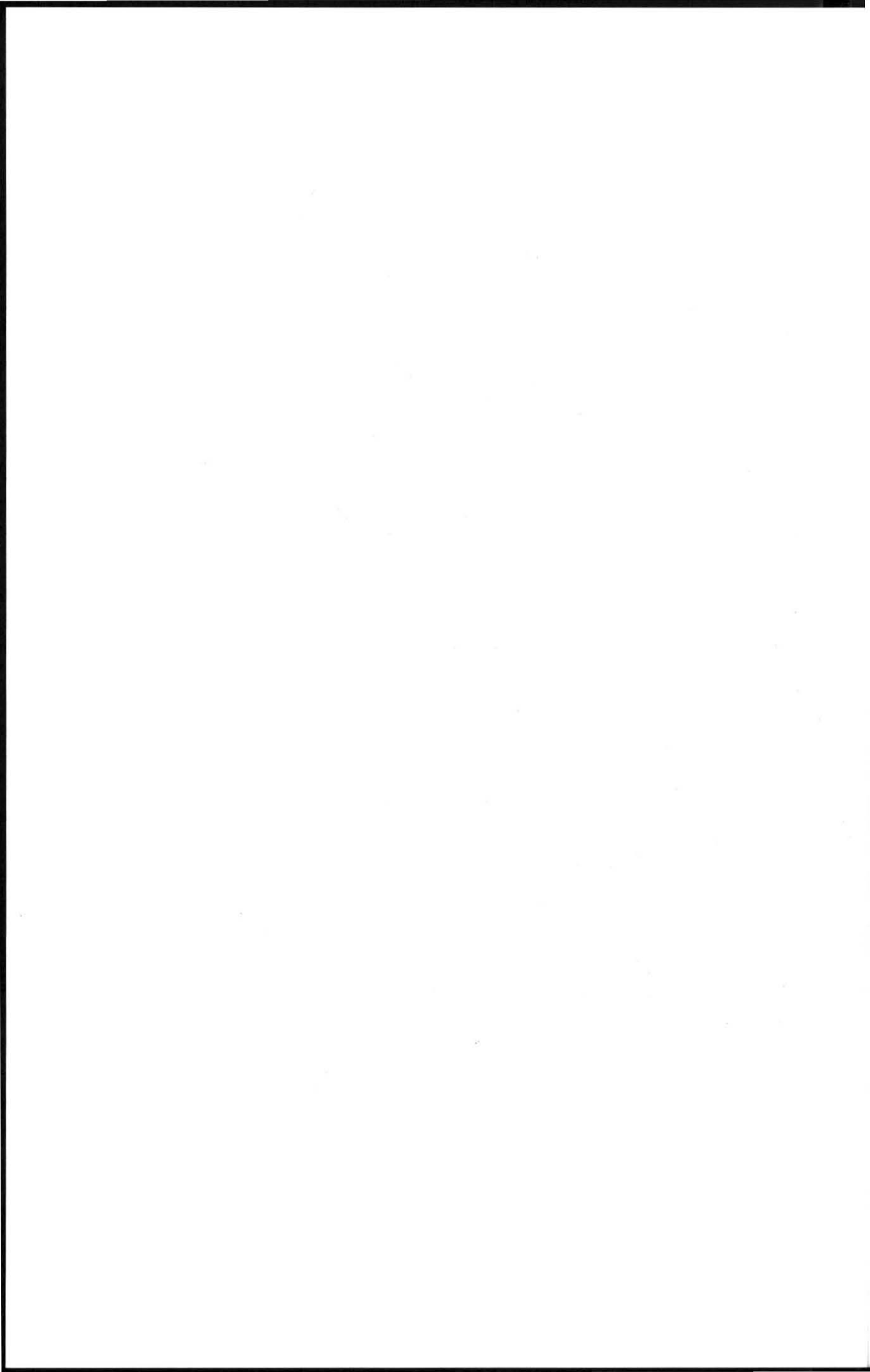
*Dokonalý svět* (A Perfect World; Clint Eastwood, 1993), *Nesmiřitelní* (Unforgiven; Clint Eastwood, 1992), *Tajemná řeka* (Mystic River; Clint Eastwood, 2003), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; David Wark Griffith, 1915).

#### Poznámka o autorovi:

**Shyon Baumann** je profesorem na Katedře sociologie na University of Toronto.

Věnuje se mimo jiné sociologii kultury, masových médií, umění a procesům legitimizace.

V roce 2010 publikoval společně s Josée Johnstonovou knihu *Foodies: Democracy and Distinction in the Gourmet Foodscape* o vymezení ekonomických a kulturních elit prostřednictvím jídla.



## EMPIRICKÁ SOCIOLOGIE FILMU V ČESKOSLOVENSKU DO ROKU 1989<sup>1)</sup>

Tomáš Čížek

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

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

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

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

### Začátky české sociologie filmu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



**Karel Morava a výzkum filmového diváka**

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

Výzkum probíhal na souboru 3 006 domácností sestaveném Státním statistickým úřadem pro potřeby statistiky rodinných účtů. Projekt byl připraven v oddělení výzkumu filmového diváka v Ústřední půjčovně filmů a vlastní dotazování prováděli zaměstnanci Statistického úřadu na členech domácností, jimž bylo v době výzkumu více než čtrnáct let. Formálně šlo o uzavřený dotazník obsahující šestnáct otázek. Kromě tohoto statistického souboru byl ve výzkumu dále použit reprezentativní soubor pražských diváků, přičemž cílem bylo zjistit jejich názory na filmy. Morava výsledky zkoumání porovnal také s tehdejšími zahraničními studii, uvádí výzkum realizovaný v Polsku<sup>17)</sup> a francouzský výzkum sociologa Jacquese Duranda.<sup>18)</sup> V závěru publikace jsou uvedeny tabulky se statistickými údaji o návštěvnosti a počtu představení filmů, na něž byl výzkum zaměřen. Vlastní šetření bylo z dnešního pohledu velmi rozsáhlé a vzorek činil téměř 7 000 respondentů, čímž bylo dosaženo statisticky zřejmě skutečně reprezentativního vzorku.

Tabulka č. 1. Zastoupení respondentů v Moravově výzkumu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Výzkum filmového hrdiny a obrazu člověka v české kinematografii<sup>22)</sup>

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

### Výzkum filmového hlediště

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

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

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

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

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

29) Tamtéž s. 5

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

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



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

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

### Sociální situace v kině

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

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

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

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

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

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

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

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

35) Tamtéž, s. 11.

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

Dalším autorovým výzkumem bylo šetření kinokaváren. Ideový význam výzkumu byl čtenářům *Iluminace* podrobněji přiblížen v článku Lucie Česákové.<sup>37)</sup> Bulíček<sup>38)</sup> v tomto výzkumu spolupracoval s pracovníkem oddělení filmového diváka Ústřední půjčovny filmů Pavlem Turkem a použil při něm více metod. První součástí výzkumu byl řízený rozhovor s provozovatelem zkoumaného kina, druhou standardizované nezúčastněné pozorování hlediště při představení<sup>39)</sup> a poslední metodou bylo dotazníkové šetření mezi diváky. Krátký dotazník zahrnoval údaje o pohlaví, věku, vzdělání a bydlišti respondenta. Dále byla zjišťována četnost návštěv kina a tři otázky vztahující se přímo k problematice kinokaváren. První z nich zjišťovala, zda respondent dává přednost kinokavárně před normálním kinem, druhá, proč případně dává respondent přednost kinokavárně, a třetí, zda divákovi něco vadí na konkrétní kinokavárně.<sup>40)</sup> Celkem bylo takto zkoumáno osm kinokaváren ve městech Brno, Česká Lípa, Hronov, Karlovy Vary, Karviná, Mariánské Lázně, Náchod a Ostrov. Výzkum měl být podnětem pro zvýšení počtu kinokaváren v tehdejší Československu, jako zařízení, která by mohla zvrátit klesající trend návštěvnosti kin v dané době.

### Výzkumy diváka v období normalizace

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

36) Tamtéž, s. 103.

37) Lucie Česáková, c.d.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Výzkumy filmů v období normalizace

Vedle výzkumů filmového diváka byly v obou filmových ústavech bývalého Československa zkoumány také filmy samotné. V českých zemích lze zmínit velmi stručnou analýzu Milana Hanuše<sup>46)</sup> zabývající se socializací mladého člověka v českém filmu. Autor analyzuje 18 filmů spíše pohledem tehdejší filmové vědy než ze sociologického hlediska. Jedná se o díla z let 1979 až 1983. V práci se objevuje i analýza vývoje socializační tematiky v českých filmech v historii. Filmy z roku 1973 a pak z let 1979 až 1985<sup>47)</sup> byly na stejném pracovišti analyzovány v ročních cyklech a to formou přehledu, v němž byla celá roční produkce popsána. Základ představoval upravený dotazník využitý při výzkumu hrdiny ve filmu v šedesátých letech. Sociologický pohled zde významně doplňovalo čistě filmologické hledisko. Velká část těchto prací pak byla věnována spíše kvalitativní interpretaci studovaných filmů.

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

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

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

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



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

Kromě analýzy filmů byly zkoumány i názory diváků na některé filmy. Jedná se o film *LÁSKA Z PASÁŽE* režiséra Jaroslava Soukupa, který byl zkoumán v roce 1985,<sup>49)</sup> dále o film Vladimíra Drhy *MEZEK* v roce 1986<sup>50)</sup> a poslední takovouto studií z roku 1987 je výzkum názorů na film Jaromíra Borka *VÝJIMEČNÁ SITUACE*.<sup>51)</sup>

Výzkum filmů probíhal i dříve ve slovenské části republiky, ale zde pouze ve formě dotazníkového šetření divácké recepce konkrétních filmů. Jednalo se vždy o dotazování po skončení projekce daného filmu. Tyto výzkumy dělal především Oliver Bakoš<sup>52)</sup> a Ján Komiňár.<sup>53)</sup> Seznam slovenských studií, které jsou k dispozici, ukazuje následující tabulka.

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

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

49) Helena Vostradovská – M. Česneková – R. Hájek, *Výzkum názorů diváků na film režiséra Jaroslava Soukupa Lásk z pasáže*. Praha: ČFÚ 1985.

50) H. Vostradovská – M. Knořlíčková – R. Hájek *Výzkum názorů diváků na film režiséra Vladimíra Drhy Mezek*. Praha: ČFÚ 1986.

51) H. Vostradovská – Leoš Pohľ – Longin Spurný, *Výzkum názorů diváků na film režiséra Jaromíra Borka Výjimečná situace*. Praha: ČFÚ 1987.

52) Oliver Bakoš, *Láska neláskavá*. Bratislava: SFÚ 1968; O. Bakoš, *Rekviem za rytierov*. Bratislava: SFÚ 1970; O. Bakoš, *Hľadači svetla*. Bratislava: SFÚ 1971.

53) Ján Komiňár, *Zločin slečny Bacilpýšky*. Bratislava: SFÚ 1971; J. Komiňár, *Keby som mal pušku*. Bratislava: SFÚ 1972.

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



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

### Mgr. Tomáš Čížek (1980)

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

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

### Citované filmy a seriály:

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

---

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

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

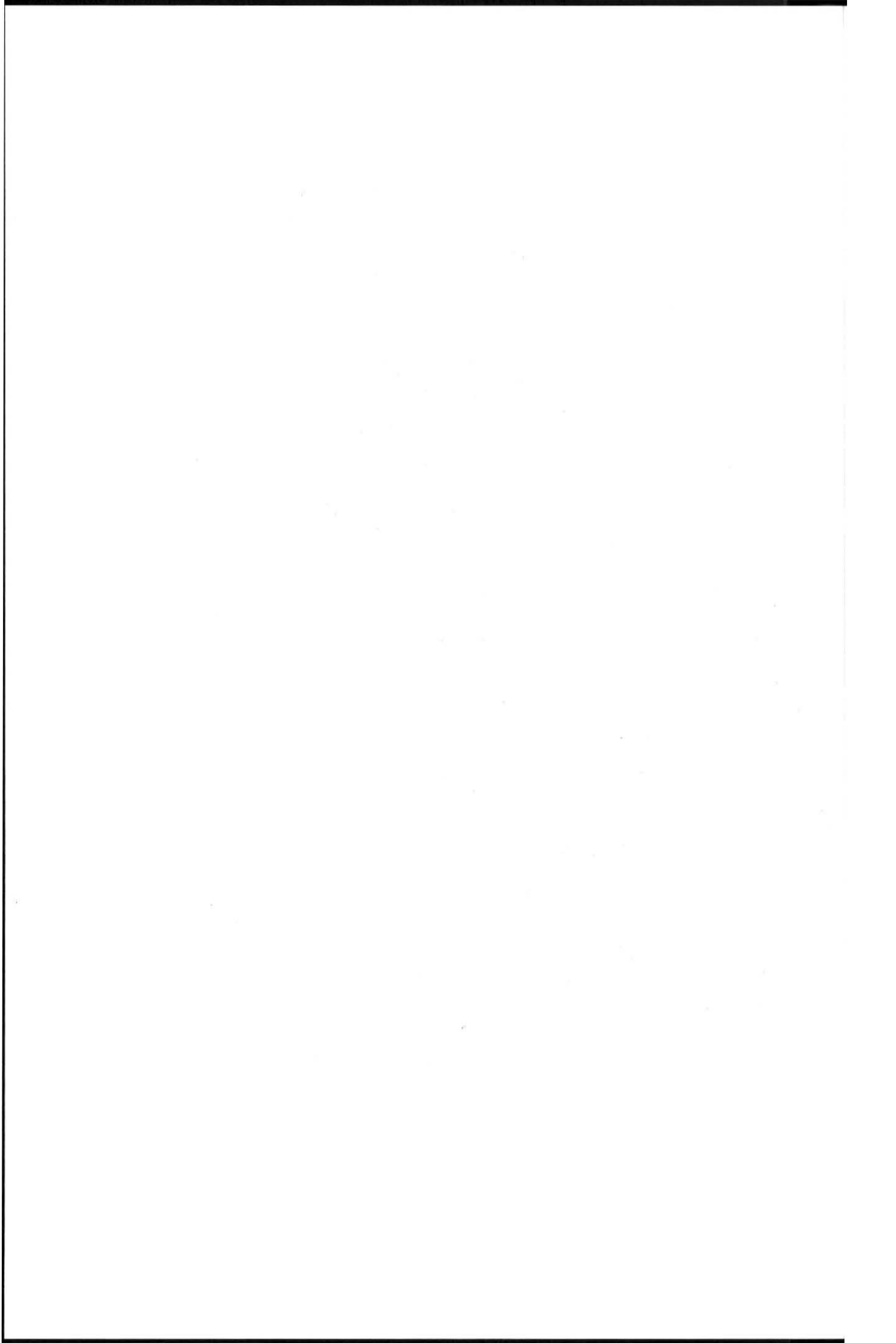
**SUMMARY**

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

Tomáš Čížek

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

Translated by Jan Hanzlík



## ČESKÝ FILMOVÝ DIVÁK

*Sociologická charakterizace  
na základě kvantitativních šetření*

Martin Vávra – Tomáš Čížek – Ondřej Špaček

Jedním z témat, kterými se zabývá sociologie filmu, je výzkum filmového diváka. Sociologie (zejména kvantitativní) k němu samozřejmě přistupuje ze svého hlediska: hledá rozdíly mezi členy různě definovaných společenských skupin a kategorií. V současné české sociologii nepatří film a filmový divák k častým objektům zájmu, náš text tedy představuje vlastně vstup do tématu. Z tohoto důvodu se nezaměřujeme na řešení nějakého úzce vymezeného problému, ale snažíme se spíše prezentovat a interpretovat širokou škálu dat vztahujících se nějakým způsobem k filmovému diváctví a k postojům nebo znalostem, jež se týkají filmu. Konkrétně se soustředujeme na popis sociálního zakotvení zájmu o film. Zájem je zde indikován návštěvami filmových představení, sledováním filmů v televizi a také znalostmi týkajícími se filmu.

Sociologie filmového diváka náleží do oblasti výzkumu „kulturní spotřeby“. Proto bude nezbytné prezentovat zde teoretická východiska, z nichž současná zkoumání v této oblasti vycházejí. V tomto ohledu lze nalézt tři dominantní přístupy k popisu a vysvětlení variability v oblasti kulturního vkusu a spotřeby.<sup>1)</sup> Všechny tři jsou primárně zaměřeny na vliv společenského postavení. To odráží neutuchající zájem sociologie (teoretické i empirické) o sociální stratifikaci, jinak řečeno, o diferenciaci společnosti, a to především takovou diferenciací, která zakládá dělení na „vyšší“ a „nižší“. Prvním z těchto přístupů je koncept *homologie*. Podle zastánců konceptu homologie, mezi nimiž je třeba jmenovat zejména Pierra Bourdieu, kulturní „bytí i vědomí“ člověka závisí především na jeho pozici ve stratifikačním systému. Vкус i jednání jsou nejen zrcadlením sociální struktury, ale i nástrojem k její reprodukci díky tomu, že dominantní třídy (do značné míry neintencionálně) prosazují vysokou kulturu jako jedinou legitimní a současně díky nastavení školského i hodnotového systému umožňují, aby se „proškolení“ v této kultuře dostalo v první řadě potomkům členů vyšších tříd. Je to také třídně specifická mentalita (*habitus*), která vede rodiče z určitých tříd k tomu, aby své děti vodili do galerií nebo na koncerty vážné hudby, a tím jim legitimní kulturu předávali. Zda k tomuto „vedení

1) Jiří Š a f r, *Životní styl a sociální třídy: vytváření symbolické kulturní hranice diferenciací vkusu a spotřeby*. Praha: Sociologický ústav AV ČR v. v. i. 2008; Wing C h a n – John G o l d t h o r p e, The Social Stratification of Theatre, Dance and Cinema Attendance. *Cultural Trends* 14, 2005, č. 55, s. 193–212.

k vyšší kultuře“ patří i podněcování ke sledování filmové tvorby, není podle Bourdieua jisté. Je tomu tak proto, že film jako takový nelze automaticky považovat za médium vysoké kultury.<sup>2)</sup> Bourdieuho poznámky o sledování filmů lze tedy shrnout tak, že tato činnost neindikuje příliš dobře kulturní kapitál, jímž jedinec disponuje. Bourdieu proto používá jako indikátor „vysoko-kulturnosti“ – spíše než navštěvování kina nebo sledování filmů v televizi – znalosti, které se týkají filmů (jako příklad uvádí jména režisérů) a které přímo nesouvisí se schopností sledovat film a jsou svým způsobem zbytečné (gratuitous). Lidé tuto znalost většinou nezískávají ve školách a často ani přímo v rodinách. To ale neznamená, že se školním vzděláním nesouvisí: „Většinou je výsledkem nezáměrného učení, které je ale samo umožněno dispozicemi získanými skrze školní vštěpování legitimní kultury.“<sup>3)</sup> Pro naši analýzu je důležité Bourdieuho tvrzení, že chození do kina závisí do značné míry na faktorech, jako je velikost místa bydliště nebo věk. Také Tony Bennett s kolegy přikládá relativně vyšší význam věku, velikosti bydliště a pohlaví ve srovnání se socioekonomickým postavením.<sup>4)</sup> Je třeba zdůraznit, že zatímco Bourdieu prováděl své výzkumy ve Francii druhé poloviny šedesátých let, Bennett s kolegy zkoumali Brity na začátku nového tisíciletí.

Zadruhé jde o koncept *kulturního všežroutství* (omnivorousness). Ten se shoduje s předchozím konceptem v tom, že existují rozdíly v kulturních znalostech a spotřebě odvozené od rozvrstvení společnosti. Odmítá ale myšlenku, že jsou vyšší třídy v duchu homologického přístupu aktivní a znalé pouze v oblasti „vysoké kultury“. Skutečnost je spíše taková, že vyšší třídy jsou kulturně „všežravé“ – zajímají se o vše, o kulturu vysokou, stejně jako masovou, o vážnou hudbu i o komiksy. Ve vztahu k nim pak lze definovat třídy nižší, které jsou ve své kulturní aktivitě omezenější (na populární aktivity a žánry) nebo úplně neaktivní. Podle Richarda Petersona a Rogera Kerna<sup>5)</sup> je kulturní všežroutství výsledkem proměn ve světě kultury (stále menší ochoty i schopnosti stanovovat, co je vysoká kultura), stejně jako generačního posunu, kdy nejmladší generace jsou v důsledku svého hodnotového zakotvení stále méně ochotny vylučovat nějaké žánry a styly jako nelegitimní a nehodné zájmu. Mezi teorií kulturní homologie a teorií kulturního všežroutství nemusí jít o volbu „buď, a nebo“. Podle Amira Goldberga<sup>6)</sup> nacházíme v realitě (současných Spojených států) několik skupin respondentů. Pro největší skupinu sice platí, že její vkus je v souladu s konceptem všežroutství, ovšem existují ještě další dvě významné skupiny. Příslušníci té první odpovídají svým vkusem očekávaním formulovaným teorií homologie, zatímco kulturní preference třetí skupiny lze nejlépe popsat pomocí distinkce „příznivci moderní populární kultury“ versus „příznivci tradice“. Ta-

2) Tento nejistý status má film podle Bourdieuho společný například s jazzovou hudbou, komiksy nebo vědecko-fantastickou literaturou. Pierre B o u r d i e u, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge and Kegan Paul 1984, s. 360.

3) P. B o u r d i e u, c. d., s. 28.

4) Toni B e n n e t t et al., *Culture, Class, Distinction*. London: Routledge 2009.

5) Richard P e t e r s o n – Roger K e r n, Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review* 61, 1996, č. 5, s. 900–907.

6) Amir G o l d b e r g, Mapping Shared Understandings Using Relational Class Analysis: The Case of the Cultural Omnivore Reexamined. Dostupné online: <<http://www.princeton.edu/~amirg/pdfs/mapping.pdf>> [cit. 27. 10. 2010]. Podle sdělení na stránkách autora by měl text vyjít v *American Journal of Sociology* 116, č. 5.



kové dělení nebylo určeno postavením ve společenském žebříčku, spíše sleduje rozdíly mezi městem a venkovem nebo mezi různými podobami náboženskosti.

Třetí teoretickou perspektivu představuje koncept *individualizace*. Podle něj už v současné postmoderní společnosti přestávají platit stratifikační schémata založená na pozici na trhu práce a vymyšlená v době vyspělé moderny. Dlouhodobě vládoucí styly v kultuře jsou nahrazovány proměnlivými módami, nelze mluvit o nějaké korelaci životního stylu a vkusu se sociální strukturou. Tento přístup lze shrnout tak, že „kulturní vkus se stal v postindustriálních společnostech vyznačujících se hyperkomodifikací silně proměnlivým“. <sup>7)</sup> Řada autorů <sup>8)</sup> ukázala, že úplná individualizace a fragmentarizace kulturního vkusu není na pořadu dne, protože stále existuje řada významných vztahů mezi vkusem a různými společenskými charakteristikami. Přesto tento přístup není zcela neadekvátní. Autoři jako Mike Featherstone nebo Zygmunt Bauman <sup>9)</sup> dobře vystihli procesy rostoucího vlivu médií a estetizace každodenního života. Tyto procesy sice nesmazaly vliv společenské struktury na kulturní preference, ale pravděpodobně jej v řadě oblastí oslabily, případně mu daly jinou podobu. <sup>10)</sup>

Koncepty všezroutství a individualizace podle našeho názoru dobře postihují film jako médium a chození do kina jako činnost. Je tomu tak proto, že „jít do kina“ může z hlediska míry rafinovanosti kulturní spotřeby znamenat velmi rozdílné věci v závislosti na typu filmu. V oblasti filmu však nelze rozlišit chození na „umělecké“ a „komerční“ filmy tak snadno jako například v oblasti hudby. Tam ostatně výzkumy ve většině případů sledují odděleně návštěvy koncertů (případně poslech) vážné hudby a hudby populární. Malá korelace návštěv kina s pozicí v sociální struktuře tak může být i jistým metodologickým artefaktem tohoto nediferencovaného zjišťování. Abychom se nespolehnali pouze na tento indikátor, zařadili jsme do naší analýzy také některé další aktivity vyjadřující kulturní preference respondentů, především frekvenci sledování různých typů pořadů v televizi a data o znalostech týkajících se filmu.

Na tomto místě je třeba zdůraznit vliv rodinného prostředí na kulturní postoje i chování. Zejména hypotéza o homologii třídního postavení a „kulturnosti“ vyvolává otázku, jak tento konkrétní vzorec vztahů mezi sociální strukturou a kulturními preferencemi vlastně vzniká. <sup>11)</sup> Významní autoři jako Pierre Bourdieu, Melvin Kohn nebo Vern Bengtson odpovídají na tuto otázku jednoznačně: základem je socializační působení uvnitř rodi-

7) J. Š a f r, c. d., s. 39. Sám Šafr s pozicí konceptu individualizace nesouhlasí a ve své práci se snaží dokázat (a také se mu to alespoň zčásti daří) přetrvávající význam zakotvení v sociální struktuře pro kulturní postoje i jednání.

8) Kromě textů uvedených výše můžeme zmínit například Koen van E i j c k – Bertine B a r g e m a n, *The Changing Impact of Social Background on Lifestyle: "Culturalization" Instead of Individualization?* *Poetics* 32, 2004, č. 6, s. 447–469. Autoři se v něm zevrubně věnují právě konfrontaci individualizační teorie s empirickými daty.

9) Mike F e a r t h e r s t o n e, *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage 2007; Zygmunt B a u m a n, *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*. In: Stuart H a l l – Paul du G a y (ed.), *Questions of Cultural Identity*. London: Sage 1996, 18–35.

10) Toni B e n n e t t et al., *Culture, Class, Distinction*. London: Routledge 2009.

11) V menší míře nicméně vyvolává tuto otázku i koncept všezroutství. Pro individualizační perspektivu, stavící na rozvolnění vztahů mezi stratifikací společnosti a stratifikací kulturní spotřeby, toto samozřejmě není velký výzkumný problém hodný zkoumání.

ny.<sup>12)</sup> V našem textu rodinné socializační vlivy chápeme jako působení rodičů, které v dětství významně formuje způsob trávení volného času dítěte, a tím i osvojování norem a způsobů jednání. Zahrnujeme sem jak aktivity přímo provozované s rodiči, tak aktivity samotných rodičů, které si děti mohou osvojovat prostřednictvím nápodoby. Široké pole možného socializačního působení jsme zúžili na tu oblast, která se přímým způsobem vztahovala k trávení volného času, a mohl zde tedy být předpokládán měřitelný efekt. Tím nezpochybňujeme, že pro trávení volného času mohou mít význam i jiní aktéři socializace, především vrstevníci a média.

Naším cílem je, mimo základní deskripce „filmového diváka“, hledání odpovědi na dvě propojené otázky. První zní: Liší se nějak konzumace filmové tvorby podle sociálního statusu respondenta? Možnou odpověď na tuto otázku nabízejí tři výše popsané teorie. Druhou pak můžeme formulovat takto: Má na sledování filmů obecně a chození do kina speciálně nějaký vliv rodina, ze které naši respondenti pocházejí?

### Indikátory a data

Náš přístup k problematice je „kvantitativně sociologický“. K zodpovězení položených otázek používáme data z dotazníkových šetření. Při analýze filmového diváka lze používat indikátory popisující tři dimenze. První měří kulturní spotřebu či, obecněji pojato, kulturní aktivity. Sem spadají údaje o frekvenci návštěv kina, o typu filmů, na které divák chodí, o tom, jak často se dívá na filmy doma, atd. Do druhé pak spadají indikátory znalostí týkajících se filmu. Třetí dimenze se týká postojů k filmu a filmové kultuře. Tyto indikátory nejsou navzájem zaměnitelné, každý nám poskytuje jiný (a také jinak zkreslený) obrázek, jak to také ukazuje Bourdieu (viz výše). Nejvíce prostoru zabírá popis jednání, tedy chození do kina a sledování určitých žánrů v televizi. Znalosti a postoje jsou rozebrány stručněji, stejně jako socializační vliv. Důvodem je nedostatek relevantních dat. V současných akademických sociologických výzkumech je téma filmu zcela na okraji. Nejenže nebyl proveden žádný specializovaný výzkum zaměřený na toto téma, ale i do výzkumů, které se týkají kultury a životního stylu, se dostávají otázky filmu jen zřídka. Nejčastěji se zjišťuje to, jak často respondent chodí do kina. Co se týče postojů a znalostí, jsme ve stavu skutečné datové nouze.

Pro analýzu používáme data z výzkumů *ISSP 2007*, *Distinkce a hodnoty 2008* a také ze dvou výzkumů starších – *Transformace sociální struktury 1978* a *Transformace sociální struktury 1991*. ISSP je mezinárodní výzkumná série, v jejímž rámci proběhne každý rok jeden výzkum, reprezentativní pro celou dospělou populaci, zaměřený na určité téma. V roce 2007 byl tématem volný čas a sport. Výzkum *Distinkce a hodnoty 2008* je poměrně unikátní a zaměřený na reprodukci sociální struktury a hodnot v rodině. V tomto výzkumu byly současně dotazovány dvě generace – lidé ve věku 30 až 34 let a jejich rodi-

12) P. B o u r d i e u, c. d.; Melvin Kohn, *Class and Conformity: A Study in Values*. Chicago: University of Chicago Press 1989; Vern B e n g t s o n – Timothy B i b l a r z – Robert R o b e r t s, *How Families Still Matter: a Longitudinal Study of Youth in Two Generations*. Cambridge: Cambridge University Press 2002.

če. Výzkum není reprezentativní, ale dá se na něm dobře ukázat vliv předávání kulturního vkusu a životního stylu mezi generacemi.

Naším cílem není říci nějaké „poslední slovo v debatě“. To je jen stěží možné, i proto, že, jak ukazují například Arthur Anderson, Azamat Junisbai a Isaac Heacock,<sup>13)</sup> žádný z konceptů neodpovídá zcela skutečnosti a reálný život se nachází někde mezi nimi. Lze z nich vyjít při kladení „otázek datům“ a při interpretaci odpovědí, ale nechceme hledat definitivní odpověď na otázku, který z nich je pravdivý.

### Otázky o návštěvě kina v historických sociologických výzkumech

Dříve než přistoupíme k analýze českého filmového diváka založené na současných sociologických datech, považujeme za nutné připomenout výsledky obdobných výzkumů, které byly prováděny v minulosti<sup>14)</sup> a s nimiž pak můžeme naši analýzu srovnat. Ty mají tu nespornou výhodu, že se většinou jednalo o šetření zaměřená přímo na filmového diváka, která v současné době již neprobíhají. První reprezentativní sociologický výzkum se uskutečnil v roce 1960, jeho autorem byl Karel Morava a organizátorem Ústřední půjčovna filmů.<sup>15)</sup> Výzkum přinesl následující zjištění: jedna čtvrtina respondentů nechodila do kina vůbec, ostatní ho alespoň nepravidelně navštěvovali. Podíl pravidelných diváků ve vzorku byl také jedna čtvrtina, polovina navštěvovala kino nepravidelně. Nejvíce pak návštěvu kina uváděla mládež do 20 let věku, mezi kterou nebyl takřka nikdo, kdo by do kina nechodil. Největší pokles návštěvnosti se dal pozorovat u věkových skupin mezi 20 až 29 lety a skupiny respondentů starších 50 let. Další sledovanou charakteristikou byl vliv socioekonomického postavení respondenta. Zde vyplynulo, že nejvíce chodí do kina učni a studenti (97,6, respektive 96,6 % dotázaných chodilo do kina), relativně nejméně pak skupiny důchodců (32,6 %) nebo členů jednotných zemědělských družstev (61,6 %). Byl zjišťován i vliv velikosti bydliště: zde se ukázalo, že v krajských a okresních městech chodily do kina více než tři čtvrtiny dotázaných, v ostatních obcích to byly dvě třetiny. Tento vliv se ale i podle autorů výzkumu dá připsat přítomnosti nebo nepřítomnosti kinosálů ve sledovaných typech sídel. Poslední důležitou sledovanou charakteristikou byl vliv pohlaví respondenta a zde se neukázaly významné rozdíly. Studie obsahovala i jiné relevantní a zajímavé otázky, nicméně v současných výzkumech obdobné údaje nemůžeme najít, a nelze je proto použít ke srovnání.

Další výzkum věnovaný přímo filmovému divákovi proběhl na konci šedesátých let pod autorským vedením Ivo Pondělíčka a opět Karla Moravy.<sup>16)</sup> Zde se jednalo o nereprezentativní šetření, ve kterém byly zkoumány dva typy filmových diváků: diváci filmových klubů a běžní diváci. Výzkum běžných diváků byl ale prováděn přímo v kinech, takže

13) Arthur A l d e r s o n – Azamat J u n i s b a i – Isaac H e a c o c k, Social Status and Cultural Consumption in the United States. *Poetics* 35, 2007, č. 2–3, s. 191–212.

14) Blíže viz článek Tomáše Čížka v přítomném čísle *Iluminace*.

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

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

odpadla skupina respondentů, kteří do kina vůbec nechodili. Výzkum tak nezobecňoval na celou populaci českých nebo slovenských občanů, a proto ho nemůžeme do našeho srovnání zahrnout.

V roce 1978 a 1991 pak proběhly mikrocensus<sup>17)</sup> a jeden velký výzkum,<sup>18)</sup> zkoumající třídní a sociální strukturu (TSS). Zde se sice nejednalo o šetření zaměřené přímo na problematiku filmového diváka, vyskytuje se zde však otázka, jak často respondent chodí do kina. Tuto otázku pak můžeme sledovat v uskutečněných šetřeních v závislosti na pohlaví, vzdělání a velikosti obce, kde respondent bydlí.

Pro jednoduchost zde budeme sledovat pouze podíl respondentů, kteří v dotazníku uvedli, že chodí alespoň někdy do kina. Vidíme, že se ve všech kategoriích mezi lety 1978 a 1991 snížil počet respondentů, kteří uvedli, že kina navštěvují, což bylo pravděpodobně zapříčiněno mimo jiné zlepšením vybavení domácností televizory a videopřehrávači. Celkově je z dat jasně viditelný trend, že do kina více chodili vzdělanější lidé.<sup>19)</sup>

*Tabulka č. 1. Chození do kina podle vzdělání TSS 78 a TSS 91 v %. Poznámka: V případě roku 1978 je podíl osob navštěvujících kina definován jako součet respondentů, kteří uvedli, že navštěvují kino denně, jednou až dvakrát týdně, jednou až dvakrát měsíčně, jednou až dvakrát za půl roku, jednou až dvakrát ročně či méně často (alespoň někdy však do kina chodí). V případě roku 1991 je podíl osob navštěvujících kino definován součtem těch, kteří uvedli, že do kina chodí alespoň jednou denně, týdně, měsíčně či ročně.*

| Dosažené vzdělání    | TSS 78 | TSS 91 |
|----------------------|--------|--------|
| Nedokončené          | 25,5   | 9,1    |
| Základní             | 49,1   | 27,6   |
| Vyučení              | 65,3   | 53,8   |
| Střední bez maturity | 62,7   | 51     |
| Střední s maturitou  | 81,1   | 67,4   |
| Vysokoškolské        | 79,4   | 76,8   |
| Celkem               | 61,3   | 53,7   |

Ve druhé tabulce vidíme rozdíly mezi oběma pohlavími. Chození do kina uvádí vždy vyšší počet mužů než žen. Rozdíl však není příliš velký.

*Tabulka č. 2. Chození do kina podle pohlaví v %.*

| Pohlaví | TSS 78 | TSS 91 |
|---------|--------|--------|
| Muži    | 63,9   | 57,6   |
| Ženy    | 58,9   | 50,7   |

17) V TSS 78 bylo dotázáno 17432 respondentů.

18) V TSS 91 bylo dotázáno 2849 respondentů, nejednalo se tedy o mikrocensus, ale o velký sociologický výzkum.

19) Výzkum TSS 1984 jsme bohužel do tohoto srovnání nemohli zařadit, protože se v dochovaných datech nevyskytují proměnné, které by bylo možno bez rozsáhlého překódování celého velkého výzkumu zařadit do této analýzy.

Další proměnnou, kterou si v tomto historickém datovém přehledu uvedeme, je závislost návštěvy kina na velikosti sídla ve kterém respondent bydlí.

*Tabulka č. 3. Chození do kina podle velikosti obce TSS 78 a TSS 91 v %.*

| Velikost obce               | TSS 78 | TSS 91 |
|-----------------------------|--------|--------|
| Více než 100 tisíc obyvatel | 75,7   | 62,4   |
| Více než 20 tisíc obyvatel  | 71,8   | 59,2   |
| Více než 5 tisíc obyvatel   | 70,1   | 57,8   |
| Více než 2 tisíce obyvatel  | 54,1   | 46,2   |
| Méně než 2 tisíce obyvatel  | 46,3   | 43,2   |

Z výše uvedených údajů je patrné, že na návštěvu kin má jasný vliv velikost obce, v níž dotazovaný bydlí. Nejvíce chodí do kina lidé ve velkých městech a nejméně lidé v nejmenších obcích. Obdobné výsledky lze vypočítat i v nejstarším výzkumu Karla Moravy.

Poslední proměnnou, kterou jsme zkoumali, bylo pracovní zařazení respondenta. Původní škálu povolání jsme překódovali do tří kategorií: odborníci, rutinní nemanuální profese a dělníci. V takto určených kategoriích se pak ukazují velmi výrazné rozdíly mezi povoláním respondentů a jejich návštěvou (respektive absencí návštěv) kina. Platí, že mezi dělníky je těch, kdo do kina vůbec nechodí, výrazně nejvíce.

*Tabulka č. 4. Chození do kina podle typu profese v %.*

| Typ povolání       | TSS 78 | TSS 91 |
|--------------------|--------|--------|
| Odborné            | 77,9   | 70,3   |
| Rutinní nemanuální | 70,7   | 55,3   |
| Dělnické           | 50,8   | 46,7   |

Ze starších výzkumů tedy můžeme postulovat následující souhrnná hrubá zjištění. Do kina chodili více lidé vzdělanější, vykonávající odbornou práci, bydlící ve větších městech a z hlediska pohlaví to byli spíše muži, ale zjištěný rozdíl mezi oběma pohlavími byl velmi malý.

### **Kdo chodí do kina podle dat z výzkumu ISSP 2007**

V této části textu se budeme zabývat podrobnější analýzou dat z výzkumu *ISSP 2007*, a to formou analýzy odpovědí na otázku, jak často respondent chodí do biografu. Tato otázka je jediná z celého výzkumu, věnovaného kultuře a volnému času, která se explicitně týká chození do kina. První námi sledovanou oblastí je celková frekvence návštěv



kina. Jak ukazuje následující tabulka, existují tři velké skupiny návštěvníků kin. Největší počet respondentů se dá označit za příležitostné návštěvníky. Další velká, obdobně rozsáhlá skupina do kina vůbec nechodí. Nejmenší počet respondentů lze označit za náruživé návštěvníky kina

*Tabulka č. 5. Návštěva kina. Poznámka: Součet procent vyšší než sto je důsledkem zaokrouhlení na jedno desetinné místo.*

| Návštěvy kina      | Četnost | %    |
|--------------------|---------|------|
| Několikrát měsíčně | 148     | 12,1 |
| Několikrát ročně   | 571     | 46,8 |
| Nikdy              | 502     | 41,1 |
| N = 1221           |         |      |

Pokud se podíváme na zastoupení těchto skupin podle pohlaví respondenta, zjistíme, že obdobně jako u starších výzkumů je rozdíl minimální. Rozdíly patrné v tabulce číslo 6 nepřekračují hranici statistické významnosti.

*Tabulka č. 6. Návštěva kina dle pohlaví respondenta (v %).*

| Návštěva kina / Pohlaví | Několikrát měsíčně | Několikrát ročně | Nikdy | N    |
|-------------------------|--------------------|------------------|-------|------|
| Muž                     | 11,5               | 49,6             | 39,0  | 593  |
| Žena                    | 12,8               | 44,2             | 43,1  | 627  |
| Celkem                  | 12,1               | 46,8             | 41,1  | 1220 |

Další významnou proměnnou, která na rozdíl od proměnné pohlaví výrazně ovlivňuje návštěvu kina, je věk respondenta. Nejvíce chodí do kina lidé ve věku 18 až 29 let, nejméně naopak lidé ve věkové skupině od 60 let výše. Nejmladší věková skupina také vybočuje vysokou frekvencí návštěv kina. Bez mála třetina respondentů tohoto věku navštěvuje kino alespoň jednou měsíčně (oproti 9 % respondentů ze starší věkové kategorie od 30 do 39 let). Trend poklesu navštěvování kina s rostoucím věkem je téměř lineární (tabulka 7). Podíl respondentů, kteří uvedli, že do kina vůbec nechodí, se s každou starší věkovou kategorií zvyšuje o více než deset procent.

Pokud se podíváme na vliv vzdělání, zjistíme opět poměrně zřetelný trend: s rostoucím vzděláním roste i frekvence chození do kina. Toto se nepotvrzuje pouze v případě respondentů, kteří chodí kina aspoň jednou za měsíc: zde je podíl ve všech vzdělanostních kategoriích obdobný, vždy okolo deseti procent respondentů. Zajímavé je i srovnání s výše uvedenými historickými výzkumy, ze kterých vyplývá, že i po 16 letech od posledního, v tomto článku uvedeného, šetření zůstává podíl respondentů navštěvujících alespoň někdy kino v jednotlivých vzdělanostních kategoriích podobný.

Tabulka č. 7. Návštěva kina podle věku respondenta (v %).

| Návštěva kina /<br>Věk | Několikrát<br>měsíčně | Několikrát ročně | Nikdy | N    |
|------------------------|-----------------------|------------------|-------|------|
| 18–29                  | 32,6                  | 55,0             | 12,4  | 307  |
| 30–39                  | 9,2                   | 64,6             | 26,2  | 195  |
| 40–49                  | 5,8                   | 55,6             | 38,7  | 243  |
| 50–59                  | 5,4                   | 43,6             | 51,0  | 204  |
| 60–69                  | 1,2                   | 25,1             | 73,7  | 167  |
| 70–79                  | 1,9                   | 10,5             | 87,6  | 105  |
| Celkem                 | 12,0                  | 46,8             | 41,1  | 1221 |

Tabulka č. 8. Návštěva kina podle vzdělání respondenta (v %).

| Návštěva kina /<br>Vzdělání | Několikrát<br>měsíčně | Několikrát ročně | Nikdy | N    |
|-----------------------------|-----------------------|------------------|-------|------|
| ZŠ                          | 10,9                  | 28,4             | 60,7  | 229  |
| SŠ bez maturity             | 8,1                   | 44,4             | 47,4  | 504  |
| SŠ s maturitou              | 17,9                  | 56,6             | 25,5  | 369  |
| VŠ                          | 13,8                  | 62,1             | 24,1  | 116  |
| Celkem                      | 12,2                  | 46,8             | 41,1  | 1218 |

Ekonomická aktivita do značné míry odráží a upřesňuje výsledky, které již ukázalo dělení respondentů podle věkových kategorií. Mezi nejčastějšími návštěvníky kina se tak objevují studenti, naopak velmi zřídka se do kina dostanou důchodci. Studenti představují skupinu, která z hlediska frekvence návštěv naprosto převládá. Každý třetí respondent, který navštěvuje kino alespoň jednou za měsíc, je student. Pouze nepatrné množství studentů do kina vůbec nechodí.

Tabulka č. 9. Návštěva kina podle ekonomické aktivity respondenta (v %).

| Návštěva kina /<br>Ekonomická aktivita | Několikrát<br>měsíčně | Několikrát<br>ročně | Nikdy | N    |
|----------------------------------------|-----------------------|---------------------|-------|------|
| Zaměstnanec                            | 11,7                  | 57,1                | 31,2  | 616  |
| OSVČ                                   | 11,0                  | 49,3                | 39,7  | 73   |
| V domácnosti                           | 7,1                   | 51,8                | 41,1  | 56   |
| Nezaměstnaný                           | 13,1                  | 54,1                | 32,8  | 61   |
| Student                                | 42,6                  | 53,9                | 3,5   | 115  |
| Důchodce                               | 2,0                   | 19,5                | 78,5  | 297  |
| Celkem                                 | 12,1                  | 46,8                | 41,1  | 1218 |

Povolání respondentů rozdělené do tří kategorií ovlivňuje navštěvování kina podobně jako vzdělání. I zde se přitom objevuje obdobná diferenciací jako v předcházejících historických výzkumech. Výsledky výzkumů prováděných v různých dobách jsou tak v poměrně velkém souladu.

*Tabulka č. 10: Návštěva kina podle typu profese (v %).*

| Návštěva kina /<br>Typ povolání | Měsíčně | Ročně | Nikdy | N   |
|---------------------------------|---------|-------|-------|-----|
| Odborné                         | 13,8    | 59,4  | 26,8  | 239 |
| Rutinní nemanuální              | 10,8    | 45,4  | 43,8  | 251 |
| Dělnické                        | 4,4     | 39,1  | 56,5  | 496 |
| Celkem                          | 8,3     | 45,6  | 46,0  | 986 |

Poslední proměnou, kterou jsme u výzkumu ISSP 2007 sledovali, byl vliv velikosti bydliště na frekvenci návštěv kina. Zde se potvrdil vztah, který byl pozorován i u všech předchozích výzkumů, a sice že frekvence návštěv spolu s velikostí obce roste. Nejvíce tedy chodí do kina obyvatelé největších měst, nejméně lidé bydlící na vesnici.

*Tabulka č. 11. Návštěva kina podle místa bydliště respondenta (v %). Poznámka: Typ místa bydliště je určen na základě vlastního zařazení respondenta (vesnice, samota; menší město; velké město, předměstí nebo sídlo blízko velkého města).*

| Návštěva kina /<br>Místo bydliště | Několikrát<br>měsíčně | Několikrát ročně | Nikdy | N    |
|-----------------------------------|-----------------------|------------------|-------|------|
| Vesnice                           | 8,9                   | 37,3             | 53,8  | 338  |
| Menší město                       | 11,4                  | 46,4             | 42,2  | 431  |
| Velké město                       | 15,6                  | 54,2             | 30,2  | 450  |
| Celkem                            | 12,2                  | 46,8             | 41,0  | 1219 |

Tato srovnání tedy ukazují na významný vztah mezi základními sociodemografickými faktory a navštěvováním kina. Zároveň ale také otevírají otázku, nakolik mohou být jednotlivé vlivy provázané, tedy zda se například pod diferenciací podle vzdělání neukrývají pouze rozdíly mezi věkovými kategoriemi či naopak.

Pokud sledujeme navštěvování kin z hlediska vzdělání a věku zároveň, zjistíme následující skutečnosti. Ve věkové skupině od 18 do 29 let chodí do kina alespoň jednou za rok drtivá většina respondentů a nezáleží přitom příliš na stupni jejich vzdělání. Situace se začíná měnit až u ostatních věkových skupin, tedy u lidí, kteří již vstoupili do pracovního procesu, případně těch, již ho opustili. Zde potom vzdělání začíná hrát významnou roli a rozhoduje o tom, zda člověk do kina chodí i nadále. Se stoupajícím věkem klesá také návštěva kina ve všech vzdělanostních skupinách, ale vzdělanější lidé chodí do kina více i v pokročilejším věku.

Tabulka č. 12. Podíl respondentů, kteří alespoň někdy zajdou do kina podle věku a vzdělání (v %).

| Věk /<br>Vzdělání | 18–29 | 30–39 | 40–49 | 50–59 | 60–69 | 70–79 | Celkem |
|-------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|--------|
| ZŠ                | 94    | 48    | 44    | 25    | 20    | 9     | 39     |
| SŠ bez maturity   | 78    | 69    | 51    | 43    | 24    | 10    | 53     |
| SŠ s maturitou    | 93    | 84    | 73    | 66    | 35    | 20    | 75     |
| VŠ                | 89    | 94    | 79    | 71    | 47    | 31    | 76     |
| Celkem            | 87    | 74    | 61    | 49    | 27    | 13    | 59     |

Místo bydliště představuje další proměnnou, která je výrazně provázána se vzděláním. Potvrzuje se zde, že jak vzdělání, tak místo bydliště představují významné faktory nezávislé na sobě. U respondentů s maturitou či vysokoškolským vzděláním ale již prostředí místa bydliště výrazně návštěvnost kina nediferencuje. To znamená, že městský životní styl podstatně zvyšuje návštěvnost kin především u méně vzdělané populace, u lidí s vyšším dosaženým vzděláním již tyto rozdíly nehrají roli.

Tabulka č. 13. Podíl respondentů, kteří alespoň někdy zajdou do kina podle místa bydliště a vzdělání (v %).

| Místo bydliště /<br>Vzdělání | Vesnice | Menší město | Velké město | Celkem |
|------------------------------|---------|-------------|-------------|--------|
| ZŠ                           | 30      | 38          | 54          | 39     |
| SŠ bez maturity              | 39      | 52          | 65          | 53     |
| SŠ s maturitou               | 66      | 75          | 80          | 75     |
| VŠ                           | 83      | 81          | 72          | 76     |
| Celkem                       | 46      | 58          | 70          | 59     |

Celkově se tedy z výsledků výzkumu ISSP dozvídáme, že nejvíce chodí do kina mladí lidé do 29 let věku a u této věkové skupiny nehraje vzdělání podstatnou roli. U ekonomicky aktivních lidí pak začíná být faktor vzdělání pro sledovanou volnočasovou aktivitu výrazně určující. Další významný vliv má i velikost bydliště respondentů. Tyto faktory se zdají být stále i v delším časovém horizontu, celková frekvence návštěv sice klesá, ale podíly v jednotlivých sledovaných skupinách ukazatelů zůstávají obdobné.

### Postoje a hodnoty

V této části opustíme samotné chození do kina a budeme se věnovat znalostem o filmu a postojům ke kultuře, respektive hodnocení různých způsobů trávení volného času. Jak jsme zmínili, Bourdieu přikládá znalostem týkajícím se filmové tvorby, a to především znalostem „sofistikovanějším“, větší význam než samotnému chození do kina (zvláště pokud nevíme, na co do kina daný respondent chodí, což je i náš případ). Mezi sofistiko-

vané znalosti Bourdieu řadí například jména režisérů (na rozdíl od jmen herců – což je znalost, u níž rozdíly mezi třídami nehrají podstatnou roli).<sup>20)</sup> Ověření tohoto poznatku by vyžadovalo mnohem větší množství „testových“ dat, než máme k dispozici. Přesto i to málo co známe, stojí za prezentaci. Do výzkumu *Distinkce a hodnoty 2008* byl zařazen test znalostí o kultuře. Pouze jedna z otázek směřovala na téma filmové tvorby, konkrétně šlo o bližší znalost filmů Jiřího Menzela.<sup>21)</sup> V následující tabulce jsou uvedeny vztahy mezi správnou odpovědí na tuto otázku a dalšími proměnnými, jejichž vliv nás zajímá. Všechny prezentované vztahy jsou statisticky významné.<sup>22)</sup>

*Tabulka č.14. Vztah mezi správnou odpovědí na otázku ve znalostním testu a dalšími proměnnými (v %). Poznámka: Čísla v buňkách vyznačují procentuální podíl správných odpovědí v dané kategorii.*

|                      | <b>Základní nebo<br/>vyučení</b> | <b>Maturita</b> | <b>VŠ</b> |
|----------------------|----------------------------------|-----------------|-----------|
| Vzdělání matky       | 40                               | 49              | 58        |
| Vzdělání otce        | 40                               | 54              | 58        |
| Vzdělání respondenta | 40                               | 49              | 52        |

|                        | <b>Odborníci</b> | <b>Rutinní<br/>nemanuální</b> | <b>Dělníci</b> |
|------------------------|------------------|-------------------------------|----------------|
| Zaměstnání matky       | 55               | 46                            | 39             |
| Zaměstnání otce        | 56               | 46                            | 40             |
| Zaměstnání respondenta | 52               | 44                            | 40             |

Vidíme, že nejvyšší vliv mají stratifikační proměnné – vzdělání a postavení na trhu práce, a to nejen respondenta, ale i jeho rodičů. Odpověď respondenta, jehož rodiče mají vysoké vzdělání a vykonávají spíše odbornou práci, bude správná s vyšší pravděpodobností než u jiných dotazovaných respondentů. Půjde zde zřejmě o kombinaci vlivu nepřímého a přímého, kdy vzdělanější rodiče zaprvé více dbají o vzdělání svých dětí<sup>23)</sup> (zde tedy za vyšší mírou filmových znalostí stojí v konečném důsledku vzdělání samotného respondenta) a zadruhé vedou svého potomka k většímu zájmu o hlubší informace obecně i o informace o kultuře speciálně. V následující tabulce je ukázán vztah mezi výchovnými styly, které byly uplatňovány rodiči respondenta respektive intenzitou a počtem aktivit, jichž se respondent zúčastňoval v době svého mládí a správnou odpovědí na „filmovou otázku“.

20) Kdybychom chtěli parafrázovat Bourdieua: „Kde si „neškolený“ člověk všímá Neckáře, sofistikovaný divák vidí například „raného Menzela““.

21) Otázka zněla: „Jiří Menzel natočil několik filmů podle textů Bohumila Hrabala. Jeden z jeho filmů ale není na Hrabalově inspiraci založen. Který?“ Možné odpovědi byly: SKŘIVÁNCI NA NITI, ROZMARNÉ LÉTO, SLAVNOSTI SNĚŽENEK a OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY.

22) Statistická významnost vztahu mezi proměnnými byla ověřována pomocí chi-square testu.

23) A jak víme z řady jiných výzkumů, vysoké vzdělání a následně i kvalifikovanější pracovní pozice se v rodinách velmi silně předávají.



Tabulka č. 15. Vztah mezi správnou odpovědí a dalšími proměnnými.

|                      | <b>Daná proměnná<br/>pravděpodobnost správné<br/>odpovědi</b> | <b>Podíl vysvětlené variability<br/>(podle míry Eta)</b> |
|----------------------|---------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| Aktivity v dětství   | zvyšuje                                                       | 13 %                                                     |
| Demokratická výchova | zvyšuje                                                       | 5 %                                                      |
| Autoritářská výchova | neovlivňuje                                                   | < 0 %                                                    |
| Lhostejná výchova    | snižuje                                                       | 6 %                                                      |

Statistická významnost vztahu byla zjišťována pomocí analýzy rozptylu. Jako statisticky významný se ukázal vztah u všech proměnných s výjimkou autoritářské výchovy. Podíl vysvětlené variability nám naznačuje, jak silný je vztah mezi danou proměnnou a správnou odpovědí. Respondenti, kteří ve své adolescenci trávili svůj čas aktivně, pravděpodobněji zvolili správnou odpověď. To samé platí i pro ty respondenty, kteří byli vychováni v duchu „demokratické výchovy“.<sup>24)</sup> Opačný vliv má výchova lhostejná, kdy si rodiče nenašli na svého potomka čas a v podstatě jej „nechávali být“. Vzhledem k tomu, že jak způsob výchovy, tak i intenzita a různorodost aktivit dětí souvisí se vzděláním rodičů, můžeme se domnívat, že odtud pochází i hlavní působící síla, která má v dospělosti za následek (mimo jiné) i to, že respondent má rozsáhlejší znalosti o kultuře.

Podívejme se nyní, jaký vkus obecně převládá mezi návštěvníky kin. Bohužel nejsou dostupná data, která by se zaměřovala přímo na diváctví a filmový vkus. Přibližme si proto kulturní preference diváků alespoň v obecné rovině.

Předně si můžeme povšimnout, že filmový divák rozhodně není nadšeným divákem českých televizních seriálů či latinskoamerických telenovel. Naopak je příznivcem aktivit mimo domov, jako je například chození na večeri či do hospody, případně na výstavy či do muzea. Tyto aktivity jsou u častějších návštěvníků kina oblíbenější než u ostatních. Ve vkusu filmového diváka se nejspíše podstatně odráží výše uvedená strukturální pozice. Silně je zde zastoupena mladá generace a studenti, jejichž charakteristika spočívá především v takto aktivním životním stylu. Na druhou stranu, podrobnější analýza ukázala, že některé preference částečně přetrvávají i bez ohledu na sociodemografické charakteristiky. Kupříkladu oblíbenost návštěv muzeí, výstav, večerení s přáteli, poslechu klasické hudby ale i sledování sportu je spojena s vyšší návštěvností kina i při kontrole vlivu věku, pohlaví, vzdělání a místa bydliště. Chození do kina tak můžeme chápat jako součást širšího komplexu životního stylu.

24) Což je typ výchovy, který klade důraz na komunikaci mezi dítětem a rodiči a který vychází z vedení dětí pomocí příkladu (spíše než trestáním). Pro tento výchovný styl je také příznačný prostor, který má dítě pro vyjádření svého názoru.

Tabulka č. 16. Oblíbenost aktivit podle navštěvování kina. Poznámka: Číslo v tabulce představuje průměrnou hodnotu oblíbenosti uvedených aktivit v odpovídající kategorii návštěvníků kina. Hodnota se pohybuje na škále od 1 („určitě ne“) do 4 („určitě ano“).

|                                                                                                                                   | Navštěvování kina |       |       |        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|-------|-------|--------|
|                                                                                                                                   | Měsíčně           | Ročně | Nikdy | Celkem |
| Rád(a) se v televizi podívám na sport.                                                                                            | 2,98              | 2,86  | 2,57  | 2,75   |
| Rád(a) se podívám na latinskoamerickou telenovelu (např. MANUELA, ESMERALDA, PLAMENY VÁŠNĚ).                                      | 1,62              | 1,66  | 2,16  | 1,86   |
| Rád(a) se podívám na současné české televizní seriály (např. ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADE, RODINNÁ POUTA, POJIŠTOVNA ŠTĚSTÍ, ULICE). | 2,40              | 2,56  | 2,91  | 2,68   |
| Rád(a) si zahraji na výherních automatech.                                                                                        | 1,44              | 1,27  | 1,15  | 1,24   |
| Rád(a) si s přáteli zajdu na dobrou večeři.                                                                                       | 2,98              | 2,80  | 2,15  | 2,56   |
| Rád(a) zajdu do hospody, jsem stálý host.                                                                                         | 2,00              | 1,79  | 1,65  | 1,76   |
| Rád(a) navštěvuji muzea či výstavy.                                                                                               | 2,07              | 2,07  | 1,61  | 1,88   |
| Rád(a) poslouchám českou country.                                                                                                 | 2,03              | 2,35  | 2,29  | 2,29   |
| Rád(a) poslouchám vážnou hudbu.                                                                                                   | 1,92              | 1,86  | 1,72  | 1,81   |

### Chození do kina jako socializační faktor

Návštěvy kina stále patří mezi oblíbený způsob rodinného trávení volného času. Filmy určené mladému publiku se zároveň snaží poskytnout i dostatečnou zábavu jejich dospělému doprovodu. Pro odrostlejší publikum pak sledování filmů v kině představuje podstatný způsob trávení volného času. Jak ukázala předchozí analýza, mladí lidé a studenti představují největší část pravidelných návštěvníků kina. V jakém kontextu se tento habitus utváří a objevuje?

Výzkum *Distinkce a hodnoty 2008* se mimo jiné zaměřil na retrospektivní sledování trávení volného času v dospívání dnešních třicátníků. Dotazovali jsme se jich, na jakých aktivitách přibližně ve věku 14 let participovali sami nebo spolu se svými rodiči. Do kina se svými rodiči chodilo často nebo velmi často přibližně 14 % respondentů, občas 44 %, zřídka 29 % a vůbec nikdy necelých 14 %. To ukazuje, že tato aktivita patřila v době dospívání dnešních třicátníků mezi obvyklé, byť nepravidelné činnosti. Mezi činnostmi obdobného typu byla populárnější pouze návštěva zoologické zahrady, naopak chození na sportovní akce či koncerty populární hudby bylo méně časté.

Tabulka č. 17. Obvyklost aktivit provozovaných s rodiči v době dospívání (v %).

|                                             | <b>Velmi často</b> | <b>Často</b> | <b>Občas</b> | <b>Zřídka</b> | <b>Nikdy</b> | <b>N</b> |
|---------------------------------------------|--------------------|--------------|--------------|---------------|--------------|----------|
| Návštěvy zoologických či botanických zahrad | 6,6                | 21,3         | 41,6         | 24,7          | 5,8          | 1013     |
| Chození do kina                             | 0,8                | 12,2         | 44,1         | 29,1          | 13,8         | 1015     |
| Návštěvy kulturních akcí                    | 1,1                | 13,5         | 37,0         | 35,0          | 13,4         | 1008     |
| Návštěvy sportovních akcí (jako divák)      | 3,1                | 9,5          | 23,4         | 28,9          | 35,1         | 1007     |
| Návštěvy koncertů populární a folkové hudby | 0,4                | 4,3          | 17,8         | 32,9          | 44,6         | 1006     |

Podoba rodinného života, a tedy i socializace je podmíněna řadou sociálních faktorů. Zde se zaměříme pouze na dva, které však považujeme za velmi významné. První z nich je vzdělanostní klima, které úzce souvisí nejen s úrovní kulturního kapitálu v rodině, ale také s celkovým postavením rodiny na stratifikačním žebříčku. Zde je patrné, že rodiče chodili s dětmi do kina spíše ve vzdělanějších rodinách. Zároveň ale data ukazují, že v tomto smyslu není rozdíl mezi rodiči s maturitou a s vysokoškolským vzděláním.

Tabulka č. 18. Chození do kina s rodiči v době dospívání podle vzdělanostního klimatu rodiny (v %). Poznámka: Vzděláním je míněno nejvyšší dosažené vzdělání alespoň jednoho z rodičů.

| <b>Návštěva kina / Vzdělání</b> | <b>Velmi často nebo často</b> | <b>Občas</b> | <b>Zřídka</b> | <b>Nikdy</b> | <b>N</b> |
|---------------------------------|-------------------------------|--------------|---------------|--------------|----------|
| ZŠ                              | 4,2                           | 16,7         | 41,7          | 37,5         | 48       |
| SŠ bez maturity                 | 10,7                          | 38,6         | 33,0          | 17,7         | 440      |
| SŠ s maturitou                  | 16,5                          | 49,7         | 25,9          | 7,9          | 382      |
| VŠ                              | 15,6                          | 54,9         | 22,1          | 7,4          | 122      |
| Celkem                          | 13,2                          | 43,9         | 29,3          | 13,6         | 992      |

Druhým významným sociálním faktorem je místo bydliště. Přestože podoba života na venkově a ve městech je do značné míry podobná, stále zde existují významné rozdíly i s ohledem na dostupnost kulturní infrastruktury. Společné návštěvy kina s rodiči byly rozšířenější u respondentů z malých i velkých měst než z venkovských obcí.

*Tabulka č. 19. Chození do kina s rodiči v době dospívání podle velikosti místa bydliště (v %). Poznámka: Kategorie místa bydliště je definována populační velikostí obce, kde respondent bydlel ve 14 letech: vesnice – do 2000 obyvatel, město – od 2000 do 90 000 obyvatel, velké město – více než 90 000 obyvatel.*

| Návštěva kina /<br>Místo bydliště | Velmi často<br>nebo často | Občas | Zřídka | Nikdy | N    |
|-----------------------------------|---------------------------|-------|--------|-------|------|
| Vesnice                           | 7,9                       | 30,3  | 36,2   | 25,6  | 254  |
| Město                             | 14,5                      | 47,4  | 27,9   | 10,2  | 519  |
| Velké město                       | 15,4                      | 52,6  | 24,4   | 7,7   | 234  |
| Celkem                            | 13,0                      | 44,3  | 29,2   | 13,5  | 1007 |

Vzhledem k úzkému vztahu mezi vzděláním a místem bydliště je vhodné rozlišit oba uvedené faktory. Oba vlivy jsou do značné míry nezávislé a jejich působení se doplňuje. To znamená, že vzdělanostní klima v rodině i odlišná podoba života (či dostupnost infrastruktury) v menších obcích s sebou nesly rozdíly v navštěvování kina.

*Tabulka č. 20. Podíl respondentů, kteří v době dospívání chodili s rodiči do kina alespoň „občas“ podle velikosti místa bydliště a vzdělanostního klimatu rodiny (v %). Poznámka: Viz poznámka u tabulky 12.*

| Vzdělání /<br>Místo bydliště | Bez maturity | Maturita nebo vysokoškolské | Celkem |
|------------------------------|--------------|-----------------------------|--------|
| Vesnice                      | 32           | 48                          | 39     |
| Město                        | 54           | 69                          | 62     |
| Velké město                  | 50           | 77                          | 67     |
| Total                        | 47           | 67                          | 57     |

Zároveň je třeba mít na paměti, že analyzovaná data zachycují situaci dnešních třicátníků, přesněji generaci, která dospívala nejpozději začátkem 90. let. Významná proměna podoby a přístupnosti kin i možnost domácího sledování filmů jistě musela významně zasáhnout do současné role filmového diváctví v socializaci dnešní mládeže.

### Závěry

Jak můžeme na základě zpracovaných dat zodpovědět na naše úvodní otázky? Předně je možno říci, že teorie individualizace se nezdá být příliš vhodná k popisu (české) reality. Návštěvníky kina totiž nenacházíme ve všech společenských skupinách stejně pravděpodobně. Existuje poměrně silná vazba mezi vzděláním respondenta a návštěvou kina. Existuje také pozitivní vztah ke statusu rodičů respondenta. Potvrdil se Bourdieuhovo předpoklad o existenci vztahu mezi pozicí ve stratifikačním systému (a to jak pozicí ro-

dičů, tak i samotného respondenta) a znalostmi týkajícími se filmu. Z dat je možné vyčíst i indicie svědčící pro pouze mírnou podporu teorie kulturní všežravosti v oblasti filmu (tedy, že vzdělanější a výše postavení lidé „konzumují“ všechny typy kulturní produkce, zatímco ti níže postavení jsou v „konzumaci“ kultury obecně málo aktivní, a pokud se již něčemu věnují, pak jde pravděpodobně pouze o kulturu masovou). Nemáme bohužel dotazníková data, která by podrobněji vypovídala o tom, na jaké filmy lidé chodí,<sup>25)</sup> takže tento závěr zakládáme pouze na analýze žánrů sledovaných v televizi. Pokud se jedná o vliv socializace v rodině původu na pozdější kulturní aktivity, preference i znalosti, zjistili jsme, že kromě samotného statusu rodičů mají vliv i aktivity prováděné v rodině, a to jak ty prováděné samotným respondentem, tak i ty, kterých se účastnili jeho rodiče. Velmi výrazný vliv má ovšem i věk respondenta a také to, zda žije spíše v menším sídle, nebo ve městě.

*Text vznikl v rámci projektu Sdílené hodnoty a normy chování  
jako zdroj posilování sociální koheze a překonávání negativních dopadů  
sociální diferenciace v ČR, Národní program výzkumu II MŠMT (evid. č. grantu 2D06014).*

### **PhDr. Martin Vávra (1979)**

Autor vystudoval sociologii na FSV UK v Praze. V současné době studuje v doktorském studiu na téže fakultě. Pracuje v Sociologickém ústavu AV ČR v. v. i. a také na FSV UK v Centru pro sociální a ekonomické strategie. Pohybuje se zejména na poli výzkumu hodnot ve společnosti a metodologie dotazníkových šetření.

(Adresa: martin.vavra@soc.cas.cz)

### **Mgr. Tomáš Čížek (1980)**

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

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

### **Mgr. et Mgr. Ondřej Špaček (1983)**

Vystudoval sociologii na FSV UK a sociální geografii na PřF UK. Je asistentem na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze a postgraduálním studentem na katedře sociologie Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze. Věnuje se sociologii města, vztahu sociálních nerovností a životního stylu a kvantitativním metodám sociologického výzkumu.

(Adresa: ondrej.spacek@fhs.cuni.cz)

### **Citované filmy a seriály:**

*Esmeralda* (Karina Duprez, Marta Luna, Beatriz Sheridan, 1997), *Manuela* (Carlos Escalada, Rodolfo Hoppe, 1991), *Ordinace v růžové zahradě* (různí tvůrci, 2005–?), *Plameny vášně* (Pasión de gavilanes; Ricardo Suárez, Ramírez Rodrigo Triana, 2003), *Pojišťovna štěstí* (Jiří Adamec, 2004), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Rodinná pouta* (různí tvůrci, 2004), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Slavnosti sněženek* (Jiří Menzel, 1983), *Rozmarné léto* (Jiří Menzel, 1967), *Ulice* (různí tvůrci, 2005–?).

25) To samé platí i pro specifické postoje k filmu a také pro znalosti, které se filmu týkají.



## Příloha

Tabulka č. 21. Výsledky faktorové analýzy možností trávení volného času v dětství. Zdroj: Distinkce a hodnoty 2008.

|                                     | Vysoká kultura | Kulturní akce | Aktivní rodičovství | Sportovní   | Televizní   |
|-------------------------------------|----------------|---------------|---------------------|-------------|-------------|
| Počet knih                          | <b>0,69</b>    | 0,01          | 0,10                | 0,00        | -0,08       |
| Četba knih (otec)                   | <b>0,64</b>    | -0,03         | 0,12                | 0,17        | 0,07        |
| Četba knih (matka)                  | <b>0,59</b>    | -0,02         | 0,29                | 0,07        | 0,07        |
| Populární koncerty (spolu)          | -0,21          | <b>0,79</b>   | 0,04                | 0,12        | 0,02        |
| Umělecké aktivity (spolu)           | 0,02           | <b>0,68</b>   | 0,12                | -0,06       | -0,11       |
| Kulturní akce (spolu)               | 0,01           | <b>0,66</b>   | 0,28                | 0,05        | 0,00        |
| Divadla, koncerty (matka)           | <b>0,43</b>    | <b>0,61</b>   | -0,23               | 0,17        | 0,03        |
| Divadla, koncerty (otec)            | <b>0,43</b>    | <b>0,55</b>   | -0,21               | 0,17        | -0,02       |
| Chození do kina (spolu)             | -0,11          | <b>0,49</b>   | <b>0,39</b>         | 0,04        | 0,10        |
| Společenské hry (spolu)             | 0,08           | 0,00          | <b>0,66</b>         | 0,11        | 0,08        |
| ZOO (spolu)                         | 0,00           | 0,13          | <b>0,65</b>         | 0,14        | -0,01       |
| Výlety (spolu)                      | 0,11           | 0,11          | <b>0,60</b>         | 0,18        | 0,00        |
| Čtení pohádek                       | 0,23           | 0,05          | <b>0,57</b>         | -0,04       | 0,02        |
| Hra a zajímavé věci (spolu)         | 0,01           | 0,07          | <b>0,56</b>         | 0,20        | -0,04       |
| Povídali si o knihách (spolu)       | 0,26           | <b>0,37</b>   | <b>0,47</b>         | -0,15       | -0,03       |
| Četba knih (samo)                   | <b>0,38</b>    | 0,19          | <b>0,43</b>         | -0,29       | -0,05       |
| Sportování (otec)                   | 0,21           | -0,02         | -0,04               | <b>0,79</b> | 0,01        |
| Sportování (spolu)                  | -0,07          | 0,06          | 0,28                | <b>0,75</b> | -0,05       |
| Sportování (matka)                  | 0,23           | 0,12          | -0,07               | <b>0,66</b> | -0,07       |
| Sportovní diváctví (spolu)          | -0,29          | 0,11          | 0,29                | <b>0,60</b> | 0,00        |
| Sledování TV (matka)                | 0,02           | -0,11         | 0,02                | -0,05       | <b>0,79</b> |
| Sledování TV (otec)                 | 0,06           | -0,07         | 0,00                | -0,01       | <b>0,77</b> |
| Sledování televize (samo)           | -0,05          | 0,15          | -0,21               | -0,02       | <b>0,71</b> |
| Sledování TV, poslech hudby (spolu) | 0,00           | 0,02          | 0,24                | 0,02        | <b>0,62</b> |
|                                     |                |               |                     |             |             |
| Vysoká kultura                      | 1              | <b>0,31</b>   | <b>0,26</b>         | <b>0,13</b> | -0,03       |
| Kulturní akce                       |                | 1             | <b>0,39</b>         | <b>0,35</b> | -0,04       |
| Aktivní rodičovství                 |                |               | 1                   | <b>0,24</b> | 0,04        |
| Sportovní                           |                |               |                     | 1           | -0,03       |
| Televizní                           |                |               |                     |             | 1           |

SUMMARY

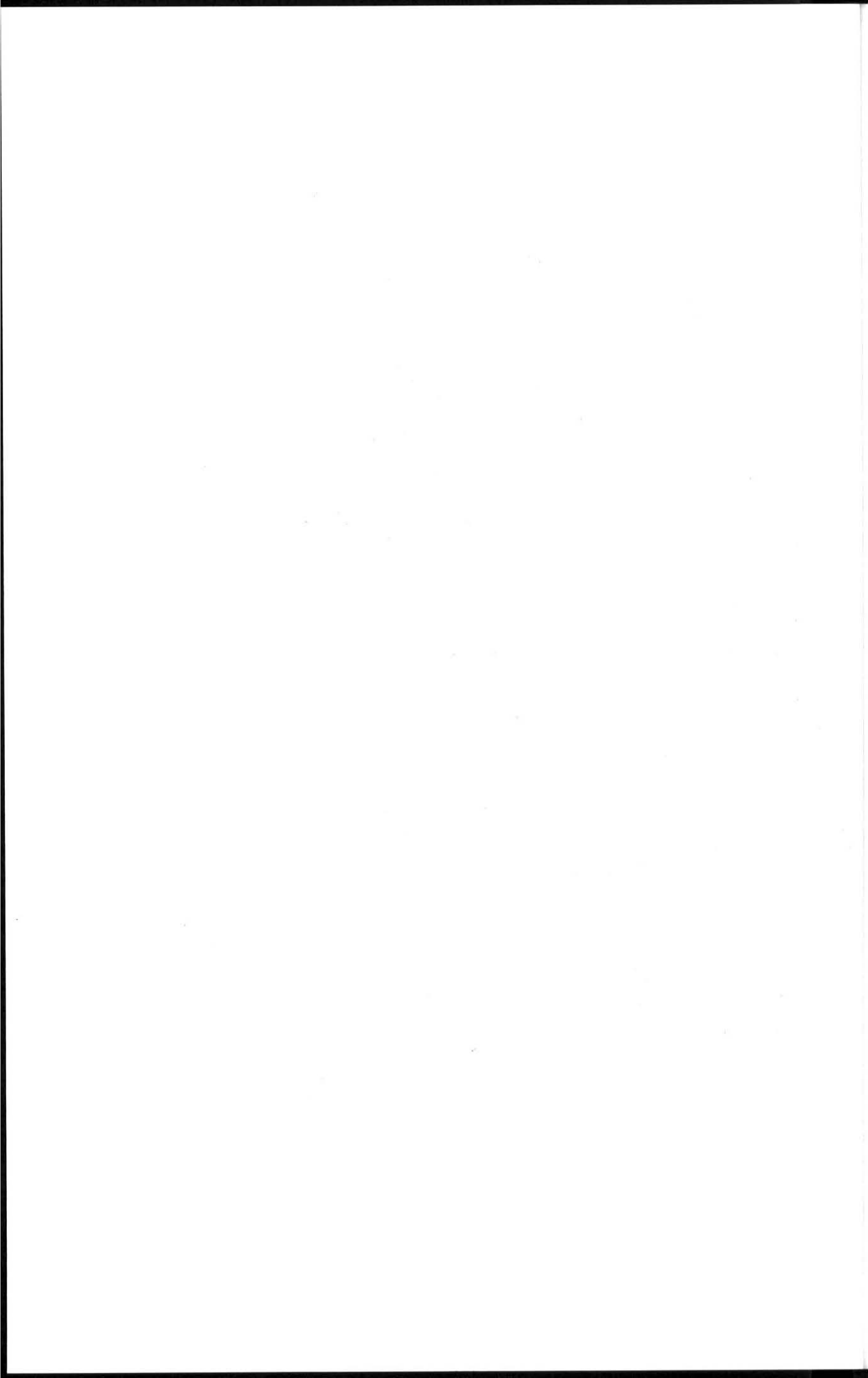
THE CZECH CINEMAGOER

*A Sociological Characterization Based on Quantitative Surveys*

Martin Vávra – Tomáš Čížek – Ondřej Špaček

The paper presents a sociological description of Czech cinemagoers (both contemporary and those of the late 1970s and early 1990s) based on survey research. The text is theoretically inspired by three concepts of relations between the social structure and cultural consumption. The first concept is that of homology between one's position in the social structure and culture. The second is the theory of cultural omnivorousness explaining the way in which one's position in the social structure influences his or her taste and consumption. The third theoretical concept is the theory of individualization, which denies the existence of any kind of relation between the social structure and attitudes toward culture or cultural consumption. Data reveal that Czech film spectatorship is relatively closely tied to social structure, both vertical (defined by variables such as education or profession) and horizontal (determined predominantly by age, gender and geographical location). Apart from their social position, respondents are significantly influenced by the character of their families (e. g. whether their parents are university-educated). The results contradict the theory of individualization.

Translated by Jan Hanzlík



## ETNOGRAFIE DIVÁCKÉ ŽITÉ ZKUŠENOSTI V PROSTORU MALOMĚSTSKÉHO KINA

Robert Bargel

### 1. Cíle a teoreticko-metodologická východiska

Tato práce je etnografickou případovou studií, zabývající se tím, jak vnímají kino na malém městě jeho diváci a jaké významy mu připisují. Za předmět výzkumu jsem si vybral kino v Řevnicích u Prahy, neboť do jisté míry reprezentuje (svým vzhledem, prostorovým uspořádáním či svou místní situovaností) další historická lokální kina, jakých je u nás mnoho desítek.<sup>1)</sup> Nejde mi však tolik o postižení praktických významů tohoto kina (časová a finanční dostupnost), ale především o jeho významy kulturní – symbolické, neboť právě jimi je kino jako místo definováno, a dále o emoce a postoje spojené s tímto kinem. Jak chci ukázat, významy kina nejsou tomuto místu inherentní, ale jsou dány jeho pozicí v síti kulturních významů. Proto je cílem mé práce interpretovat ony symbolické významy s ohledem na důležité významotvorné kontexty, které by nám umožnily lépe pochopit (*verstehen*) postoje diváků ke zkoumanému kinu (ale i jiným kinům).

Jelikož významy kinu připisované jsou těsně svázány s chozením do kina, je má práce vlastně interpretací této sociální praxe. Nicméně ony významy se „nevznášejí“ pouze v rovině diskursu, ale jsou úzce spjaty s naší *žitou zkušeností* a naší tělesností. Proto využívám také fenomenologického přístupu a přístupů fenomenologií inspirovaných (humanistická, emocionální a sensuální geografie), přičemž se zaměřuji jak na sociální stránku návštěvy kina, tak na rovinu smyslového vnímání materiality kina. Jde mi přitom o to „uzávorkovat“<sup>2)</sup> žitou zkušenost diváků v prostoru daného kina a ukázat, jak je jeho vnímání spolu s významy s tím spjatými sociálně konstruované. Jak ukazuje Paul Rodaway, naše vnímání není jen zkušeností privátní, ale také sdílenou, prostředkovanou prizmatem sociálního prostředí, v jehož rámci jsme socializováni a obeznámeni se světem. Svět vnímáme optikou *kulturního filtru*,<sup>3)</sup> jenž odráží sdílené hodnoty, představy či

1) Nicméně mnohé významy tomuto kinu přisuzované samozřejmě odpovídají specifickému lokálnímu kontextu Řevnic a tedy nemusí být přenositelné na jiná podobná kina.

2) Viz Peter L. B e r g e r – Thomas L u c k m a n n, *Sociální konstrukce reality*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 1999, I.1. Realita každodenního života.

3) Paul R o d a w a y, *Sensuous Geography: Body, Sense and Place*. New York: Routledge 1994, s. 23.

chování dané společnosti. V rámci jedné společnosti navíc existuje vícero druhotných filtrů, které se váží k dílčím sociálním kategoriím:<sup>4)</sup>

Zatímco vjemy jednotlivců se liší v konkrétních detailech, sdílené smyslové světy jsou totožné nebo podobné. [...] [P]řestože snad existuje určitá univerzální a instinktivní úroveň lidského vnímání, jeho zdaleka nejdůležitější složkou je naučené chování. Percepční citlivost je naučená a tvoří část naší socializace do určité kulturní skupiny.<sup>5)</sup>

S tématem vnímání souvisí také to, jak na nás emocionálně působí naše okolní prostředí. Fenomenologická zkoumání ukazují, že naše afektivnost je podmínkou našeho vnímání, našeho rozumění světu, neboť teprve v naladění se před námi svět „roz-prostírá“. Jelikož lidskému *pobytu* (*dasein* či *zde-bytí*) se v naladění svět ukazuje vždy z určitého místa, je třeba i naši afektivnost chápat ve vztahu k místům. Naše „emoce jsou srozumitelné, resp. „vnímatelné“ pouze v kontextu konkrétních míst. A zároveň místa musíme *pocítovat*, aby měla smysl“.<sup>6)</sup> S jakými pocity určité místo vnímáme, je pak dáno jak specifiky naší individuální biografie, tak skupinově sdílenou zkušeností a společnou historií.

Vztah naší tělesnosti a míst je pro mou práci důležitý ještě v jednom momentu. Jak vysvětluje David Seamon, náš žitý prostor je zakořeněn v těle. Skrze tělo člověk ví, kde je ve vztahu ke známým věcem, místům a prostředím, jež tvoří jeho každodenní geografický svět.<sup>7)</sup> Podle Seamona se náš běžný každodenní pohyb odvíjí na základě naší předěšlé zkušenosti dle určitých habituálních časoprostorových rutin, složených z dílčích naučených tělesných úkolů. Na základě pravidelnějšího a dlouhodobějšího střetávání individuálních časoprostorových rutin na určitém místě pak dochází ke vzniku tzv. *místního baletu* (*place-ballet*).<sup>8)</sup> Z něj pak může vzejít pocit obeznámenosti s daným místem. Místo přestává být anonymním prostorem a získává pro nás svou identitu, hodnotu. Místo tedy není určeno jen svou fyzickou podobou, ale ustavuje se zejména sociálně prostřednictvím pravidelného setkávání lidí a skrze činnosti, jež se v něm pravidelně dějí. Proto chceme-li porozumět vztahu filmových diváků ke kinu, nesmíme tento moment opomenout.

## 2. Metodika výzkumu

Svůj výzkum stavím jednak na zúčastněném pozorování, jež jsem prováděl v řevnickém kině od poloviny roku 2008 do jeho konce.<sup>9)</sup> Zaměřil jsem se na chování diváků v tomto prostoru a čerpal jsem také z četných neformálních hovorů mezi diváky a mnou coby

4) Tamtéž.

5) Tamtéž, s. 22.

6) Joyce D a v i d s o n – Christine M i l l i g a n, *Embodying Emotion Sensing Space: Introducing emotional geographies*. *Social & Cultural Geography* 5, 2004, č. 4, s. 524.

7) David S e a m o n, *Body-subject, Times-space Routines and Place-ballets*. In: Anne B u t t i m e r – David S e a m o n s (eds.), *The Human Experience of Space and Place*. London: Taylor & Francis 1980, s. 161.

8) Tamtéž, s. 159.

9) Nicméně s prostředím tohoto kina jakož i s některými názory jeho diváků jsem byl do jisté míry obeznámen předem, neboť jsem zde několik let působil jako zaměstnanec a posléze jako jeden z provozovatelů.



jedním z personálu při běžném provozu kina (hovory iniciovali diváci), přičemž oboje jsem průběžně zapisoval do terénního deníku. Abych rozšířil kusé informace získané od diváků při běžném chodu kina, provedl jsem také jedenáct polostrukturovaných interview (cca 1,5 hodiny dlouhých) s pravidelnějšími návštěvníky tohoto kina a dva s místními obyvateli preferujícími jiná kina (abych zjistil, jak je kino vnímáno z opačného pólu). Rozhovory se zaměřovaly na zkušenosti respondentů v různých kinech, na jejich současné i minulé zvyklosti spojené s návštěvou kina apod. Do první skupiny jsem respondenty vybíral z diváků, které jsem v řevnickém kině vídal častěji, přičemž jsem se snažil o zastoupení širokého věkového spektra.<sup>10)</sup> Do skupiny místních, upřednostňujících jiná kina, jsem vybral osoby, jež mi doporučili známí coby návštěvníky jiných kin.<sup>11)</sup>

Kvůli anonymizaci respondentů nezmiňuji jejich další charakteristiky. Pro orientaci uvádím, že tři mají středoškolské vzdělání a deset vysokoškolské. Nicméně je třeba mít na paměti, že se opírám také o neformální hovory s diváky, u nichž mi bližší charakteristiky nebyly známy. Pro svůj výzkum jsem čerpal také ze své osobní zkušenosti kino-diváka. Nikdy jsem sice nebyl běžným divákem řevnického kina, ale stejně jako jeho diváci mám zkušenosti s návštěvami kin jiných a stejně tak mám o chození do kina určité „své vlastní“ představy, jež jsou však do značné míry sdílené. Využití mé role sociálního aktéra mi umožnilo přístup k určitému okruhu významů spjatých s chozením do kina zevnitř, na druhou stranu jsem se tím vystavil nebezpečí identifikace oněch významů i s těmi sociálními skupinami, k nimž nepatřím. Vlastnímu předporozumění z pozice sociálního aktéra se ovšem nebylo možné vyhnout, a proto bylo třeba tuto pozici reflektovat. Svůj výzkum jsem tedy postavil na třech opěrných bodech: zúčastněném pozorování, rozhovorech a reflexi mé osobní zkušenosti. Tento metodologický rámec mi umožnil porovnat mezi sebou odlišně generovaná data ze tří různých zdrojů, a docílit vyváženějšího pohledu na ně. Veškerá data pak byla podrobena obsahové analýze a interpretována v rámci výše představených teoretických východisek.

### 3. Kontextualizace tématu

Navštěvování kin bylo v posledních letech zkoumáno z různých perspektiv. Orálně historický výzkum se zabývá kulturní historií chození do kina a kulturní paměti kina. Za zmínku stojí práce Anette Kuhnové,<sup>12)</sup> jež se věnuje zkušenostem chození do kina ve Velké Británii v meziválečném období a také tomu, jakým způsobem se do vzpomínek pamětníků promítá přítomnost. U nás se orálně-historickým výzkumům soustavněji věnuje Ústav filmové a audiovizuální kultury FF MU. Etnografické výzkumy zaměřené také na současné chození do kina reprezentují například studie Marka Jancoviche, Lucy Faireové a Sarrah Stubbingsové,<sup>13)</sup> zabývající se historií lokální filmové kultury v britském

10) Jindra (21 let), Eli (23 let), Pavel (28 let), Vojtěch (30 let), Eva (40 let), Zuzana (43 let), Lenka (46 let), Jindřich (47 let), Kateřina (48 let), Jaroslava (52 let), Květa (78 let).

11) Anna (22 let), Jan (28 let).

12) Annette K u h n, *Everyday Magic, Cinema and Cultural Memory*. London: I.B.Tauris 2002.

13) Mark J a n c o v i c h, Lucy F a i r e, Sarrah S t u b b i n g s, *Place of the Audience, Cultural Geographies of FilmConsumption*. London: British Film Institute 2003.

Nottinghamu, či studie Kevina Corbetta,<sup>14)</sup> který zkoumal současné symbolické významy starých, maloměstských kin na americkém severovýchodě. Corbett mimo jiné poukazuje na roli maloměstského kina ve formování lokální identity města a jeho obyvatel a v posilování místní autonomie. Starým kinům se věnuje také antropoložka Michalina Lubaszewska,<sup>15)</sup> která ukazuje, jak mohou filmové a literární předobrazy těchto kin napomáhat k jejich mytizaci. V českém prostředí se klasickými kiny v soudobém kontextu zabývala mediální analýza Hanzlíka a Čady,<sup>16)</sup> jež měla za cíl zjistit, jak byla v českém denním tisku v letech 1996–2006 konstruována zkušenost z multikin. Analýza ukázala, že tisk konstruoval tuto zkušenost právě v opozici vůči zkušenosti z klasických kin, přičemž tato polarita prošla značným významovým vývojem. Zpočátku multikino symbolizovalo vítaný pokrok, zatímco u malých kin byla akcentována jejich zaostalost, jíž byla přičítána vina za pokles návštěvnosti kin. Po roce 2000, s prudkým nárůstem počtu multikin u nás, se však hodnocení obrací ve prospěch menších kin. Multikina jsou viněna za úbytek malých kin, přičemž hodnocení tradičních kin vládne nostalgický tón. Rok 2006 znamená na tomto poli jisté usmíření. Výzkum prokázal také některé konstantní rysy v oné dichotomii: Multikina byla prezentována jako místa pro mládež a rodiny s dětmi. Starší diváci naopak vystupují v roli kritiků. Dalším stálým distinktivním rysem byla konzumace popcornu coby nedílná součást filmového zážitku v multiplexu. V souvislosti s mým výzkumem pak představuje analýza Hanzlíka a Čady zdroj široce rozšířených kulturních významů, jež vyjadřovaly anebo utvářely postoje diváků ke kinům – a to jak v reakci na určité společenské dění, tak v důsledku mocenských zájmů, jež za danými významy stály.

#### 4. Historický kontext

Současné postoje diváků vůči kinům samozřejmě souvisí s historickým vývojem kin u nás. Proto, abychom jim lépe porozuměli, musíme se nejprve vrátit zhruba o dvacet let zpět. Právě tehdy se započal na půdě českých kin trend, jehož výsledků jsme nyní svědky. Konec komunistického režimu a přechod na společenský systém fungující na demokratických a tržně-ekonomických principech přinesl ruku v ruce s novými možnostmi osobní realizace také výrazný pokles návštěvnosti českých kin. Přestože ještě koncem 80. let činila roční návštěvnost kin více než 50 milionů diváků, do roku 1995 klesla na jednu pětinu tohoto stavu<sup>17)</sup> a na této úrovni více méně zůstává až do současnosti.<sup>18)</sup> Vý-

14) Kevin C o r b e t t, Bad sound and sticky floor, An Ethnographic Look at the Symbolic Value of Historic Small-Town Theaters. In: Kathryn H. F u l l e r - S e e l e y (ed.), *Hollywood in the Neighborhood, Historical Case Studies of Local Moviegoing*. Berkeley: University of California Press 2008.

15) Michalina L u b a s z e w s k a, Małe kino jako miejsce antropologiczne i mityczne: Literackie i filmowe przedstawienia małego kina jako świadectwa antropologiczne. *Konteksty*, 2008, č. 2.

16) Jan H a n z l í k – Karel Č a d a, Technické vymoženosti, americké trháky a nezbytný popcorn. Konstrukce kulturní zkušenosti z multikina v českém denním tisku. *Iluminace* 19, 2007, č. 1.

17) Ladislav P i š t o r a, Filmoví fanoušci a statistika. *Statistika*, 2005, č. 1, s. 68.

18) Viz podíly multikin na trhu ČR. Unie filmových distributorů. Dostupné online: <[http://www.ufd.cz/wpimages/other/podily\\_multi\\_2009.xls](http://www.ufd.cz/wpimages/other/podily_multi_2009.xls)>, [cit. 3. 6. 2009].

razný propad návštěvnosti českých kin se stal pro mnohá z nich osudným. Během deseti porevolučních let se z 1346 kamenných kin snížil jejich počet na 606.<sup>19)</sup> Na tento poměrně rychlý a očividný úbytek klasických kin však navazoval na konci 90. let proces opačný a neméně výrazný – nárůst počtu multikin (v roce 2008 bylo v Česku 24 multiplexů).<sup>20)</sup>

Ačkoliv úbytek klasických kin bývá někdy spojován s příchodem multikin, je třeba říci, že většina všech zavřených kin ukončila provoz ještě před expanzí multikin. Během ní pak došlo k poklesu stavů kamenných kin zhruba na 500.<sup>21)</sup> Je však pravda, že v místech, kde vznikla multikina (tj. ve velkých městech), se většina původních kin neudržela a pokud nějaké přeci jen zůstalo, pak obvykle proto, že se dramaturgicky zaměřilo na jinou cílovou skupinu než multiplex. Odtud pak mimo jiné může pocházet představa, že multiplexy mohou za zánik klasických kin. Nicméně podle některých názorů to byla právě multikina, kdo vyšším standardem svého vybavení přilákal diváky opět do kina, a tím zároveň vyvinul tlak na klasická kina ve smyslu zkvalitnění jimi poskytovaných služeb.<sup>22)</sup>

Přesto je zřejmé, že současná situace není klasickým kinům příliš nakloněna.

Tržby jsou realizovány především v multiplexech ve velkoměstech, případně ještě ve velkých městech. Kina v menších městech, na vesnicích jsou již zavřena, většinou zejí prázdnotou a jsou ztrátová. Radnicemi jsou zatím udržována spíše z tradice a často z nutnosti zachovat ve městě alespoň jedno kulturní zařízení.<sup>23)</sup>

V roce 2008 u nás činil podíl multikin na všech představeních 71 %, na celkovém počtu diváků 66 % a na celkových tržbách 84 %.<sup>24)</sup> Tento popis sice nevystihuje momentální situaci řevnického kina, ale nebýt přízně vlastníka kina vůči jeho provozovateli a toho, že jeho provozování je nadšeneckou záležitostí, náleželo by i ono stejně jako jiná podobná kina už jenom historii.<sup>25)</sup>

19) Aleš D a n i e l i s, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Iluminace* 19, 2007, č. 1, s. 53–104.

20) Podíly multikin na trhu ČR, UFD. Viz výše.

21) A. D a n i e l i s, c. d., s. 97.

22) Zvyšující se zájem diváků o návštěvu filmových představení nachází odraz ve druhé vlně výstavby multikin. Viz L. P i š t o r a, c. d., s. 75; „Standardizace technického vybavení multiplexů přinesla i zvýšení technické kvality mnoha klasických kin, která konečně přesvědčila své zřizovatele, že bez pohodlného prostředí a kvalitního zvuku nebude možné novým kinům konkurovat.“ Viz A. D a n i e l i s, c. d., s. 83.

23) L. P i š t o r a, c. d., s. 69.

24) Podíly multikin na trhu ČR. UFD. Viz výše.

25) Toto kino bylo poprvé uzavřeno počátkem 90. let. Tehdy se je snažila provozovat TJ Sokol Řevnice, jež kino získala v restituci. Opět zprovozněno bylo v roce 2001 soukromým provozovatelem, ale fungovalo pouze rok a půl. Obdobná situace se záhy opakovala pod vedením dalšího provozovatele. Důvody uzavření však nespočívaly v apriorním nezájmu diváků, ale v nezvládnutí dramaturgie a propagace. Od července roku 2007 kino provozuje občanské sdružení Gong.

## 5. Část empirická

### 5.1 Klasické kino jako symbol „Popcorn-Free Culture“

K hlubšímu zájmu o to, jak vnímají řevnické kino jeho diváci, mě přivedly časté divácké ohlasy, jež toto kino vyzdvihovaly v kontrastu s multiplexy, přičemž někdy ukazovaly až překvapivě velké sympatie vůči řevnickému kinu. Například jedni diváci se mi v kině svěřili s tím, že někdy jedou z Prahy do Řevnic na chatu jenom kvůli kinu, neboť nemají rádi multikina. Další dojízďející divák zase tvrdil, že kdykoliv přijede na víkend na chatu, jde podpořit svou návštěvou řevnické kino bez ohledu na to, jaký film se hraje. Rovněž všichni pravidelní diváci, s nimiž jsem dělal rozhovory, vyjadřovali svou náklonnost k řevnickému kinu, přičemž většinu z nich spojovala značná averze vůči multikinům. Někteří dokonce uváděli, že v době, kdy řevnické kino nefungovalo, vyhledávali raději jiná menší kina, než aby museli navštěvovat multiplexy. Šlo o kina v blízkém okolí (Černošice, Mníšek pod Brdy, Liteň), ale také o kina pražská, neboť mnoho místních obyvatel dojíždí do Prahy za prací, školou apod. Motivem těchto preferencí však nebyla pouze časová dostupnost těchto kin či důvody ekonomické (ostatně mnozí moji respondenti jsou poměrně dobře finančně situováni). Někteří sice zavítali i do pražských multiplexů, ale pro mnoho z nich byla zkušenost z prostředí multikina natolik nepříjemná, že raději plánovitěji vybírali z řidšího repertoáru klasických kin. Například Jaroslava (52 let) uvedla, že v multikině byla jenom jednou, a to „poprvé a naposled“, a že raději jezdila do stejně vzdáleného kina v jejím rodném Berouně. Ani ostatní se v multikinech necítili tak dobře jako v klasických kinech. Například Jindřich (47 let) sice s rodinou občas jezdil do multikina na Novodvorské,<sup>26)</sup> neboť oproti jiným multiplexům tam bylo méně lidí, raději však jezdil do Modřanského biografu,<sup>27)</sup> jehož prostředí mu bylo příjemnější. Jak se ale dotázaní diváci řevnického kina shodují, od znovuotevření místního kina již jiná kina téměř nenavštěvují.

Přitom návštěvu řevnického kina nelze brát zdaleka za samozřejmost, ač mají místní obyvatelé toto kino nejbližší. Jak mi sdělila Lenka (46 let), mnozí její známí nechodí do řevnického kina kvůli zapáchajícím záchodům a chladu v sále. Jan (28 let) a Anna (22 let), kteří chodí převážně do multiplexů, zase zdůrazňovali nepohodlné staré sedačky. Přestože i oni vyjadřovali nespokojenost s multikinem, měla pro ně tato kina více předností než nedostatků. Kromě komfortu vyzdvihovali vyšší kvalitu projekce, možnost zhlédnout film krátce po premiéře<sup>28)</sup> či velkou frekvenci hraní. Pro Jana hrála roli rovněž možnost spojit návštěvu multikina s nákupem v obchodním centru či s posezením s přáteli v některé z pražských restaurací.

Nelze tvrdit, že by pravidelní diváci řevnického kina nepociťovali v porovnání se standardem multikin žádné slabé stránky místního kina. Tyto nedostatky jsou však převáženy klady, které toto kino pro ně má, a to zejména v kontrastu se zápory, jež vnímají

26) Praha 4.

27) Praha 4.

28) Kvůli omezenému počtu filmových kopií jsou filmy uváděny nejprve v multikinech, kde jsou nejefektivněji zhodnoceny.



u multikin. Lze dokonce říci, že díky existenci multikin získávají ony nedostatky starého kina v jistém smyslu kladnou hodnotu:

Mně třeba nevadí, ani že tady jsou nějaký starší sociálky a tvrdší křesla. Prostě pro mě to má takovou tu určitou romantiku toho starýho. Já prostě mám ráda starý věci, nerada věci vyhazuju. Takovej ten úplně konzumní život se snažím nevíst. [...] Malý kino a multikino je prostě úplně o něčem jiným. [...] A dojdou si na ten záchod, jako že bych se tam šítily nebo něco, to vůbec. (Kateřina, 48 let)

Diváčka se tedy tím, že neodmítá charakteristiky kina, jež mohou u určitého okruhu lidí vzbuzovat nevoli, vymezuje jednak vůči těmto lidem („konzumní“) a zároveň se identifikuje s vlastnostmi jako je skromnost či šetrnost.

Skutečnost, že existence multikin zhodnocuje význam klasických kin, potvrzuje i Zuzana (43 let), která chce své děti vést ke skromnosti, a proto je učí, kromě jiného, chodit do místního kina. Návštěva multikina, a tím pádem také návštěva nákupního centra, jehož součástí multiplexy bývají, je sice pro její děti údajně atraktivnější, neboť je přitahují pestré výlohy obchodů, ovšem to je právě jeden z důvodů, proč Zuzana toto prostředí nepreferuje. Podle ní má totiž, na rozdíl od místního kina, toto prostředí na její děti demoralizující vliv. Prostřednictvím místního kina se tedy diváčka vymezuje vůči prostředí multiplexů, přičemž v rámci této polaritě vyniká řevnické kino jako nepodbízivé prostředí nevyvíjející nátlak na své návštěvníky.

To se netýká pouze prostředí, do něhož bývají multiplexy situovány, ale i samotných znaků těchto kin. Zuzana spatřuje ve srovnání s multikiny pozitiva řevnického kina i jiných klasických kin mimo jiné v tom,

že tě tam neruší nějaký děsný reklamy, nesnažej se z tebe vytáhnout prachy za úžasnej smradlavej popcorn, a že to je prostě takový jako tradiční. [...] Tam [v multikinech] je to furt samý takový efektní věci na tebe, ale v podstatě mně teda hrozně vadí požívání těch col a těch popcornů. To prostě fakt nesnáším. A je mi to takový jako nepříjemný, jo? A tady jako se můžu rozhodnout, že si dám tonica nebo si ho nedám. [„To ale i v multikině,“ namítám.] Já vím no. Ale tam je to takový, že na tebe ten tlak je tam takovej velikej. [„Když lidi jedí chipsy v řevnickém kině, tak vám to ale nevadí? Protože tady je přece taky občerstvení,“ opět namítám.] Já si myslím, že tady mi to nevadí, právě proto, že ty multikina jsou prostě tam je ten popcorn a ta cola a čím větší tím lepší.

Klasické kino tedy může být vnímáno jako místo, v němž divák není pod takovým tlakem jako v multikině, kde jsou jeho smysly pomocí lety ověřených strategií vystaveny agresivnímu nátlaku na utrácení peněz za popcorn a „colu“. K pocitu možnosti svobodnější volby může navíc konkrétně v Řevnicích přispívat to, že je zde pestřejší nabídka občerstvení oproti omezenému a unifikovanému sortimentu multikin.

Ovšem jedním z nejkritizovanějších znaků multikin je samotné „požívání těch popcornů“, jež vadilo drtivě většině respondentů (včetně těch, kteří preferují multikina). Konzumace popcornu je diváky vnímána jako jeden z hlavních rozdílů mezi klasickými kiny



a multiplexy. To však neznamená, že by v klasickém kině nemohl být prodáván a konzumován popcorn. Za předešlých provozovatelů se v řevnickém kině popcorn úspěšně prodával, přičemž na přízeň diváků vůči kinu to neblahý vliv nemělo. Sice zde nikdy nebyl prodáván coby hlavní artikl jako v multikinech, ale toto kritérium je pouze jedním z určujících faktorů v odmítání popcornu. Skutečnost, že popcorn bývá vnímán negativně právě v prostředí multikin, je dána zejména tím, že ztělesňuje ty atributy multikina, jež v někom mohou vzbuzovat averzi. Proto nemusí být přítomnost popcornu v klasickém kině problematická, neboť zde se k němu neváží negativní jevy jako v multiplexu (nebo aspoň zdaleka ne všechny). Popcorn tak vlastně představuje symbol multiplexů. V tomto kontextu je klasické kino vnímáno jako symbolický protipól multikin, jako představitel tzv. „popcorn-free culture“ (kultury bez popcornu), jak stojí psáno ve foyer pražského artového kina Světozor.

Co konkrétně tedy může popcorn jako zástupce multikin symbolizovat a kvůli čemu bývá kritizován? Jak vyplývá z odpovědí mých respondentů, popcorn především symbolizuje cizí element, který nemá v českém prostředí tradici. Jak diváci vzpomínají, dříve se v kině během představení nejedlo a tento zvyk k nám byl importován a v masovém měřítku zaveden právě s příchodem multikin. Přestože občerstvení se nyní prodává i v řevnickém kině (a dalších klasických kinech), je v jeho tradičním prostředí vnímáno jako příjemný bonus, který na rozdíl od popcornu v multiplexech není divákům vnucován jako nezbytná součást filmového zážitku. Popcorn v multikině je vlastně ztělesněním celkové cizosti tohoto prostředí. Popcornová kultura multiplexů zahrnuje jak cizí vzhled multikina a jeho prostorové uspořádání, tak importovaný způsob chování v něm (konzumaci během představení). V souvislosti s tím může popcorn symbolizovat amerikanizaci chození do kina. Jeho konzumace při filmu může představovat americký zvyk, stejně jako prostor multikina může být spojován s americkým prostředím. Podle diváka multikin, Jana (28 let), který čerpá ze svého pobytu v USA, je multiplex „umělé“ americké prostředí navržené za účelem co nejvyššího zisku. Jeho americký ráz spatřuje jak v líbivě zářivých „světýlkách“, tak v megalomanské prostorové koncepci o mnoha sálech umožňující souběžně vyhovět rozličným filmovým preferencím návštěvníků kina. V rámci negativních postojů vůči multiplexům je popcornová kultura multikin vnímána jako „nekulturní“, resp. představuje kulturní úpadek oproti kultuře naší. Multiplex je vnímán jako nekulturní místo, kde „všichni chrastěj těma popcornama“, čímž vyrušují, jak si stěžuje Jaroslava (52 let). Je sice možné, že v multikinech je konzumace rozšířena více než v řevnickém kině, jak někteří uvádějí. Na druhou stranu však hraje významnou roli v negativnějším hodnocení konzumace v multiplexech už jen samotná symbolika popcornu. To lze ilustrovat odpovědí Evy (40 let), která na mou připomínku, že v řevnickém kině se také jedí „chipsy“, reagovala tím, že „ty jsou aspoň naše.“ Popcorn v multikině tedy diváčka vnímá negativně kvůli jeho cizosti, zatímco Bohemia chips, prodávané v místním kině, jsou vnímány kladně jako představitel české kultury. Ovšem, že o původ obou pokrmů jde až v druhé řadě, je zřejmé z dřívější tolerance diváků vůči popcornu v řevnickém kině. Významová polarita naše versus cizí symbolizuje zejména celkově odlišné zkušenosti z prostředí „našeho tradičního“ kina a „cizího“ multikina.

Tezi o významu symboliky popcornu v odmítání konzumace v multikině podporuje i poněkud sporná představa multikina jako místa, kde „všichni chrastěj těma popcornama“.

Jak totiž potvrdili Vojtěch (30 let) a zejména Jan a jak vyplývá také z mé vlastní zkušenosti, není v pražských multikinech konzumace popcornu natolik rozšířená, aby zde bylo běžně slyšet hlasité „chrastění“ či „chroupání“, jež by rušilo sledování filmu. Rovněž je otázkou, nakolik mohou tyto rušivé jevy vyniknout ve vysoké hladině zvuku filmu, již navíc někteří vnímají jako „příliš hlučnou“. Někteří diváci sice uvádějí konkrétní případy, kdy je sousední divák vyrušoval „šustěním“ popcornu, avšak to, že se dotyčnému vyrušování výrazně zapsalo do paměti coby negativní zážitek z multikina, vypovídá spíše o symbolické funkci popcornu. Negativní zkušenost stvrzuje symboliku popcornu jako ztělesnění negativ multikina a naopak symbolika popcornu umocňuje negativní hodnotu konkrétní zkušenosti. Vyrušování může souviset s větší anonymitou multikin, dovolující chovat se v sále společensky nevhodně. Jak říká Roland Barthes o velkoměstských kinosálech, v městské tmě vzniká tělesná svoboda.<sup>29)</sup> Vzhledem k tomu, že Barthes hovoří o klasickém kině, jsou v případě multikina podmínky pro tělesnou volnost ještě příznivější. Skosené hlediště multiplexů a komfortní sedačky s vysokým opěradlem, do nichž si může divák celý „zalézt“ (jak oceňuje Anna, 22 let), vytvářejí dojem většího soukromí a umocňují pocit anonymity.

Pocit anonymity může být navíc podpořen celkovým charakterem prostředí multikina, kde si lze v porovnání s prostorem malého kina připadat „jako v obchoďáku“ (v hypermarketu) nebo „jako v metru“, jak uvedli Kateřina a Vojtěch. Rozsáhlý prostor multiplexu a přilehlého nákupního centra činí z návštěvníka kina součást anonymní masy. Zároveň rychlý rytmus mnoha desítek představení denně může způsobit, že se divák v tomto velkém prostoru ocitne téměř sám. Ačkoliv většina zpovídaných diváků řevnického kina vnímá tyto rysy multikina jako nepříjemně „neosobní“, jistě mohou být pro někoho kladem, neboť dovolují chovat se v jistém smyslu svobodněji. Ovšem je otázkou, zda tyto charakteristiky multikin naopak nepřispívají k větší ovladatelnosti diváků prodejními strategiemi multiplexů a zda tedy tělesná svoboda není v tomto ohledu pouze zdánlivá. Důležitou roli ve vnímání multiplexů hraje předcházející žitá zkušenost diváka. Přestože averze vůči multikinům prochází napříč širokým věkovým spektrem, liší se některé její důvody v závislosti na věku dotyčného. Pro starší lidi může zážitek z návštěvy multikina představovat výraznou diskontinuitu žité zkušenosti chození do kina, neboť tito lidé většinu svého života navštěvovali pouze klasická kina, jež se výrazně lišila od dnešních multiplexů. Proto také ve spojitosti s multikiny poukazují především na negativní smyslové vjemy, jako je příliš hlučný zvuk filmu nebo „šustění“ popcornu, které však značí také morální úpadek tohoto prostředí. Divačka Květa (78 let) si rovněž stěžovala na přílišné světlo v sále s tím, že „v kině má být tma“. Její výtku však můžeme chápat také v metaforické rovině jako kritiku profánního charakteru multikina. Jak totiž vysvětluje Lubaszevska, tma oddělující svět skutečný od světa iluzorního je podmínkou filmové fascinace v kině.<sup>30)</sup> Multiplex tak pro někoho může představovat místo, kde není možné oddat se plně filmovému kouzlu, neboť jeho tma nedostatečně zahaluje reálný svět, resp. nechává jej až příliš „šustit“ a „kecat“ do filmového děje, a tím napomáhá dehone-

29) Roland B a r t h e s, *Leaving the Movie Theater*. In: Týž, *The Rustle of Language*. Berkeley: University of California Press 1989, s. 346.

30) Michalina L u b a s z e w s k a, c. d., s. 102–112.

stovat filmový zážitek (jak si někteří stěžují). Profánnost multiplexu může souviset také s představou tohoto kina coby zábavní „továrny na prachy“ (Eli, 23 let), kde je filmový zážitek degradován na pouhé zboží a kde si divák připadá spíše „jako v obchodáku“ s filmy než jako v kině.

Na rozdíl od lidí, kteří velkou část života prožili před příchodem multiplexů (tedy nejen lidí pokročilejšího věku), vnímají dnešní mladí lidé prostor multikina jako daleko méně problematický stran smyslových vjemů. Důvodem tohoto rozdílu je, dle mého názoru, fakt, že mladí lidé žili ve světě bez multikin pouze v dětství nebo v období dospívání, resp. ti nejmladší vůbec, a proto také existenci multiplexů považují za mnohem samozřejmější než lidé starší.<sup>31)</sup> Proto pokud se mladí lidé ostře vymezují vůči multikinům, nečiní tak na základě rušivých smyslových vjemů, nýbrž akcentují důvody principiální. Popcornovou kulturu multiplexů odmítají zejména jako symbol mělké masové zábavy a konzumního životního stylu.

To souvisí také s odlišnou dramaturgií multikin a klasických kin. Mnohá klasická kina pochopila, že za stávajících podmínek nemohou multiplexům konkurovat, a proto zvolila oproti mainstreamověji zaměřeným multikinům alternativnější programovou skladbu, a to zejména v místech, kde mají multiplexy na trhu dominantní postavení. Dramaturgii řevnického kina lze přirovnat k pražským méně alternativně vyhraněným kinům jako Lucerna či Modřanský biograf. Divácky malá spádová oblast Řevnic a okolí (cca 10 000 obyvatel) nedovoluje kinu orientovat se na omezenou skupinu diváků, a to se proto snaží vycházet vstříc co nejširšímu publiku. Při čtyřech představeních týdně to obnáší jeden artový film uváděný v rámci filmového klubu, jeden dětský film a zbytek tvoří povětšinou střední proud a tradičně populární česká tvorba. Jak vyplývá z reakcí některých diváků, právě přítomnost filmového klubu významně přispívá k vnímání řevnického kina coby představitele kultury bez popcornu.

Vraťme se však k otázce vlivu věku na vnímání kin. Skutečnost, že mladí lidé odmítají multikina na základě představ „konzumu“ nebo masové mělkosti, neznamená, že by tyto představy nemohli sdílet s těmi staršími. Avšak pro většinu starších diváků není hlavním důvodem, proč nemají v oblibě multiplexy, snaha neidentifikovat se s lidmi, jež považují za typické návštěvníky multikin. Těmi jsou zejména v očích mladých lidí, odmítajících multikina, ale i některých starších, „konzumní“ či „příliš pohodlní“ lidé, již „se nechávají bavit“. Představují opak diváků, kteří se nespokojí s tím, na jaký film nebo do jakého kina se zrovna chodí. Jednou z jejich určujících charakteristik je tedy konformismus. Prostřednictvím preference klasických kin, zvláště jsou-li dostatečně popcorn-free, se pak mladí lidé mohou vůči těmto vlastnostem vymezit.

Nejde ale o pouhé popírání určitých hodnot, jež by nemělo vlastní hodnotovou platformu. V případě artových kin ji představuje určitým směrem orientovaný vkus nebo souměřitelnost s komunitou podobně naladěných lidí (jak uvedly Eva se Zuzanou).<sup>32)</sup> V přípa-

31) Rozdělení na starší a mladší diváky má pouze orientační charakter a odráží, jak velkou část svého života žil dotyčný před příchodem multikin.

32) Ovšem elitní rozměr tohoto prostředí k sobě může vázat také povrchní vyznávání daných hodnot, pozérství či snobismus, jak ilustruje dialog, který vyslechla jedna z informátorek na toaletách v pražském kině Světozor. V něm se jedna dívka svěřovala druhé, že má chuť na popcorn, jelikož bez něj to v kině není ono, na což druhá odvětila, že tady nemůže, neboť tu jsou samí intelektuálové.

dě řevnického kina, které není stran repertoáru až tolik popcorn-free, představuje hodnotovou platformu do značné míry étos vztahu k domovu ve smyslu obce či mikroregionu, jak ukážu dále.

Fakt, že rozdílná délka dosavadní žité zkušenosti hraje významnou roli v odlišném vnímání multiplexů, dobře ukazuje výpověď Kateřiny (48 let). Ta sice vnímá životní styl některých diváků multiplexů jako konzumní, ale důvodem, proč do těchto kin nechodí ráda, je „neosobnost“ tohoto prostředí. Právě po rozhovoru s ní jsem si výrazně uvědomil mezigenerační rozdíly ve vnímání kin. Jelikož tato divačka spojovala mutliplexy s konzumností, chtěl jsem si upřesnit, zdali je motivem její averze vůči multikinům a příklonu k malým kinům také to, jaký multiplexy představují životní styl, což by odpovídalo postoji mých vrstevníků<sup>33)</sup> odmítajících multikina. Moje otázka se však setkala s nepochopitelným neporozuměním, kdy divačka vůbec nevěděla, na co se jí vlastně ptám.

Tezi o vlivu předešlé žité zkušenosti potvrzuje i Květa (78 let), podle níž místní obyvatelé do multikin ani nechodí, když v Řevnicích kino funguje. Svě přesvědčení, jež zjevně neodpovídá realitě, opírá o zkušenost z dob minulých, kdy, jak říká, nebylo potřeba jezdit do jiných kin. Volba konkrétního kina tedy podle ní nesouvisí s určitým životním stylem, ale především s jeho dostupností. V jejích představách sice řevnické kino rozděluje místní obyvatele, ale jen podle toho, nakolik dotyčný upřednostňuje účast na kulturním dění obce před sledováním televize doma. Tato představa patrně odráží situaci její a jejích vrstevníků, kteří jsou kvůli vysokému věku převážně vázáni k místu svého bydliště.

Tedy zatímco pro starší lidi je popcornová kultura symbolická spíše jako nositel negativního zážitku diskontinuity vzešlého z dlouhodobé zkušenosti z klasických kin, pro mladé lidi je kultura multiplexů symbolem v silném slova smyslu, transcendingujícím smyslovou zkušenost diváka. Odmítnutí multikina například z důvodu odporu vůči konzumnímu stylu života totiž nevychází z bezprostřední zkušenosti v prostorách kina, na rozdíl od averze vůči tomuto prostředí kvůli „chroupání“ popcornu během představení nebo kvůli příliš hlasitému zvuku filmu.

Můj názor potvrzuje tezi sociologů Petera L. Bergera a Thomase Luckmanna: Aby bylo možné předat určitou sociální realitu jako smysluplnou nové generaci, která v ní nežila, a jež proto nerozumí jejímu původnímu významu, je třeba, aby byl její smysl koncentrován do symbolické formy. Původní významy předešlé generace mohou být dokonce nahrazeny významy novými, aniž by muselo dojít k narušení daného institucionálního řádu.<sup>34)</sup> Přeloženo do empirického jazyka mého výzkumu to znamená, že generace, která téměř nebo vůbec nezažila svět bez multiplexů, a pro niž tedy tato kina nepředstavují diskontinuitu zkušenosti chození do kina, může být hrozbou pro další existenci klasických kin. Tato kina pro ni totiž ve srovnání s některými výhodami prostředí multiplexů mohou být méně atraktivní. Proto, aby mohla zůstat zachována kulturní a společenská instituce klasického kina, je třeba její hodnotu vyjádřit symbolicky tak, aby pro generaci mladých lidí byla preference těchto kin v soudobém kontextu chození do kina dostatečně přesvědčivá a smysluplná.

33) V době výzkumu mně bylo 27 let.

34) Peter L. B e r g e r – Thomas L u c k m a n n, c. d, s. 72.



Nový obsah symboliky ovšem může být zároveň její slabinou, jak dokládá divácká proměna Anny (22 let). Ta prý dříve odmítala multikina právě z důvodů anti-konzumního étosu, avšak později zjistila, že se nemusí stát tím, co pro ni představuje typický divák multiplexu, a přitom do těchto kin může chodit. Zároveň si uvědomila, že multikina nehrají pouze mainstreamové filmy. Vyšší technická kvalita, soukromí multikina a možnost jít na film prakticky kdykoliv u ní tedy zvítězily. S menšími kiny sice nadále sympatizuje, ale již je téměř nenavštěvuje.

Na závěr této části bych se chtěl ještě vrátit k otázce kritiky multiplexu jako místa, kde „všichni chrastěj těma popcornama“. Na základě předešlého výkladu totiž můžeme připisat její výskyt u starších lidí také jejich vyšší percepční citlivosti na rušení v kině. Větší citlivost, jež je dána předešlou žitou zkušeností chození do kina, může vysvětlovat, proč já a moji vrstevníci Vojtěch (30 let) a Jan (28 let) nepovažujeme konzumaci popcornu v multiplexech za tolik rozšířenou, aby mohla obtěžovat. Domnělá empirická průkaznost naší společné zkušenosti může vycházet z mylné záměny příčiny a následku. Jinými slovy, konzumaci popcornu nevnímáme jako rušivou proto, že není rozšířená, ale naopak, jelikož ji nevnímáme jako rušivou, nepovažujeme ji za rozšířenou. Proto také mladí lidé potřebují svou averzi vůči popcornové kultuře multiplexů stavět na důvodech etických daleko více než lidé starší. Ostatně domnívám se, že není náhoda, že právě Eli (23 let) jako jediná přímo prohlásila, že popcorn je symbolem multiplexů.

## 5.2 Řevnické kino jako místo setkávání:

### Společný duch a lokální identita

Vadí-li většině dotázaných diváků na multikinech vedle popcornu zejména „neosobnost“ tohoto prostředí, pak je to právě „osobní“ charakter řevnického kina, ale i jiných klasických kin, který diváci nejvíce vyzdvihují. „Osobní“ charakter přitom diváci spatřují nejen v estetice kina (kino má svou „duši“; je v něm patrný dotek lidské ruky), ale především v možnosti vzniku osobních vazeb. Diváci na řevnickém kině oceňují větší prostor pro komunikaci mezi nimi a personálem, především s pokladní.<sup>35)</sup> Někteří diváci tak s personálem v přátelském duchu prohodí pár slov, případně spočinou i v kratším hovoru. Komornější prostředí, nízká frekvence hraní a malý počet zaměstnanců mohou při častějším navštěvování kina dát vzniknout důvěrnějšímu vztahu (či dokonce průběžnému dialogu) mezi diváky a personálem. Osobní vazby mezi diváky a personálem ale nemusí vznikat pouze v kině. Jelikož velká část zaměstnanců patří k místním obyvatelům, znají se s některými diváky v rámci sousedských vztahů. Návštěvník kina tak může být svědkem toho, jak se například pokladní důvěrně oslovuje s některými diváky, což přispívá k celkovému dojmu maloměstského koloritu místního kina.

Osobní ráz tohoto kina vnímají diváci také ve vzájemných vztazích mezi diváky. Lokální charakter řevnického kina spolu s pomalým rytmem čtyř představení týdně činí z tohoto

35) Na to je obvykle čas, neboť průměrná návštěvnost kina je asi 35 diváků na film, přičemž běžná návštěvnost bývá nižší a průměr dorovnáva několik výrazněji navštěvovaných filmů (čerpáno ze statistik Gong o. s.).



kina místo setkávání místních obyvatel. Místní návštěvník zde může potkat své známé, významné spoluobčany nebo osoby, které zná dotyčný pouze od vidění díky pravidelnějším náhodným setkáním ať už v prostorách kina či v jiných veřejných prostorech. *Místní balet*<sup>36)</sup> pravidelnějších návštěvníků v prostoru kina není pouhým mechanickým setkáváním, nýbrž umožňuje, aby se potkali i lidé, kteří by se pravděpodobně jinak neznali. Dává prostor neočekávaným setkáním těch, co se znají, ale také dovoluje vznik nových známostí. *Místní balet* se jednak významně podílí na pocitu důvěrné obeznámenosti diváků s tímto prostředím a zároveň přispívá k utváření konkrétnější představy místní komunity v jejich myslích.

V souvislosti s tím pak divák může zakoušet v prostoru kina přítomnost „společného ducha“, jak uvádí Jaroslava (52 let). K pocítění kolektivního ducha je ale zapotřebí, aby v kině bylo živo, aby bylo plné diváků. Je-li sál plný nebo z velké části zaplněný, je rozdíl oproti nízké návštěvnosti nejen vidět, ale také cítit na vyšší teplotě okolního vzduchu. Divák doslova cítí lidské teplo, což však můžeme chápat také jako metaforu, neboť lidské teplo, provázené rovněž specifickými čichovými vjemy, zde tvoří součást celkové atmosféry divácké pospolitosti. V jindy „smutně“ prázdném a chladném sále (jak jej někteří popisují) je nyní vzduch výrazně prosycen lidským elementem. Společný duch, který se pomyslně vznáší kdesi nad hlavami diváků, jak si představuje Jaroslava, je svým způsobem přítomen i doslovně, resp. právě multisenzuálně zakoušená fyzická přítomnost lidského elementu v sále navozuje pocit existence jakési nehmotné kolektivní entity. Zásadní roli v tom hrají kolektivní zvukové projevy, jimiž publikum reaguje na děj filmu. Společný smích nebo napjaté ticho, to vše vytváří dojem společně sdíleného zážitku, podobného naladění a vzájemnosti a přispívá k pocitu přináležitosti k místní komunitě. Díky důvěrné obeznámenosti s řevnickým kinem spočívající jak ve známosti s personálem, tak v *místním baletu* diváků v prostoru kina, a v neposlední řadě také ve znalosti samotného prostoru dané dlouhodobým pobýváním v něm je místní kino pravidelnějšími diváky vnímáno jako „domácké“. V čem diváci spatřují domáckost, odpovídá tomu, jak Jan Patočka charakterizuje *domov*: domov je ta část našeho světa, „s níž jsme převážně obeznámeni, v níž se cítíme bezpečni, kde není takřka nic objevovat, kde každé očekávání již bylo anebo vždy může být typickým způsobem vyplněno“.<sup>37)</sup> Slovy diváků to může být vyjádřeno takto:

Člověk to už zná úplně jak své boty. Moh by sem jít poslepu. [...] Prostě patří to k těm Řevnicím. [...] Pak si myslím, že se tam potkávaj pořád jakoby i ty samý lidi. Tam je strašně milá paní tam v tý pokladně. Ta stará. Ta je prostě taková jako hrozně fajn. A myslím si, že to je i takový, že se na tebe jako někdo podívá a ví, že ... jó, to jste vy, jo. To je strašně milý na tom. To je na tom příjemný a i to, že je to tam jako takový stejný. (Zuzana, 43 let)

Diváčka Zuzana naplňuje svým vnímáním místního kina Patočkův výměr domova i v otázce bezpečí. Zatímco do multikin se bojí pouštět svoje starší děti o samotě, aby se

36) Viz Cíle a teoreticko-metodologická východiska.

37) Jan P a t o č k a, *Přirozený svět jako filozofický problém*. Praha: Československý spisovatel 1970, s. 85.

jim něco nestalo, místní kino je pro ni bezpečné místo, kam mohou děti chodit samy. Zároveň jak jsme viděli, není místní kino oproti prostředí multiplexů v jejích očích takovým nebezpečím pro zdárný mravní vývoj jejích dětí. Multikina tedy zhodnocují domácí charakter místního kina, resp. i díky nim může být domáckost lokálního kina uvědomována. K povaze domova totiž bytostně náleží jeho nenápadnost.<sup>38)</sup> Teprve na pozadí zkušenosti s cizím se domov zjevuje ve své specifčnosti. Polaritu domovské místní kino versus cizí multiplex vyjadřuje také názor Lenky (46 let): „Když vstupuješ do sálu v multiplexu, tak je to cizí prostředí. A když půjdeš do Řevnic, tak je to domácí, příjemný a člověk tam jde jako domů nějakým způsobem, je to tam milejší.“ Domácká atmosféra řevnického kina vede v jistém ohledu i k domáctějšímu chování v něm. Například obě výše citované divačky uvedly, že díky této atmosféře jdou někdy do místního kina dokonce v tepláčkách, tzn. v oblečení, které má status domácké uvolněnosti a v němž se do společnosti běžně nechodí. Domáckost místního kina tedy ponechává určitý prostor tělesné svobodě i v rámci neanonymního prostředí.

Místní kino pochopitelně není domovem v nejužším slova smyslu jako lidské obydlí. Jak ale řekl divák Pavel (28 let), někdo cítí potřebu patřit i někam šíře – do své obce, do místní pospolitosti. Účast na veřejném, kulturním, společenském, ale i politickém dění obce je pak podle něj způsob, jak toho dosáhnout. V tomto smyslu navštěvování místního kina přispívá k rozšiřování domova nad rámec vlastního obydlí na hranice obce či mikroregionu a podílí se na vytváření a udržování pocitu přináležitosti k místní komunitě a k dané lokalitě. Řevnické kino svou *integrační společenskou funkcí* a zároveň svou lokální situovaností do místní krajiny napomáhá posilovat pocit místního zakořenění. Jistě, nelze přeceňovat význam kina, ale vzhledem k tomu, že je jednou z mála místních pravidelně a celoročně fungujících kulturně-společenských institucí, navíc vyhledávanou širokou veřejností, domnívám se, že jeho role není zanedbatelná.<sup>39)</sup> Ostatně jak poznamenala Zuzana, „kde jinde by se ty lidi měli scházet, kromě hospody, než v tom kině, aby každý neseděl u toho svého dývídyčka“.

Stejně jako divák Pavel i velká část ostatních dotázaných pravidelných diváků řevnického kina vyznává étos vztahu k domovu ve smyslu obce, resp. mikroregionu, jenž se projevuje aktivním zájmem o veřejný život v obci a okolí. Jejich vztah k místu odpovídá tomu, jak Tuan charakterizuje *lokální patriotismus*, a tímto pojmem jej označují i sami respondenti. Podle Tuana spočívá lokální patriotismus coby silné afektivní pouto k místu jak v důvěrné zkušenosti s oním místem, tak ve vědomí toho, že stav, v jakém je máme rádi, je křehký a bez záruky trvalé existence.<sup>40)</sup> V rámci étosu lokálního patriotismu je pak účast na místních kulturně-společenských akcích vnímána jako vyjádření podpory lokálnímu dění, jak výstižně vyjádřil Pavel: „Když jdeš třeba v Praze do divadla, tak nemáš pocit, že by bez tebe nehráli, ale tady záleží, jestli přijdeš.“ Účast na místním dění chápána jako jeho podpora je zároveň doprovázena pocitem smysluplného jednání a osob-

38) Tamtéž, s. 86.

39) Kromě kina zajišťuje v Řevnicích kulturní vyžití zejména Městské kulturní středisko či kavárna – chráněná dílna Modrý domeček (koncerty, besedy, vernisáže, výstavy), ovšem s mnohem menší frekvencí než kino. Výjimku tvoří bohatý program místního lesního divadla o letních prázdninách (divadlo, koncerty).

40) Yi-Fu Tuan, *Topophilia, A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press 1990, s. 101.

ní důležitosti, čímž přispívá k pocitu vystoupení z anonymity. Nejde tedy jenom o to, že v rámci lokálních společenských akcí, během nichž se setkávají místní, dochází k utváření sociálních vazeb, a tím i pocitu neanonymity. Jde také o to, že vyjádření solidarity s místním děním přispívá k pocitu autentického modu lidského *zde-bytí*, a to s akcentem na ono „zde“ ve smyslu šíře chápaného domova jakožto obce apod.

Přestože návštěva místního kina může přispívat k představě přináležitosti k místní společenosti, může být na konkrétnější úrovni oné představy lokální společenství paradoxně rozděleno. Jak totiž tvrdí místní, deklarující se jako lokální patrioti, je v Řevnicích menší skupina lidí, kteří se aktivně zajímají o místní dění, a vedle toho je zde šedá masa těch, kteří o své bydliště nejeví valný zájem, žijí spíše za plotem svojí zahrady nebo chodí domů pouze „přespat“:

Máš lidi, který fakt potkáš jenom, že si sednou do toho auta a jedou k Noskovi,<sup>41)</sup> že jo? A prostě jsou takový jako jenom doma, jo. A máš prostě i já nevím nějaký Karel čtvrtý<sup>42)</sup> nebo tady je u zámku<sup>43)</sup> nějaká akce a zas tam potkáš ty stejný lidi. Nebo jak jsme chodili do toho Common Groundu<sup>44)</sup> na angličtinu, zas tam choděj ty podobný lidi, jo? A pak máš lidi, který prostě nejdou nikam. [...] No nejsou akční, nezajímá je to. Prostě fakt čuměj na tu televizi, jsou to takový fakt konzumní lidi, jo. A možná, že nejdou ani do toho multikina [...]. Že tady je prostě asi konečně počet těch lidí, který se budou vždycky zajímat vo všechno, vo celkový dění, vo kulturní dění – který když bylo veřejný zasedání tady městského úřadu ohledně skládky, tak zas tam byli lidi stejný, který choděj do toho lesa, který choděj do toho kina, který choděj do toho divadla<sup>45)</sup> a který prostě tady jako se tak jako znaj mezi sebou a který tam budou zvonit klíčkama, že skládka ne. (Kateřina, 48 let)

Z odpovědí mých respondentů sice vyplývá, že pro každého z nich je komunita „akčních lidí“ tvořena především okruhem jeho známých, byť jednotlivé okruhy se samozřejmě protínají – Řevnice jsou přeci jen malé město. To ale neznamená, že by tato představa, byť zjednodušeně polarizovaná, nemohla odrážet řevnickou realitu. Obraz komunity „akčních lidí“ totiž posilují také častá setkání se známými od vidění, opakující se na jednotlivých veřejných akcích. Zároveň obraz masy *veřejných anonymů* (*das Man*)<sup>46)</sup> bez zájmu o svou obec vzniká na základě každodenního styku se spoluobčany, kteří svým jednáním tento obraz do značné míry naplňují. Prostřednictvím hodnot lokálního patriotismu se tedy určitá skupina místních vymezuje vůči zbytku obce. Ačkoliv vyznávání těchto hodnot v sobě může nést jistý exkluzivistický náboj,<sup>47)</sup> odpovědi mých respondentů vyjadřují

41) Místní obchod.

42) Nově vzniklý, každoroční slavnostní pochod Karla IV.

43) Vila v centru obce, v níž je umístěno městské kulturní centrum a obecní knihovna.

44) Místní jazykové kurzy.

45) Řevnické lesní divadlo.

46) Martin H e i d e g g e r, *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH 2002, §27.

47) Viz např. James S. D u n c a n – Nancy G. D u n c a n, Sense of Place as a Positional Good, Locating Bedford in space and time. In: Paul C. A d a m s – Steven H o e l s h e r – Karen E. T i l l (eds.), *Textures of Place: Exploring Humanistic Geographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2001, s. 41–54.

spíše lítost nad nezájmem některých spoluobčanů podpořit více místní dění. Aby však bylo možné zjistit, zda étos lokálního patriotismu funguje také jako kulturní kapitál, na jehož základě dochází k sociální diferenciaci a legitimizaci nároků určité skupiny na politickou či sociální moc,<sup>48)</sup> bylo by zapotřebí analyzovat odpovědi většího vzorku obyvatel. Nedílnou součástí lokálního patriotismu je hrdost na úspěchy svojí domovské obce a pocit radosti, když obec vzkvétá. Jak vyplývá z odpovědí místních diváků, tyto pocity nezanedbatelnou měrou živí také fungující kino. Plný kinosál se pojí s radostí z prosperujícího kina, která má sice na jednu stranu ryze sobecké motivy, že dotyčný nepřijde o možnost jednoho z mála místních kulturních vyžití. Na druhou stranu ale mívá také motivy patriotské. Radost je pociťována tím spíš, čím méně je dění v obci vnímáno kladně. U mnohých občanů totiž současný stav věcí veřejných v Řevnicích vyvolává značnou nespokojenost. Důvodem může být nedostatečná místní infrastruktura, vleklá a zpolitizovaná kauza prodeje místní skládky či dlouhodobě nestabilní politická situace na městské radnici. V tomto kontextu může být přítomnost kina vnímána, zvláště ukončilo-li již vícekrát svůj provoz, jako významný faktor zvyšující životní úroveň obce. Zároveň může pomáhat vytvářet lepší obraz Řevnic v očích obyvatel okolních obcí, kteří kino navštěvují, a přispívat tak k hrdosti řevnických na své město:

Řevnice jsou vnímány vždycky jako takový trošku divný místo, jo? Prostě vždycky tady nic nešlo, všechno tady byl problém. A potom když je taková akce, i třeba, jak jsou občas tadyty Řevy Řevnic<sup>49)</sup> nebo ty swingový odpoledne, tak vidíš, že ty lidi přijedou a že jako se začíná něco konečně! Že jednak jakoby to povědomí o Řevnicích je, ten názor začíná bejt trošku jinej. Teď je sem pro co jezdit, to je taky hrozně důležitý. Byť je to večer [myslí tím kino], ale ty lidi si prostě už se s tím spojej. (Zuzana, 43 let)

Kino tak spolu s dalšími méně frekventovanými, ale o to atraktivnějšími událostmi zároveň přispívá k větší autonomii města a činí z něj širokým okolím vyhledávané kulturní centrum. Jím se Řevnice stávají zejména v létě, kdy se v místním lesním divadle konají četné kulturní akce. Společně s dalším kulturním děním se kino podílí na utváření lokální identity města a jeho obyvatel. Prostřednictvím svého kina se totiž Řevnice vymezují vůči ostatním okolním obcím, jež kino nemají, ale také vůči Praze, do které již není potřeba za kinem dojíždět (alespoň dle některých názorů).

Místní kino však napomáhá utvářet lokální identitu také v rovině estetické. Svým omšelým, částečně prvorepublikovým a z části normalizačním vzhledem<sup>50)</sup> odpovídá určité zakonzervované podobě Řevnic, patrně zvláště na nedalekém náměstí. V postoji některých diváků k tomuto kinu se pak odráží také jejich celkové hodnocení vzhledu obce. Kino v jejich očích podtrhuje to, že Řevnice na rozdíl od některých architektonicky necitlivě zmodernizovaných obcí „zůstávají hezky postaru“, jak řekla Eva (40 let). Místní kino však svým vzhledem nepodporuje místní identitu jenom po stránce formálně este-

48) Tamtéž, s. 42.

49) Každoroční rockový festival pořádaný v místním lesním divadle.

50) Kino bylo postaveno v roce 1928 a v 70. letech došlo k rekonstrukci interiéru.



tické, ale hodnota „starého“ spočívá rovněž v jeho obsahu. Místní kino je totiž také nositelem paměti místa, zachycuje část historie města, a přispívá tak k představě jeho historické kontinuity a identity, jak ukázu dále.

Prostřednictvím navštěvování řevnického kina se jistou měrou definuje také širší lokální identita mikroregionálního rozměru, neboť kino využívají i obyvatelé okolních obcí (Letů, Dobřichovic, Zadní Třebaně atd.). V jeho prostorách dochází jednak k setkávání známých z téže obce, ale i ke střetávání známých z různých obcí. Řevnické kino je místními vnímáno jako „naše“ ve smyslu „nás, kteří zde žijeme“, a to jak „nás, řevnických“, tak „nás z tohoto mikroregionu“. Kino přispívá k jisté soběstačnosti celého mikroregionu. Spolu s mikroregionální identitou se pak vyskytuje též étos širšího lokálního patriotismu coby emocionální vazby ke zdejšímu kraji.

### 5.3 Paměť kina a nostalgie

Zatímco motiv lokálního patriotismu se ve vztahu k řevnickému kinu vyskytuje napříč širokým věkovým spektrem, je pro starší diváky oproti mladším návštěva tohoto kina spojena navíc s nostalgií. Staré řevnické kino pro ně představuje místo, kde je možné přenést se zpět do mládí, kdy, jak mnozí tvrdí, byla návštěva kina svátečnější událostí a film v kině vzbuzoval fascinaci daleko více než dnes:

My jsme byli fascinovaní kinem už se ženou od mládí. [...] Dřív to pro nás bylo ... možná mě to fascinovalo ještě daleko víc než teď, než tu mládež teď, protože pro nás to byl takovej určitěj útěk, asi jestli jsem byl víc sentimentální nebo neví, co jsem, ale pro nás to byl takovej útěk z reality a ještě jsme si toho vážili daleko víc než, podle mě, současná generace. A nevím no, teď už to možná trochu mizí, ale pro mě je tam vobrovská dávka nostalgie. I když ta nostalgie díky těm novějším typům promítání a kin trochu už vyprchává. A díky tomu, že pro nás to byl jednoznačně útěk, pro mojí generaci, útěk úplně z reality – jednoznačně, když byl dobrý film. Teď kliknete, koupíte si letenku a jste druhý den někde na druhým konci světa, jo, a to fakt nebylo. [...] Ačkoliv se nám vůbec nic nedělo, vůbec mně se nic nedělo, tak prostě ta doba byla pro mladýho člověka naprosto ubíjející – to není žádný klišé – prostě hnusná, ubíjející, nemohli jsme se nikam podívat a já to aspoň vnímal hrozně. (Jindřich, 47 let)

Zásadní úlohu ve vyvolání dojmu přenesení se do minulosti hraje estetika kina. Nejde však jen o rovinu vizuální, ale také hmatovou a zejména čichovou. Jedním z nejvýznamnějších pojitků se starými časy jsou kromě architektury původní dřevěné sedačky s koženkovým čalouněním, jež dříve byly běžnou výbavou kin, a jež tak mohou vyvolávat vzpomínky na minulost i u návštěvníků, kteří své mládí prožili jinde než v Řevnicích. Jak poznamenala divačka Lenka (46 let): „Úplně to evokuje to dětství, akorát tam netopíte v těch kamnech, což já si pamatuju z Kina Kačerov.“<sup>51)</sup>

51) Někdejší kino v Praze 4.



Společným rysem starých kin je podle mnoha diváků také jejich osobitý, lety usazený pach, který navozuje celkovou starobylou atmosféru místa, a přispívá tak k přenesení se zpět v čas. Pach starého kina bývá jedním z hlavních atributů spojovaných s celkovým vztahem dotyčného k tomuto kinu (ať kladným či záporným). Důvodem je patrně to, že vůně určitého místa udává jednotný smyslový tón naší zkušenosti v něm a zároveň tónu naší zkušenosti poskytuje emocionální zabarvení. Základní charakteristikou našeho čichu je totiž jeho výrazná vazba na naši afektivitu.<sup>52)</sup> Čich „vytváří silné pouto mezi jedincem a prostředím,<sup>53)</sup> čímž významně napomáhá našemu zakořenění do světa. Specifická vůně kina se z velké části podílí na jeho osobitosti, což je dáno i tím, že čich na rozdíl od abstraktnějších smyslů, jakými jsou zrak a sluch, je vždy spjat s konkrétním místem. Aby mohl člověk zakusit neopakovatelnou atmosféru starého kina v její plnosti, musí takové kino navštívit a nechat tam na sebe doslova *dýchnout* genia loci. Ačkoliv ducha starého kina lze do jisté míry evokovat slovně či obrazově, bez osobní čichové zkušenosti není úplný. „Na rozdíl od barev a zvuků zřejmě nemáme v hlavě určitý soubor naučených vůní, tedy jakýsi slovník naší čichové zkušenosti. Neexistuje žádný skutečný čichový ekvivalent kina.“<sup>54)</sup> Hodnotu lety uzrálého pachu starého kina je však třeba chápat také v kontextu s prostředím multikina, které se může jevit jako „umělé“ či „sterilní“ a které je takříkajíc bez chuti a bez zápachu, resp. které je cítit pouze uměle vytvořenou vůní pražené kukuřice. Umělost vůně popcornu však spočívá zejména v tom, že je spojena s uměle zavedeným zvykem konzumace popcornu v kině, který u nás neměl tradici. V případě řevnického kina k dojmu nesterilnosti přispívá intenzivní odér záchodů, který umocňuje dojem nemodernosti tohoto prostředí. Ideálním prostředím moderního západního člověka je totiž prostředí bez jakéhokoliv zápachu<sup>55)</sup> či alespoň s pachy umělými, překrývajícíchmi pachy autentické.<sup>56)</sup>

K dalším rysům řevnického kina, které bývají zmiňovány v souvislosti s návratem do mládí, jsou vstupenky. Zatímco v jiných kinech dnes obvykle tiskne vstupenky na místě počítač, v řevnickém kině se prodávají původní lístky s předtištěnými políčky na ruční vyplnění. Připomínkou mládí však mohou být i ty atributy kina, jež dříve nebývaly spojené s návštěvou kina, avšak které dotyčný zná z minulosti. Kupříkladu podle vyjádření Jindřicha dotváří dojem návratu do jeho mladých let z „třiceti procent“ chuť limonády Kofola.

Význam řevnického kina tedy spočívá také v tom, že je místem paměti. Jako takové zpřítomňuje lidem jejich osobní i kolektivní minulost. Společné vzpomínky místních obyvatel vážící se k tomuto kinu jsou vpleteny do vzpomínek na život obce: starší diváci si například vybavují, kde bydleli dřívější zaměstnanci kina, s nimiž se znali osobně apod. Ovšem řevnické kino je také nositelem paměti kulturní, neboť v sobě nese široce sdílenou zkušenost z určitého období v daném kulturním prostředí. To souvisí především s faktem, že si toto kino ponechává rysy dřívějších kin. Avšak kromě materiality kina může dřívější zkušenost z kina evokovat také jeho podobná sociální funkce. Například

52) P. R o d a w a y, c. d., s. 64.

53) Tamtéž, s. 67.

54) Tamtéž, s. 72.

55) Yi-Fu T u a n, c. d., s. 9.

56) P. R o d a w a y, c. d., s. 76.

Zuzana (43 let) připodobňuje řevnické kino k někdejšímu filmovému klubu v Olomouci,<sup>57)</sup> a to nejen pro jejich vzájemnou fyzickou podobnost, ale také kvůli přítomnosti určité neanonymní divácké komunity, byť tehdy šlo o komunitu klubovou a zde se jedná o pospolitost místních obyvatel. V podobném duchu přenáší Eva (40 let) svou zkušenost ze zaniklého pražského filmového klubu v Klimentské ulici<sup>58)</sup> na zkušenost s diváky, již chodí na klubové filmy do řevnického kina a kteří jsou podle ní „podobně naladěni“ jako tehdejší klubová komunita.

Lze říci, že řevnické kino odpovídá Augého konceptu *antropologického místa*.<sup>59)</sup> Jak tvrdí Augé, obyvatelé antropologického místa v jistém smyslu nevytvářejí historii, ale žijí v ní. Udrží historii, která již pominula, a jsou tak diváky sebe samých.<sup>60)</sup> Tato teze se vztahuje především na starší diváky, kteří se v řevnickém kině vracejí na základě svých vzpomínek zpět do zmizelého světa, v němž nebyly multiplexy, „nebyly takové vymoženosti jako ty popcorny“ a bylo „všecko jednodušší takový“, jak vzpomíná na tehdejší chůzi do kina Jaroslava (52 let). Jiní diváci si zase vybavují dlouhé fronty na lístky, které dnes téměř vymizely, anebo tehdejší menší dostupnost západních filmů. Ovšem nejde o to, že by se svět změnil jenom stran chůze do kina, tj. že by v něm přibyla jen multikina s americkými filmy. Naopak, svět se proměnil celý. Multikina jsou pouze jedním z představitelů současného světa: rychlejšího, méně osobního a obtížněji uchopitelného.<sup>61)</sup> Právě tato skutečnost vytváří do značné míry kouzlo řevnického kina a jiných podobných kin. Přestože snad dříve mohly filmy v kině diváky fascinovat více, přeci jen byla jeho návštěva běžnou, profánní záležitostí, jak vyplývá z rozhovorů i s lidmi pokročilejšího věku. Zakoušení kouzla starého kina si tedy nelze představovat jako mechanický proces, během něhož se divákovi v prostoru kina vybaví, jaké kouzlo pro něj kino mělo kdysi.

Vzpomínky jsou [...] vždy rekonstrukcemi, které vypovídají nejen o minulosti, ale stejně tak i o vnímání současnosti. [...] [T]o je zdrojem jejich hodnoty a významu – nevypovídají pouze o minulosti, nýbrž také minulost využívají ke komentování přítomnosti.<sup>62)</sup>

Kouzlo starého kina souvisí především se změnou společenského kontextu. Stará kina představují ostrůvky zaslých časů, což ale neznamena, že by se v nich čas musel zastavit úplně. Oproti dnešní době, pro niž je charakteristická zkušenost zrychlení dějin, zde však čas plyne pozvolněji.

Ovšem řevnické kino je místem paměti i pro mladší diváky. Místní kino v nich jednak může vyvolávat vzpomínky z dětství. Například Jan (28 let), který chodil do tohoto kina přibližně až do svých deseti let, než bylo na dlouho uzavřeno, si po jeho znovuotevření

57) FK v Divadle Hudby.

58) FK v Praze 1.

59) Srov. Michalina L u b a s z e w s k a, c. d.

60) Marc A u g é, *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso 1995, s. 54.

61) Viz např. M. A u g é, *Antropologie současných světů*. Brno: Atlantis 1999.

62) Mark J a n c o v í c h, Kulturní geografie filmové konzumpce. *Iluminace* 20, 2008, č. 1, s. 28.

do něj zašel „zavzpomínat na mládí“. Vzhledem ke svému tehdejšímu věku si však dřívější návštěvu kina nevybavuje v širších společenských souvislostech jako starší diváci, ale z perspektivy dítěte:

Když jsem tam byl naposled jako malej, tak mi to připadalo takový velký, a když jsem tam šel, když to znovu otevřeli, tak mi to připadalo takový malý. [...] Vono to bylo takový kulturní centrum v nějakým takovým přeneseným slova smyslu, protože tam byly i takový ty besídky, víš jak? Vánoční besídky tam byly vod základky, takže ne vždycky tam bylo kino. Ale když jsme tam chodili, vím, že tam byl takovej – jak se to jmenovalo? – dětskej filmovej festival.

Místní kino však může být pro mladé (ale i starší) také nositelem abstraktní kulturní paměti, a to v závislosti na jejich imaginaci a historickém povědomí. Návštěvník může mít v tomto kině pocit, že na něj kupříkladu dýchá duch první republiky – jak uvedl jeden z mladších diváků, který obdivoval prostorovou velkorysost sálu osazeného balkonem, která je, dle jeho slov, na malé Řevnice až ohromující, a lze z ní tak usuzovat na tehdejší popularitu místního kina, ale i celé kinematografie. Podle Evy (40 let) je dokonce duch první republiky v kině přítomen „trochu i čichově“. Vnímání kina tedy mohou formovat jak vzpomínky osobní, tak vzpomínky či vědění společensky reprodukované. Ačkoliv jsem ukázal, že koncept antropologického místa odpovídá řevnickému kinu v případě starších diváků, kteří v něm na základě osobních vzpomínek „žijí“ starý svět, je toto kino antropologickým místem i pro diváky mladší. Jedním ze základních rysů antropologického místa je totiž skutečnost, že symbolizuje vztah jeho obyvatel k jejich dějinám,<sup>63)</sup> a to nejen dějinám prožitým, ale i společensky prostředkovaným (byť i vzpomínání je do jisté míry společensky formované). Řevnické kino odpovídá i ostatním charakteristikám antropologického místa. Antropologické místo je:

identické (ve smyslu, že jistý počet jedinců se zde může identifikovat a definovat se s jeho pomocí), vztahové (ve smyslu, že ti, kdo tu žijí, zde mohou znovunalezat různé stopy toho, co se tu dalo dříve, znaky původu a souvislosti). Tak je místo [antropologické] symbolické v trojím smyslu (ve smyslu, v němž symbol vytváří vztah komplementarity mezi dvěma bytostmi nebo dvěma skutečnostmi): symbolizuje vztah každého z držitelů k sobě samému, k jiným držitelům a k jejich dějinám.<sup>64)</sup>

Co se multiplexů týče, ty naopak představují (alespoň pro některé diváky) tzv. *ne-místa*. Ne-místo je opakem místa antropologického – jedná se o prostor, „kde nejsou symbolizovány ani identita, ani vztah, ani dějiny“.<sup>65)</sup> *Ne-místa* jsou unifikované a neosobní „prostory, v nichž vedle sebe existujeme nebo bydlíme, ale nežijeme spolu, kde statut spotřebitele nebo osamělého pasažéra prochází smluvním vztahem se společností“.<sup>66)</sup> Tyto pro-

63) M. A u g é, c. d., s. 109.

64) Tamtéž.

65) M. A u g é, c. d., s. 109.

66) Tamtéž, s. 110.

story mohou působit díky unifikovanosti oproti zcela cizímu prostředí příjemně, avšak nepřejí vzniku hlubších osobních vazeb. Rozmnožení *ne-míst* spolu se vztahy ke světu, které vzbuzují, je charakteristické pro současný stav světa, který Augé nazývá *nadmodernitou*. „Nadmodernita odpovídá zrychlení historie, zmenšení prostoru a individualizaci vztahů, které rozvracejí kumulativní procesy moderny.“<sup>67)</sup> Zatímco moderní město devatenáctého století nebránilo prostorové blízkosti a vzniku osobních vztahů,<sup>68)</sup> je pro dnešní svět příznačné uvolnění lokálních vazeb a vyvazování z místa. Jak jsme viděli, preference místního kina před multiplexy pak představuje jeden ze způsobů, jak místní vazby upevnit. Nicméně je třeba upozornit, že ačkoliv příznivci řevnického kina vnímají lokální vázanost „svého“ kina kladně, nepojí se kategorie antropologického místa automaticky jenom s pozitivními vlastnostmi. A stejně tak prostor, který odpovídá definici *ne-místa*, není apriori negativním.

Ve městě vždy byla, a v nejlepším případě často, *ne-místa*: mohla se zde utvrdit individuální svoboda (chodce), skryta před všemi efekty identifikace, k nimž vedou příliš velká blízkost, někdy až k zadušení, spolčení nebo krutosti sousedství místa [antropologického] ve své nejhorší formě. Ale svoboda *ne-místa* může zacházet až k šílenství samoty, stejně jako smysl místa může vést k diktatuře předsudků, k přeplněnosti smyslem, jež sama vytváří své formy šílenství.<sup>69)</sup>

Nutno dodat, že kategorie antropologického místa a *ne-místa* se vztahují „na přesný empirický prostor nebo na představu, kterou o tomto prostoru mají ti, kdo se v něm vyskytují“.<sup>70)</sup> Co je pro jedny místem, může být pro druhé *ne-místem* a naopak. Fakt, že multikina mají v očích příznivců řevnického kina i některých diváků těchto kin (Anny i Jana) status *ne-místa*, neznamená, že je takto vnímají všichni. Naopak je pravděpodobné, že mezi jednotlivými multikiny existují výraznější distinkce a že vztahy k nim jsou pestřejší. Bylo by proto zajímavé toto téma probádat hlouběji – zvláště pak v českém prostředí, které v tomto ohledu není dosud příliš zmapováno.

## 6. Závěr

Jak výzkum ukázal, v současné době se v postojích řevnických diváků projevuje v otázce kin silná významová polarita klasické kino versus multikino. Klasické kino je symbolem tzv. popcorn-free culture, a jako takové je vnímáno jako protipól popcornové kultury multiplexů, a to v rovině estetické, morální, etické atd. V rámci této polaritě může být klasické kino hodnoceno pozitivně jako představitel naší tradice, skýtající bezpečí domovského a jako místo mající svou identitu, historii či *genia loci*. Ale může být vnímáno také negativně jako nemoderní prostor odsouzený civilizačním pokrokem k zániku. Multikina pak v rámci této dichotomie mohou pro jedny představovat modernost, pohodlí či

67) Tamtéž, s. 110.

68) Tamtéž.

69) Tamtéž, s. 121.

70) Tamtéž, s. 109.

technický pokrok, pro druhé naopak cizí, agresivní element, zosobňující kulturní úpadek, konzumnost apod. Ačkoliv ona významová polarita prochází napříč širokým věkovým spektrem diváků, různí se vnímání těchto kin v některých ohledech v závislosti na věku. Zatímco pro starší lidi představuje návštěva multiplexu výraznou diskontinuitu žité zkušenosti, jsou pro mladé lidi multikina stran smyslové zkušenosti problematická daleko méně. Proto pokud se vůči nim vymezují, činí tak do značné míry na základě důvodů ideových (konzumní životní styl a konformismus). V tom však zároveň spočívá hrozba pro klasická kina, neboť takové odmítání popcornové kultury multikin nemá silnou oporu v žité zkušenosti, a hrozí tedy „zběhnutí“ k atraktivnější filmové podívané reprezentované multiplexy. Neméně podstatnou roli ve vnímání jednotlivých kin hraje také jejich geografická poloha. V případě řevnického kina je jeho odlišnost od multiplexů umocněna lokálním zakotvením kina a jeho diváků. Tamní kino je místem setkávání místních obyvatel, podporující jejich příslušnost k místní pospolitosti a dané lokalitě. Tento aspekt je přitom hodnocen jak diváky staršími, tak mladšími, byť patrně s určitými nuancemi dle míry jejich místního zakořenění. Kino jako jedna z možností místního kulturně-společenského vyžití zároveň podporuje autonomii města (popř. mikroregionu), a pomáhá tak formovat jeho identitu. Staré řevnické kino je ale také místem paměti, a to jak paměti lokální, tak kulturní. Jako takové nejen přispívá k představě historické kontinuity města, čímž spoluutváří jeho lokální identitu – ale také představuje, stejně jako jiná podobná kina, mytizovaný ostrůvek zaslých časů, kam je možné se na chvíli skrýt před hektickou přítomností.

**Mgr. Robert Bargel (1981)**

Absolvoval zaměření sociální a kulturní antropologie na FHS UK. V současnosti je doktorandem na Katedře obecné antropologie tamtéž. Zabývá se etnografickým výzkumem v prostředí kin.

(Adresa: r.bargel@tiscali.cz)



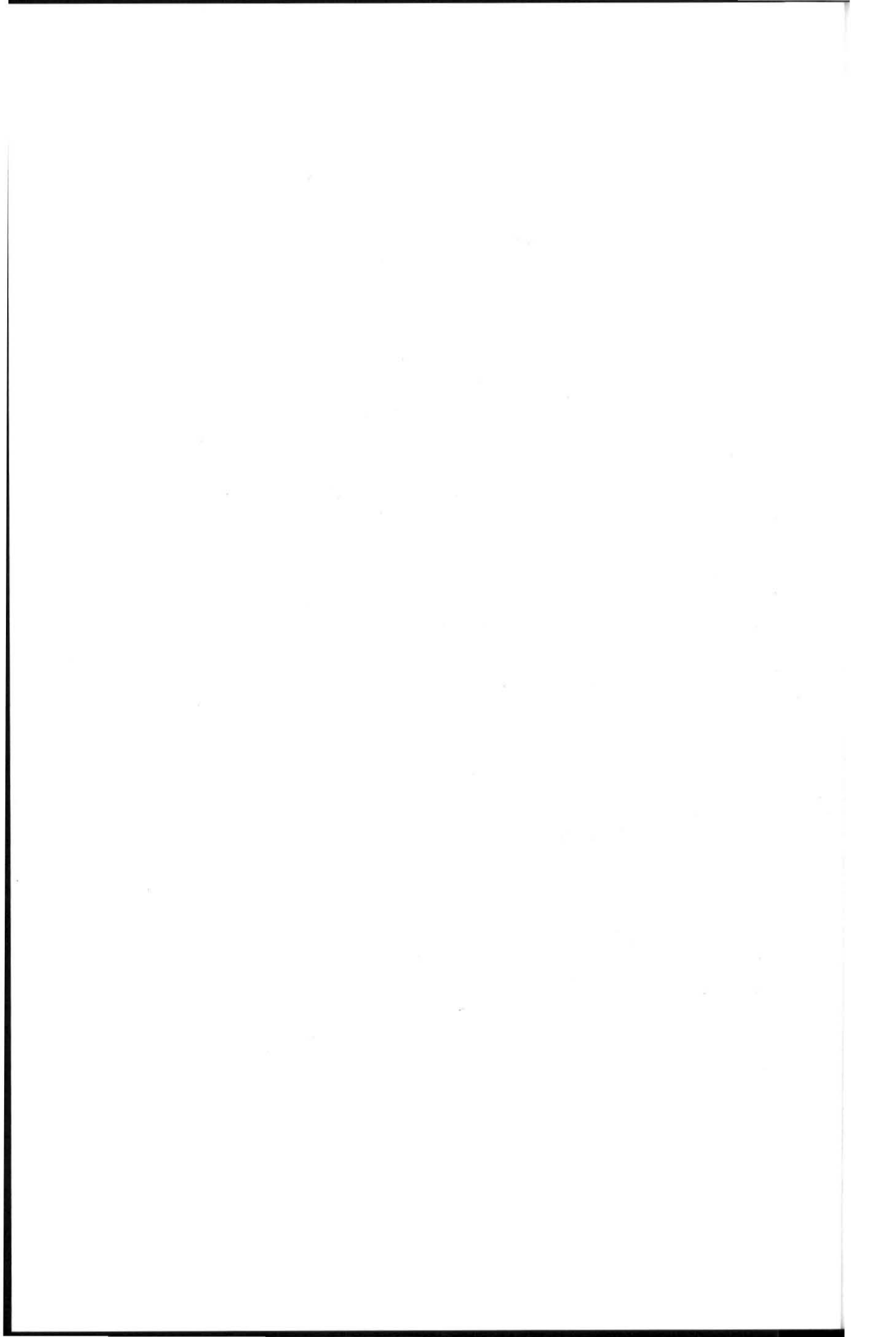
SUMMARY

ETHNOGRAPHY OF SPECTATORS' LIVED EXPERIENCES  
IN A SMALL-TOWN CINEMA

Robert Bargel

This essay is an ethnographic case study of a local, small-town cinema in Řevnice, near Prague. It analyzes the cultural – or symbolic – meanings of the cinema. Because the cinema, as a place, is constituted by the social practice of “cinema-going,” this essay is an interpretation of spectators’ lived experiences in that space. Thus, the author of this essay employs the approaches of phenomenologically oriented thinkers Patočka, Berger, Luckmann and Tuan. The author’s research reveals that, in current times, there is a strong symbolic polarity between classic cinemas and multiplexes. Classic cinemas are seen to be in opposition to the “pop-corn culture” of the multiplexes on the levels of aesthetics, morals, ethics, etc. In the case of the cinema in Řevnice, the local character of the facility is very important, too. It not only distinguishes this cinema from multiplexes, but it also helps form a local identity incorporated by the town and its inhabitants. The author also points out the differences between different generations’ perceptions of cinemas in general caused by their different previous experiences.

Translated by Mikuláš and Samantha Pštroš



## Rozhovor

VE VĚDĚ O FILMU JSEM USILOVAL  
O INTERDISCIPLINÁRNÍ PŘÍSTUP

Rozhovor s Ivo Pondělíčkem

Jan Hanzlík – Zdeněk Hudec

**Prof. PhDr. Ivo Pondělíček, CSc.** (nar. 17. 6. 1928) je klinický psycholog a teoretik umění, autor asi dvou stovek odborných článků, autor a spoluautor dvou desítek knižních publikací (z kinematografické oblasti např. *Film jako svět fantómů a mýtů* /1964/, *Bergmanův filosofický film a problémy jeho interpretace* /1967/, *Svět k obrazu svému. Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962–1998* /1999/). V 60. letech profesor Pondělíček přednášel psychologii filmu a filmologii na FAMU a FF UK. Působil též jako vědecký pracovník Filmového ústavu (v roce 1968 se stal vedoucím jeho badatelského kabinetu),<sup>1)</sup> který musel z politických důvodů v roce 1972 opustit, stejně jako odborný zájem o film. K tomu se vrátil v roce 1990, kdy začal přednášet na katedře filmové vědy FF UK. Tento rozhovor není do sociologického čísla časopisu zařazen náhodně. V době Pondělíčkovy působení v badatelském kabinetu Filmového ústavu se zde totiž (a za jeho aktivní účasti a spoluúčasti) realizovaly cenné, dnes můžeme říci průkopnické, výzkumy z oblasti sociologie filmu. Hlavní funkcí rozhovoru s profesorem Pondělíčkem je tyto pozapomenuté projekty a dění kolem nich znovu přiblížit odborné veřejnosti.

*Vystudoval jste psychologii, estetiku a literaturu. Jak jste se dostal k výzkumu filmu ve Filmovém ústavu?*

Začal jsem v profesi klinického psychologa (na psychiatrii) a lákalo mne, že to roku 1954 byla ještě tabuizovaná profese. Přitom jsem ovšem nemohl zapomenout na svá studijní léta a své někdejší univerzitní učitele z Filosofické fakulty brněnské Masarykovy university, a to z roku 1947, kdy jsem na fakultu přišel. K psychologii mne dočasně (než byla rigorózní kombinace s touto prý „pavědou“ zrušena) dovedl vynikající učenec-strukturalista profesor Mihajlo Rostohar. Byli tu však i jiní. Pro mě hlavním pedagogem byl literární a divadelní vědec profesor Frank Wollman, z estetiky nás měl profesor Mirko Novák. Oba často zabrousili k filmu. A stejně tak – nebo zejména pak – v tomto ohledu byl mým učitelem profesor Inocenc Arnošt Bláha, už před válkou u nás zakladatelsky objevující téma sociologie umění a masové kultury. Bláha přednášel v největším

1) Filmový ústav byl zřízen 1. ledna 1963 při ústředním ředitelství Československého filmu. *Výroční zpráva Čs. filmu za rok 1963*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav 1966, s. 10. Název instituce se postupně proměnil z „Filmový ústav“ na „Československý filmový ústav“ a „Český filmový ústav“.

auditoriu obecnou sociologii a studenty byl doslova obklopen. V roce 1947 vedl seminář, kde se probíralo mimo jiné i téma „film a masová kultura“. Ovšem tento seminář byl určen pro studenty sociologie a já jsem se na něj dostal jen několikrát přes tehdejší spolužáky. Na semináři se přednášely referáty, koreferáty a pak se o nich diskutovalo, jak je to běžné.

Vlivem surové kádrové manipulace, jíž byli u nás vystaveni někteří absolventi fakult z počátku 50. let, jsem nemohl a vlastně ani nesměl přistát u břehů, které mne profesně přitahovaly, tedy u psychologie. Zato mi ale náhodná příležitost pomohla veplout do místa, kde se objevila šance bez kádrování, i když jsem do té doby neměl o výzkum filmu zájem.

Už od roku 1959 jsem nicméně přednášel o filmu. V Karlových Varech jsem dělal filmový seminář a současně jsem začal přednášet na FAMU. O filmu jsem zpočátku věděl jen to, co věděli normální diváci. Byl jsem však ujištěn, že budu přednášet psychologii, nikoliv filmovou historii, proto jsem svolil. V Klimentské ulici se konal pravidelně filmový pátek, kde se promítaly filmy, které jinak nebylo možno vidět. Tam jsem viděl Buñuela, Bergmana, Felliniho a francouzskou novou vlnu. Do Filmového ústavu jsem tedy šel už filmograficky vybavený.

Jako vědecký pracovník Filmového ústavu jsem nastoupil k 1. lednu 1964. Filmový ústav tehdy vedl doktor Stanislav Zvoníček. Mí přátelé mne Standovi doporučili, a on pak vyjednal mé přijetí: musel například v posudku napsat, že jsem se už vzdal svého „individualismu“ a podobně. V roce 1964 byl ustanoven badatelský kabinet Filmového ústavu, kam Standa přijal mimo jiné některé pracovníky z jiných oddělení. Zrušil například úsek, který se jmenoval výzkum diváka,<sup>2)</sup> kde se provádělo jen povrchní statistické zpracování návštěvnosti. Jiné lidi zase přesunul z publikačního oddělení, a z těchto lidí sestavil tým vědeckých pracovníků. Původně počítal s tím, že badatelský kabinet povedu. Ale bohužel jsem neměl dobré kádrové posudky, takže se to nepodařilo prosadit a pracoval jsem tam formálně jen jako prostý člen týmu. Badatelský kabinet oficiálně vedl Standa. Až teprve v roce 1968, kdy se začaly uvolňovat poměry, včetně kádrové politiky, jsem byl oficiálně ustaven vedoucím. Jenže krátce na to jsem odjel do „poloemigrace“, čistá emigrace to totiž nebyla, takže jsem dlouho vedoucím nebyl. Ale vraťme se k roku 1964. Už za mne byl do badatelského kabinetu přijat i doktor Ivan Sviták, kterého vyhodili z Filozofického ústavu Československé akademie věd. Z publikačního oddělení<sup>3)</sup> k nám přešel inženýr Jaroslav Brož a pan Jiří Havelka, z filmotéky,<sup>4)</sup> rovněž přišli dva historici: doktor Lubomír Bartošek a Zdeněk Štábla. Od počátku byla členkou doktorka Marie Benešová, která také přešla z jiného oddělení Filmového ústavu. Jako sociolog byl přijat doktor Jaromír Bulíček, který se ovšem do té doby nepohyboval kolem filmu. A později i další spolupracovníci, například doktor Jan Svoboda.

*S jakou koncepcí jste vedl badatelský kabinet?*

Tady bych si dovolil citovat:

V 60. letech už u nás ortodoxní rámec vládnoucích vědeckých nebo kritických paradigmat nemohl dost dobře unést váhu nových a přitažlivých hypotéz, či dokonce nových a zajímavých důkazů vedených obory jako byla psychologie, sociologie

2) Přesněji šlo o oddělení „výzkum a výchova filmového diváka“ spadající pod „kulturně politický úsek“ Filmového ústavu. Tamtéž.

3) Samostatné „publikační oddělení“ bylo konstituováno v průběhu roku 1963. Tamtéž.

4) „Filmotéka“ byla jedním ze tří oddělení „dokumentačního úseku“ Filmového ústavu. Tamtéž, s. 12.

a kulturní antropologie, k nimž před tím na sekretariátech nebyla vůbec důvěra. Tak se v teorii filmu u nás objevily i „psychologické důkazy“ pomáhající k ustavení nového paradigmatu na půdě estetiky a věd o umění včetně filmologie. Jen málo korespondovaly s předchozí ideologií, nebo nanejvýš na revizionistické úrovni, a původní dogmata se v nich, když ne vyvracela, tak přinejmenším přesahovala.<sup>5)</sup>

To pěkně vysvětluje, proč se náš badatelský kabinet rozšířil o filozofa, psychologa či sociologa. Nedůvěra k oněm „pavědám“ se překonala. A netýkalo se to jen filmu, ale i různých dalších disciplín. Instituce, jako byl třeba Filmový ústav, a různé redakční kolektivy kulturních časopisů se začaly soustřeďovat na kinematografická fakta. Netiskly se už jen impresionistické kritiky.

Jak jsem již zmiňoval, studoval jsem u Wollmana, což byl tehdy takový náš koryfej. Wollman odmítal myšlenku, že by se vědy o umění měly překrývat s impresionistickou kritikou. Byl velmi ostře proti takovému spojování. Když jsem měl ve Filmovém ústavu na starosti badatelský kabinet – zprvu jen neformálně, pak od roku 1968 oficiálně – usiloval jsem ve vědě o filmu uplatňovat interdisciplinární přístup, tedy kromě faktů filmických zabývat se i fakty kinematografickými.<sup>6)</sup> A pokud jde o filmové umění a o samotné filmy, hledat a zkoumat v nich v experimentálním duchu principy filmového prožitku. Což se – myslím – v mnoha výzkumných úkolech dařilo a podařilo.

*Jaké výzkumné cíle si badatelský kabinet kladl?*

Kabinet si stanovil určité úkoly. Zmínil bych dva, které byly dokončené, což se u všech projektů nepodařilo, a současně nejlépe zvládnuté. Prvním z nich byla analýza filmů tehdy se etabloující československé nové vlny. Jmenovitě šlo o sociologickou a částečně i psychologickou analýzu filmového hrdiny. Na tomto úkolu pracovali zprvu čtyři badatelé: doktor Ivan Sviták, který tomu, myslím, dal nejvíc, dále doktorka Marie Benešová, Zdeněk Štábala a já. Zde šlo tedy o sociologii filmového díla, o sociologické aspekty hraného filmu. Zajímal nás rozdíl mezi hrdinou z dob socialistického realismu a budovatelských filmů za éry dogmatismu a hrdinou československé nové vlny. Starší filmoví režiséri a scenáristé vkládali do hrdinů ideologii – hrdinové měli pozitivní vztah k práci, a naopak člověk, který práci neměl, ulejšák, byl nepřítelem. Práce byla jakýmsi fetišem, samozřejmě v realitě to vypadalo naprosto odlišně. Důležité je, že hrdina filmů nové vlny byl člověk ideologicky nepodmíněný. V první fázi (patrně té nejdůležitější a „těžební“ nejméně úspěšnější) jsem se tohoto výzkumu aktivně a plně účastnil. S kolegou Svitákem jsme výzkum formulovali a uzavřeli jeho výsledky do textu, který byl později obsahem našich referátů v cizině, napří-

5) Ivo Pondělíček, *Svět k obrazu svému*. Praha: Národní filmový archiv 1999, s. 329–330.

6) Fakta filmická (fait filmique) jsou limitována filmem jako objektem, respektive filmem jako signifikantem. Jde tedy o filmové dílo samotné a jeho schopnost znázorňovat svět vizuálními, zvukovými a verbálními prostředky. Fakta kinematografická (fait cinématographique) jsou chápána jako komplexní socio-kulturní fenomény, přičemž v popředí jsou sociální a ekonomické aspekty. Tyto dva pojmy rozlišil Gilbert Cohen-Séat, viz Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: Presses universitaires de France 1958, s. 54. Později je převzali mimo jiné Jean Mitry (Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Éditions Universitaires 1963, s. 48) a Christian Metz (Christian Metz, *Film – jazyk nebo řeč*. In: Marie Benešová – Jan Šoboda, *Filmologický sborník VII. Film jako znakový systém*. Praha: Český filmový ústav 1971, s. 51–122, zde 111). Do češtiny bývají obvykle překládány jako „fakta filmová“ a „fakta kinematografická“, z poslední doby viz např. Francesco Casetti, *Dějiny filmové teorie 1945–1990*, Praha: AMU 2008, s. 113.



klad na VI. světovém kongresu sociologů v Evianu v roce 1966. Základní výstup z tohoto výzkumu byl publikován v *Sociologickém časopise*,<sup>7)</sup> sborníkový výstup v tomto případě publikován nebyl. Pro sociologii se však nabízel přirozeně jiný hlavní výzkumný terén: diváctvo. Pro tento druhý úkol, výzkum hlediště, jsme proto vytvořili mnohem větší výzkumný tým. Zaměřili jsme se na diváky, kteří chodili do kina v letech 1966–1968.<sup>8)</sup> V tomto výzkumu se uplatnili interní zaměstnanci i externisté. Členem badatelského kabinetu se stal někdejší vedoucí oddělení výzkumu diváka sociolog inženýr Karel Morava, který byl mým nejbližším s polupracovníkem. Jako statistik tam působil docent Miloš Kaňoch. Jaroslav Bulíček se věnoval sociologii kina a kinokaváren. Doktor Otakar Chaloupka byl do projektu přijat externě jako expert na estetické otázky u výzkumu náročného diváka. Jiří Nehyba byl pracovníkem filmotéky. Studenti pro nás dělali interview s filmovými experty a s lidmi, kteří nechodili do kina. Výzkumný tým tvořilo nakonec celkem asi 20 odborníků. Tito výzkumníci měli řadu úkolů, především sociologického charakteru. Jako techniky šetření jsme používali dotazníky ve standardních kinech, ve filmových klubech, dotazníky pro diváky podzimní části Filmového festivalu pracujících, psychologické projektivní testy, sociologická pozorování v kinech (včetně kinokaváren), rozhovory s experty a s lidmi, kteří nechodí do kina. Naším důležitým výzkumným objektem byly filmové kluby. Tam jsme mohli očekávat zájem publika a také náročnější diváky, kteří nás zajímali. Z výsledků získaných šetřícími technikami se analyzovaly a formulovaly expertízy různých odborníků – ekonomická, estetická, psychologická expertíza a další – a potom byla publikována závěrečná interpretace knižně pod názvem *Proměny filmového hlediště ČSR (1966–1968)* v rámci edice filmologického sborníku.<sup>9)</sup>

*Mohl byste podrobněji popsat, jak probíhal druhý zmíněný výzkumný projekt? Ten totiž v mnoha ohledech předznamenává současné badatelské tendence (kdy se výzkum soustřeďuje spíše na diváka a kontext sledování filmu než na analýzu filmů samotných). Jde nám zejména o charakterizaci „náročného diváka“, o kterou se zajímá i současná sociologie umění, a o prožitek při vnímání filmového díla, kterému se zase věnuje kognitivní psychologie filmu a neuroestetika.*

Přípravný projekt pro nás dělal externě sociolog docent Václav Lamser. Inženýr Karel Morava byl zkušený demograf a sociolog, který dělal v oddělení výzkumu diváka výzkumy pro distribuci, a věděl tedy dobře, jak na diváky. Dotazníky tedy připravil Lamser a my jsme společně s Moravou připisovali další otázky. Hlavní dotazník jsme dělali pro tři skupiny respondentů a do toho jsme se museli zapojit všichni, protože výzkum se prováděl v různých městech. Já sám jsem ještě vymyslel další metodu, která se u nás do té doby v této podobě nedělala – rozhovory s tvůrci a odborníky.<sup>10)</sup> Ptali se jich asi tři nebo čtyři studenti. Další taková exkluzivní věc, kterou jsem navrhl

7) Marie B e n e š o v á – I v o P o n d ě l í č e k – I v a n S v i t á k – Z d e n ě k Š t á b l a, Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu (Příspěvek pro VI. světový sociologický kongres v Evianu v září 1966). *Sociologický časopis* 3, 1967, č. 5, s. 562–574.

8) Výzkum probíhal od podzimu 1966 do 31. prosince 1968, viz I v o P o n d ě l í č e k – K a r e l M o r a v a (et al.), *Proměny filmového hlediště v ČSR (1966–1968)*. Praha: Český filmový ústav 1969, s. 2.

9) Tamtéž.

10) Konkrétně byly osloveny tři skupiny pracovníků: 1) pracovníci distribučních orgánů a vedoucí kin, 2) filmoví režiséři, scenáristé, produkční a dramaturgové, 3) filmoví kritici a teoretici a pracovníci Filmového ústavu. Odborníkům bylo kladeno osm otázek, které se týkaly různých témat od zobrazování sexuality ve filmu až po výši vstupného v kinech. Tamtéž, s. 7–11.

nul, byly interview s lidmi, kteří nechodí do kina. Těchto lidí se dotazovali Jiří Janoušek s Petrem Vodňarukem a Věrou Stratílkovou, kteří pátrali po takových respondentech. Potřeboval jsem tyhle respondenty pro diferenciaci mezi „náročným divákem“ a lidmi, kteří kino nenavštěvují vůbec. Náročný divák se nabízel na výzkum proto, že v každém větším městě byly filmové kluby. A tam se hlásili lidé, kteří chtěli utéci z krunýře maloměstských životů. Film, jakožto cvaze, jim tu možnost dával. „Kino náročných diváků“ ovšem nebylo ještě samo o sobě charakteristikou. Tu jsme se pokusili definovat teprve my a naše charakterizace byla odlišná od obecného mínění, že náročný divák musí být filmofil. Podle nás nešlo o lidi, kteří mají stostránkové seznamy zhlédnutých filmů, ale o lidi obecně kulturní, o kultivované osobnosti s širším záběrem. Nároční diváci také film berou nejen jako zábavu, i když rekreační funkce je tam skoro vždy přítomná, ale zejména jako estetický prožitek. Pro náročného diváka je hlavní semafor režisér. Filmožrouti jsou chvályhodní lidé, kteří živí film, protože chodí do kina, ale mohou mít v sobě kulturní propasti. Navíc u lidí, kteří nechodí do kina vůbec, se ukázalo, že tak nečiní ze vzdoru nebo trucu. Oni ani nečtou pořádnou literaturu, baví se dost primitivně, jejich zábava je určována hospodským stylem.

Dalším tématem, které nás zajímalo, byl násilnický film. Tato sonda byla co do exploračních metod nejsložitější. Výzkum předpokládal dlouhodobý osobní kontakt a prováděl jsem ho já s několika asistenty. Jezdil jsem na školení filmových klubů, které Standa Zvoníček jednou ročně organizoval pro různé kluby. Tato setkání navštěvovalo několik stovek lidí. Díky tomu jsem měl stabilní okruh respondentů, kteří se o film živě zajímali. Celý program toho klubového setkání se dělal s ohledem na můj výzkum a testování probíhalo v Praze, Plzni, Karlových Varech, Brně a v Písku.<sup>11)</sup> Skupinu jsem si rozdělil na půl – na ženy a muže a pro vyšetření testovaných osob jsem měl k dispozici zvláštní místnost. Zúčastnilo se celkem 246 osob, což není na psychologickou sondu málo.

Otázka, jak násilnický film působí na psychiku člověka a také na jakého člověka působí, má dvě odpovědi. Buď člověk bere daný film jako sen, který prožívá několik minut v REM fázi, a jako sen to i odezní – člověk má třeba ten samý večer nebo ještě druhý den nepříjemné pocity. Druhá odpověď je, že to v něm nechá stopy. Tyto odpovědi ovšem spadají, jako leccos v psychologii, do něčeho, co označuji pojmem „psychologie neurčitosti“, nelze to prokázat, v tomto ohledu trpím netickou skepsí. Jsou případy, kdy násilnický film může opravdu nastartovat nebo stimulovat nějakou patologii, buď sociální, nebo nějakou vnitřní psychiatrickou lézi. To jsou ale ve většině případů předem disponovaní jedinci.

Ale abych se vrátil k výzkumu. Zajímalo jsem se o problém, co se může v divákovi odehrát po zhlédnutí násilného nebo hrůzostrašného hororu nebo thrilleru. Pokud jde o vyšetřovací techniku, napřed jsem dal lidem Szondyho test – to byl ryze psychiatrický přístup. Szondyho test odhaluje afinitu k psychickým obtížím a defektům, ale ukazuje i skryté či latentní psychotické postoje (na psychiatrii jsme takto objevili třeba začínajícího schizofrenika nebo melancholika). K tomu Szondyho jsem dával vyšetřovaným test MAS (Manifest Anxiety Scale), což je kalifornská škála úzkosti – několik zvláštních otázek, které vyjadřují určité skóre. Pokud se to skóre dostane nad určitou hranici, tak lze předpokládat, že je daný člověk aktuálně neuroticky úzkostný, ne-li úzkostný z nějaké psychózy. Pak jsem diváky vystrašil Hitchcockovým filmem PSYCHO. A nakonec, třeba druhý den po zhlédnutí filmu, jsem zadával nejtěžší, Rorschachův test. Málokdo umí tento test hodnotit, proto je u psychologů a psychiatrů mnohdy v nemilosti. Jde o to, že ho můžete interpretovat velmi

11) Testování probíhalo od podzimu 1966 do poloviny roku 1968. Tamtéž, s. 86.

jednoduše, můžete ale ve výkladu také dojít až k nekonečným konsekvencím. U tohoto výzkumu mne zajímalo, nakolik je osobnost naplněna aktuální úzkostí. A zjistili jsme zajímavou věc: lidé, kteří šli do biografu s nadměrou úzkostí, se na PSYCHU od té úzkosti vyprázdnily – já tomu říkám abreakce. V MAS byli na hranici úzkosti nebo trochu za ní a v Rorschachově testu byli druhý den najednou vyrovnaní, žádná úzkost tam nebyla. Naopak lidé, kteří šli do kina s běžnou emoční rovnováhou a neměli žádné znaky úzkosti, ani v MAS, ani v Szondym, byli druhý den plní úzkosti, která sice mohla být posuzována jako aktuálně prožívaná, ne chronická, ale byla tam. V podobném duchu jsme se zabývali filmovým šokem.

Námětem celého výzkumu byl tedy průběh afektivního prožitku. Přišli jsme tak na jakýsi základ, který byl později různě využit. Pokud vím, zabývali se tím například ve Francii, o čemž mne informoval teoretik Edgar Morin a také režisér Édouard Molinaro, který měl u nás koncem 60. let přednášku na FAMU – tehdy se po mně ptal, protože ve Francii slyšel o mé práci.

*To nás přivádí k další otázce. Své výzkumy jste prezentovali na řadě zahraničních konferencí, jaká byla odezva?*

Tam, kde jsem mohl naše výzkumy prezentovat a propagovat osobně, jsem zažil dobrou reakci – jak na konferenci u Holubičích jezer v Sovětském svazu,<sup>12)</sup> tak na VI. světovém kongresu sociologů v Evianu v roce 1966, kde jsme příspěvek prezentovali s Karlem Moravou v sekci věnované kultuře a umění. Líbilo se to třeba Polákům, jeden z nich nám příspěvek dokonce ukradnul a prezentoval ho později jako svůj vlastní na zmíněné konferenci v Sovětském svazu, na což jsem samozřejmě upozornil. A zajímalo to i Francouze, kteří nás hostili. Edgar Morin byl naším příspěvkem nadšený a spřátelili jsme se. Přednesl jsem tam v podstatě to, co Ivan Sviták nechal otisknout v *Sociologickém časopise*, tedy náš výzkum o hrdinovi ve filmech Československé nové vlny.

*Pak tu byla konference v květnu 1968 v Mnichově...*<sup>13)</sup>

Tehdy jsme neměli oficiální kulturní kontakty se Západním Německem. Doktor Alexej Kusák sestavil skupinu lidí, která měla odjet do Mnichova jako jakási neoficiální delegace. Byli tam spisovatelé Bohumil Hrabal, Václav Havel, Věra Linhartová, tehdejší hvězda nového románu, dále Miloš Macourek. Byli tam hudebníci, Ilja Hurník a Milan Munclinger se svým hudebním tělesem. Z výtvarníků se zúčastnil Právek Sovák, divadlo reprezentoval Láďa Smoček a k filmu jsem se měl vyjadřovat já. Před každým filmem, který jsem vybral k promítání – např. *DÉMANTY NOCI*, *OBCHOD NA KORZE*, jeden dokument od Dušana Hanáka a jeden od Jana Špáty – jsem měl úvod, v němž jsem upozornil, že ideologicky už nejsme věrní dogmatickým tezím z 50. let. Na tyto projekce chodili v průběhu tří dní většinou ti samí lidé a vyžádali si jednu přednášku o nové vlně obecně. Tak jsem tam promluvil na téma, které jsem prezentoval i v Evianu.

12) Symposium o filmu, televizi a divákovi, Leningrad, červen 1970. Kromě prof. Pondělíčka se ho zúčastnili ještě dr. Stanislav Zvoníček a Ján Komiňár, viz Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha: Československý filmový ústav, 1976, s. 136–137. Dle prof. Pondělíčka se setkání ve skutečnosti konalo v haciendě Svazu sovětských filmových pracovníků poblíž hranic Sovětského svazu a Finska.

13) Prof. Pondělíček tuto konferenci zmiňuje v knize I. P o n d ě l í č e k, *Outsiderova zpověď. Vzpomínky a sebereflexe*. Praha: Pragma 2007, s. 211–216. Přesný název konference se nepodařilo dohledat, zjevně ovšem nešlo o čistě filmologickou konferenci a ani Jiří Havelka ji nezmiňuje.

V roce 1968 jsem jel do Stockholmu, kam mě dovedl můj osobní zájem o Bergmana. Zde jsem se spřátelil s Harrym Scheinem, ředitelem Švédského filmového institutu<sup>14)</sup> a manželem Ingrid Thulinové. Schein se za mě u Bergmana přimlouval, ale marně. Nicméně svolal pracovníky Švédského filmového institutu a všechny možné zájemce a já jsem jim přednášel o nové vlně a zároveň jsme o tom diskutovali.

Výzkum hrdiny jsem nejvíce uplatnil v době té své takzvané „poloemigrace“. Odjel jsem 3. října. Nikdy před tím jsem nebyl v Jugoslávii. Byla mi sympatická a také mi tam měla vyjít srbsky knížka, takže jsem měl pro začátek honorář. Postupně jsem tu Jugoslávii projel. V Ljubljani jsem měl první vystoupení o hrdinovi v úzkém okruhu novinářů a filmařů. V Záhřebu už to bylo větší vystoupení na filmové škole. V Bělehradě jsem pak dokonce dostával plat jako hostující pedagog na škole Akademija za pozoriste, film, radio i televiziju, a uplatnil jsem tam oba zmíněné výzkumy. Jugoslávci se mě ujali jako sirotka – podobně jako Kundery ve Francii. Po roce 1968 to bylo běžné všude. V Jugoslávii moc cizinců neměli, ekonomicky založení lidé pak utíkali dál do Německa, Ameriky nebo Austrálie. A Jugoslávci se ke mně chovali vzorně, měl jsem několik možností uplatnění a hodně jsem tam publikoval v časopisech. V Ljubljani vycházel velmi dobře redigovaný časopis *Ekran*, v němž jsem publikoval náš výzkum v článku „Na rob noveho čechoslovaškego filma“ (Na okraj nového československého filmu).<sup>15)</sup> V Bělehradě jsem ho pak popsal v časopise *Gledišta* pod názvem „Družstevni kontekst mladog čechoslovašskog filma“ (Společný kontext mladého československého filmu)<sup>16)</sup> a v Záhřebu v časopise *Filmska kultura* „Od Formana i Schorma k Menzelu. Sa sociološkog i filozofskog aspekta“ (Od Formana a Schorma k Menzelovi. Sociologický a filozofický aspekt).<sup>17)</sup> Nejvíce renomovaný časopis byla *Kultura*, která vycházela v Bělehradě – tam jsem publikoval řadu statí, vedle sociologicky relevantních („Masovna kultura, film i filmski gledalac“ /Masová kultura, film a filmový divák/)<sup>18)</sup> mimo jiné i o erotice a dalších svých oblíbených tématech.

V roce 1968 jste byl v Monaku na konferenci s tématem „Film a civilizace“.<sup>19)</sup>

Tam jsem ale nemluvil o zmíněných dvou výzkumech, i když jsem tam byl vyslán z Filmového ústavu. Vzhledem k zaměření konference jsem si vybral téma „Existenciální prvek v současném biografu“ a mluvil jsem hlavně o Evaldu Schormovi. Ten příspěvek už bohužel k dispozici nemám. Ovšem Myrtil Frída, který působil ve Filmovém ústavu jako ředitel filmotéky, byl někdy okolo roku 1967 v USA a propagoval tam náš výzkum hlediště i filmového hrdiny.

14) Svenska Filminstitutet byl, stejně jako československý Filmový ústav, založen v roce 1963. *Svenska Filminstitutet* Dostupné online: <<http://www.sfi.se/sv/om-svenska-filminstitutet/Verksamheten/>> [cit. 16. 12. 2010].

15) I. P o n d ě l í č e k, Na rob novega čechoslovaškega filma. *Ekran*, 1968–1969, č. 60–61, s. 558–661.

16) I. P o n d ě l í č e k, Družstevni kontekst mladog čechoslovašskog filma. *Gledišta* 9, 1968, č. 11, s. 1590–1598.

17) I. P o n d ě l í č e k, Od Formana i Schorma k Menzelu (Sa sociološkog i filozofskog aspekta), *Filmska kultura* 12, č. 63–64, s. 142–152.

18) I. P o n d ě l í č e k, Masovna kultura, film i filmski gledalac. *Kultura*, 1968, č. 2–3, s. 73–82; týž, Erotika i seksualnost u masovnoj kulturi, *Kultura*, 1969, č. 4, s. 61–77.

19) Kolokvium Cinéma et civilisation, Monte Carlo, 3. – 7. ledna 1968. Viz J. H a v e l k a, c. d., s. 122; Activités du Centre d'Études des Communications de Masse en 1967–1968. *Communications* 12, 1968, č. 12, s. 180–184. Dostupné online: < [http://www.persee.fr/articleAsPDF/comm\\_0588-8018\\_1968\\_num\\_12\\_1\\_1182/article\\_comm\\_0588-8018\\_1968\\_num\\_12\\_1\\_1182.pdf](http://www.persee.fr/articleAsPDF/comm_0588-8018_1968_num_12_1_1182/article_comm_0588-8018_1968_num_12_1_1182.pdf) > [cit. 16. 12. 2010].



*A Ivan Sviták se během svého působení v USA také věnoval filmu?*

Nevěnoval. Sviták byl jako emigrant nejdřív přidělen na Columbia University v New Yorku a v sáhodlouhých dopisech mi líčil tamější nesnesitelné poměry. Ale v Seattlu si liboval, tam přednášel v areálu, kde seděli s hipstery a beatniky bosí na zemi. Sviták byl nestandardní člověk. Nelíbilo se mu přijít do posluchárny v luxusní Columbia University a tam přečíst svou přednášku. Raději seděl na bobku a vyprávěl o všem možném. Přednášel hlavně o československých politických problémech a viděl to pochopitelně z levicové perspektivy.

*Vaši kolegové měli nějaké zahraniční výstupy?*

Z nějakého důvodu jsem k tomu vždycky přišel já. Možná proto, že jsem byl utajovaně vedoucím. Upřímně řečeno, ostatní o to ani moc nestáli. Paní doktorka Benešová byla velmi bázlivá trémistka, ta by nikde nepřednášela. Bulíček do toho moc neviděl, ten dělal jen kinokavárny. Svoboda tam ještě nebyl, možná že dělal něco potom, nevím. A ani Štábla nic neprezentoval v zahraničí. Sviták už od poloviny 60. let nesměl a ani po tom netoužil. Když se vrátil z emigrace, tak jsme měli filmologickou konferenci.<sup>20)</sup> S Karlem Moravou jsme tam měli příspěvek „Hlediště 60. let a jeho budoucí podoba“,<sup>21)</sup> kde jsme shrnuli výzkumy z 60. let. Sviták měl příspěvek přede mnou a byl velmi kritický. Ale mluvil o politice, ne o filmu.<sup>22)</sup>

Je ale třeba říci, že naše práce o hrdinovi by nikdy neměla takové ohlasy, kdyby nebylo Ivana Svitáka. Dovedl výborně vystihnout závěry tak, že působily velmi věrohodně, aniž by k tomu potřeboval velké množství faktů. Já jsem byl v tomto ohledu mnohem opatrnější. Osm let jsem byl vychováván na psychiatricko-neurologických kongresech, kde se každé přešlápnutí tvrdě napadalo. Psychiatři byli na sebe jak psi. Takže ani v případech výzkumu hlediště jsme hypotézy nestříleli jen tak od boku a nezaměňovali je za fakta.

Protože byl o naše výzkumy na zahraničních konferencích zájem, vyrobily se nákladem Filmového ústavu anglické a ruské verze a rozesílaly se na různá pracoviště: anglické verze na estetické katedry a filmové školy po západní Evropě a asi i Americe. Ruské verze se zase distribuovaly v sovětském bloku. S Karlem Moravou jsme to připravili do tisku a rozesílal to sekretariát a publikační oddělení. Kam to přesně posílali, ale nevím.

*Jak došlo k Vašemu odchodu z badatelského kabinetu?*

V roce 1968 po okupaci jsem dostal jakousi zprávu z Koordinačního výboru tvůrčích svazů. Hrozilo, že se bude zavírat a že se u nás budou opakovat události z Maďarska. Já jsem váhal. Měl jsem tu maminku, které už bylo přes 80 let, a manželku se synem, takže mi nebylo moc milé jezdit ně-

20) Konference Česká a slovenská kinematografie 60. let, Praha, Klubu novinářů, 21.–22. března 1991.

21) Příspěvek vyšel nejprve časopisecky: Ivo Pondělíček – Karel Morava, Hlediště 60. let a jeho budoucí podoba. *Film a doba* 37, 1991, č. 3, s. 188–189. Později byl publikován v rámci sborníku z konference: I. Pondělíček – K. Morava, Hlediště 60. let a jeho budoucí podoba. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: Národní filmový archiv 1993, s. 157–160.

22) Ivan Sviták, Postava k podpírání. In: Tamtéž, s. 141–144. Svitákův příspěvek se skutečně zaměřuje spíše na politický kontext než na samotný film POSTAVA K PODPÍRÁNÍ.



kam pryč. Probral jsem to se Standou Zvoníčkem a s dalšími lidmi, a ti mi poradili, abych jel na studijní cestu. Vzal jsem si tedy na rok studijní volno a odjel. Vrátil jsem se až v roce 1970 po nástupu normalizace. Brzy přišla prověrka a vybalili na mě statě, které jsem publikoval v osmašedesátém, zejména stať „Jak zabít lidskou osobnost“, <sup>23)</sup> která vyšla v *Literárních novinách* v době, kdy jsem byl ve Švédsku. Kupodivu to neodhalili hned, já jsem byl totiž nestraník a oni museli vyházet především obrodáře a eurokomunisty. A taky se přišlo na můj článek o Palachově smrti v *Zítřku*, kde jsem napsal větu: „Kdyby se obětoval někdo mocnější, vlivnější a známější, kdyby se postupně zapálila většina výkonného výboru ÚV KSČ, kdyby se zapálili tajemníci a ministři, nebylo by to v tuto chvíli tak otřesné a – tvrdím ani tak významné,“ <sup>24)</sup> a to jim vadilo nejvíc.

Prověrku měl na starosti normalizátor, aparátčík a dogmatik Slavoj Ondroušek, naprostý laik ve filmové oblasti. A ten dal pokyn, aby mě okamžitě vyhodili. Další informace už jsem měl jen z druhé ruky.

Standa Zvoníček měl také drobný škraloup, protože byl v době invaze v Kanadě a v jednom interview invazi odsoudil. Nicméně ve Filmovém ústavu se udržel. Myslím, že víc než to interview mu ublížilo, že zaměstnával mě – absolutního vyvrhele. Ondroušek se brzy na to stal ředitelem Filmového ústavu a Standu z této pozice vyhodili, i když ne úplně na dlažbu jako nás. Svitáka vyhazovat nemuseli, ten zůstal venku. Po mně odešel z Filmového ústavu můj bývalý posluchač a kolega Jan Svoboda. Luboš Bartošek měl také velký škraloup: v roce 1956 v době maďarských událostí vystoupil ze strany. Takže byl přesunut do Divadelního ústavu, ale ani tam, pokud vím, dlouho nevydržel.

Že jsem musel z Filmového ústavu odejít (přesněji, že jsem byl vypovězen pro „narušování socialistické ideologie“), toho jsem nikterak neželal. Spíše naopak. Vlivem politicky motivovaných a organizačních změn ve Filmovém ústavu se žádné další či nové výzkumy neprojektovaly. Byly jen fragmenty, které se ani pořádně nedotáhly do konce. Žádné výsledky z nich se tudíž nemohly ani reprezentativně publikovat. Náš badatelský kabinet byl pohřben. Nějaký čas po mém odchodu byli propuštěni i další mí kolegové. Co bych tedy vlastně ve Filmovém ústavu měl nadále pohledávat?

*Děkujeme za rozhovor.*

#### Citované filmy:

*Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Obchod na korze* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1965), *Postava k podpírání* (Pavel Juráček, Jan Schmidt, 1963), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960).

23) I. P o n d ě l í č e k, Jak zabít lidskou osobnost. *Literární listy* 1, 1968, č. 20, (11. 7.), s. 3.

24) I. P o n d ě l í č e k, Neopakovatelné rozhodnutí ducha. *Zítřek* 2, 1969, č. 3, (22. 1.), s. 5.

**Elekta, a. s. (/1922/ 1928 – 1945 /1955/)**

Data založení filmových společností zaznamenaná v archivních pramenech a uváděná relevantní literaturou se téměř vždy mírně rozcházejí. Obvyklý rozdíl jednoho roku je dán tím, že literatura uvádí zpravidla rok, kdy společnost již nějakým způsobem prokazatelně existovala. V případě Elekty je to rok 1922, kdy JUDr. Alfred Nettl podal žádost o zápis společnosti do obchodního rejstříku. Ovšem stanovy a předmět činnosti Elektafilmu s. s r. o. schválilo ministerstvo vnitra společně s ministerstvem obchodu a ministerstvem financí již 4. listopadu 1921. Krátce nato, 6. listopadu 1921, proběhl „ustavující akt“ – schůze zakladatelů. Z ryze právního hlediska ale Elektafilm s. s r. o. začíná existovat dnem zápisu do obchodního rejstříku, 19. června 1923,<sup>1)</sup> a končí výmazem ze dne 12. července 1929. Elekta, a. s. – z právního hlediska nástupnický subjekt – byla do obchodního rejstříku zapsána dne 18. února 1929, téměř o půl roku dříve.<sup>2)</sup>

Podle záznamů v obchodním rejstříku složily dne 1. prosince 1922 společníci (sic!) Zdenka Schmittová (choť obchodníka, Vršovice, Ruská tř. 38), Marie Popperová (choť továrníka v Kostelci nad Orlicí), Olga Auerbachová (choť obchodníka na Královských Vinohradech) a Růžena Reiterová (choť obchodníka na Královských Vinohradech) společenské podíly po 50 000,- Kč. Jednání byli přítomni též Josef Auerbach a Vítězomír Ballenberger (obchodník, Praha II, čp. 846). Předmětem podnikání měly být následující činnosti:

- a) koupě, prodej, provozování, půjčování a komise filmů,
- b) obchod aparáty na snímání a předvádění filmů a obchod jinými stroji a aparáty,
- c) získávání kinematografů,
- d) provozování kinodivadel,
- e) nabývání stejných a podobných podniků a účastenství v nich.<sup>3)</sup>

Po připomínkách Obchodní a živnostenské komory byl v nové žádosti ze dne 4. dubna 1923 předmět podnikání zúžen jen na body a) a b). Naopak společenský kapitál byl zvýšen na 300 000,- Kč. Jednateli společnosti se stali Josef Auerbach, Julius Schmitt a Jan Reiter, sídlem společnosti byla Praha II, Vodičkova čp. 730-7, od 3. listopadu 1926 je pak sídlem společnosti Praha II, Národní 26. Roku 1924 postoupila M. Popperová svůj podíl (75 000,- Kč) Osvaldu Kosekovi (obchodník, Praha II-Vinohrady, Smetanka 20). Společnost Elektafilm s. s r. o. se v době své existence věno-

1) Státní oblastní archiv v Praze (dále jen SOA Praha), fond Krajský soud obchodní Praha (dále jen f. KSO), spis sign. C XIV – 272/12. Zápis ze schůze společníků Elekty s. s r. o. ze dne 28. června 1923 ovšem hovoří o „desítiměsíční činnosti firmy“ – viz Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Elekta, a. s., k. 1, inv. č. 1.

2) Roky 1921 a 1928 uvádí Petr Bednařík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum 2003, s. 65, 116, 117. Roky 1922 a 1928 uvádí např. *Compass* (Průmyslová ročenka) LXX, 1937, s. 1699.

3) SOA Praha, f. KSO, spis sign. C XIV – 272/12.

vala zejména půjčování a distribuci filmů. Celková aktiva společnosti v roce 1927 činila včetně pohledávek 2 224 263,36 Kč a pasiva 1 724 263,36 Kč.

Podle prvních stanov společnosti Elekta, a. s. bylo povolení ke zřízení akciové společnosti uděleno České komerční bance v Praze a obchodnímu radovi Janu Reiterovi, tehdejšímu řediteli Elekty s. s. r. o. Akciová společnost pak byla založena na povolující listině ministerstva vnitra ve shodě s ministerstvem financí ze dne 2. října 1928 (čj. 56 123/28), na stanovách schválených pod tímž výnosem a na ustavujícím aktu ze dne 5. listopadu 1928.<sup>4)</sup> Živnostenský list Elektafilmu a. s. byl vydán dne 3. června 1930 (čj. II.A 26458/30) a povoloval mj. „obchod filmy a jinými stroji a aparáty ke snímání a předvádění filmů jakož i stroji a aparáty používanými v průmyslu filmovém a kinematografickými pomůckami a ostatními do tohoto oboru spadajícími předměty.“<sup>5)</sup>

Třicátá léta jsou zcela ve znamení rozmachu Elekty pod vedením Josefa Auerbacha, kdy se společnost stala jedním z nejvýznamnějších výrobců českých filmů, k nimž patřily například AFÉRA PLUKOVNÍKA REDLA (1931), LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESE (1932), JEDENÁCTÉ PŘIKÁZÁNÍ (1935), HLÍDAČ č. 47 (1937), KOUZELNÝ DŮM (1939), VĚRA LUKÁŠOVÁ (1939) a POHÁDKA MÁJE (1940). V roce 1930 získala Elekta majoritní akciové podíly firem Slaviafilm a Moldaviafilm. Členy představenstva společnosti Elekta a. s. byli Osvald Kosek, Julius Schmitt a JUDr. František Fousek. Prokura náležela Josefu Auerbachovi, Aloisi Fialovi a Janu Zbránkovi. Od IX. valné hromady (23. června 1937) byl Josef Auerbach výhradním majitelem všech akcií společnosti. V roce 1939 měla Elekta 36 stálých zaměstnanců.

Před nacistickým nebezpečím odešel Josef Auerbach do USA, dne 9. září 1939 byl „židovské firmě“ výnosem říšského protektora ustanoven treuhänder Karl Schulz, jenž byl již 18. června 1940 odvolán. Určitou dobu však ještě zůstal ve funkci místopředsedy správní rady.<sup>6)</sup> Po K. Schulzovi se v roce 1941 stal treuhändrem JUDr. Brunno Pfennig, který získal 2 320 akcií z celkového počtu 2 500. Tyto akcie byly prostřednictvím říšskoněmecké firmy Cautio-Treuhandgesellschaft m. b. H. v Berlíně předány německé firmě UFA, která je již v roce 1942 prodala Prag-Filmu. Formálně tedy Elekta spadala pod Prag-Film A. G. Jistou výhodou tohoto postavení bylo zařazení subjektu do kategorie „válečně důležitých podniků“, což chránilo pracovníky před totálním nasazením. Do roku 1941 byla Elekta velmi úspěšnou produkční společností, avšak v důsledku postupných vnucených omezení české filmové produkce posléze fungovala pouze jako půjčovna.

Správní vývoj Elektafilmu po květnu 1945 plně odráží právní nejistoty této doby. Po znárodnění společnosti na základě dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb. ze dne 11. srpna 1945 byl národním správcem společnosti jmenován pracovník Státní půjčovny filmů JUDr. Oldřich Bureš, likvidaci společnosti měl provést Jan Zbránek.<sup>7)</sup> Naopak vlastník majority akcií Josef Auerbach (de iure stále její prokurista) se ještě v roce 1946 snažil znárodněnou firmu převést do sféry „nezná-

4) Spis společnosti Elekta, a. s. není uložen ani v SOA Praha ve fondu KSO, ani v registratuře Městského soudu v Praze. Podrobnosti o jeho ztrátě nejsou známy. Dostupné jsou pouze záznamy v záznamové knize obchodního rejstříku, uložené v registratuře Městského soudu v Praze, sv. BXVIII, pag. 200–203.

5) Na základě této formulace se Josef Auerbach pokoušel po znárodnění kinematografie v srpnu 1945 pokračovat v obchodní činnosti Elekty v oblasti, na niž se znárodnovací dekret výslovně nevztahoval – např. dovezl z USA a prodal barrandovským ateliérům maskérské potřeby od firmy Max Factor.

6) Podrobně o důvodech Schulzova odvolání a o jeho působení ve filmovém oboru v protektorátu Čechy a Morava viz P. Bednařík: *Arizace...*, s. 42, 88–93. K osobě J. Auerbacha viz tamtéž, s. 65.

7) Dne 5. března 1952 byl Jan Zbránek před Okresním soudem trestním (spis 23 T 245/51) zproštěn obžaloby za nedovolené podnikání po roce 1945; spoluobžalovaný Alois Fiala, jak soud konstatoval, emigroval a řízení s ním bylo přerušeno.

rodněného“ obchodního podnikání a dovezl pro Barrandov maskérské potřeby.<sup>8)</sup> Chaotičnost aktu likvidace prozrazuje i časté střídání národních správců. Datum výmazu z obchodního rejstříku je s ohledem na absenci pramenů pravděpodobně nezjistitelné, poslední záznam v rejstříkové knize je z roku 1958: „Podle výměru Ústřední správy Československého filmu v Praze (č.j. 516/58 ze dne 28. července 1958): Zapisuje se národní správce JUDr. Karel Šercl (Praha 11, Jeseniova 41). Dosavadní národní správce JUDr. Václav Šefrna se vymazuje.“<sup>9)</sup>

Fond společnosti Elekta je komplementárním fondem k fondu jiné významné filmové společnosti – Slaviafilm, a.s.<sup>10)</sup> Dochované zápisy ze schůzí společníků a správní rady<sup>11)</sup> obsahují věcné a neobyčejně přesné situační zprávy Josefa Auerbacha o odbytových možnostech, obtížích s prvními zvukovými filmy, krizových obdobích kin (hospodářské i politické důvody), vývoji produkčních záměrů a realizačních změn atd. Kompletně zachované bilance<sup>12)</sup> svědčí o úspěších i neúspěších produkce filmů, jejich exploatace i o běžném chodu podniku. Ve fondu se dochovala ojediněle podrobná dokumentace o přípravě, výrobě a exploataci filmu Gustava Machatého EXTASE (1932)<sup>13)</sup> a rovněž i dokumenty o produkci dalších filmů z portfolia společnosti.<sup>14)</sup> Fond obsahuje rovněž vcelku přesnou dokumentaci kořistnického chování Němců po okupaci Československa<sup>15)</sup> a zřízení protektorátu Čechy a Morava v roce 1939 a zahrnuje i neméně příznačnou dokumentaci chaotické „likvidace“ společnosti po znárodnění v srpnu 1945.<sup>16)</sup> Ačkoliv fond nelze pokládat za zcela zachovaný, přesto jej lze označit za klíčový pramen k dějinám velmi dynamického a úspěšného rozvoje a nezaviněného pádu jedné z nejvýznamnějších domácích filmových výrobních a distribučních společností (Elekta), přidružené společnosti Slaviafilm a.s. a rovněž i k dějinám českého filmového podnikání vůbec.<sup>17)</sup> Archivní fond Elekty umožňuje i poměrně přesné vyčíslení velikých škod, které českému filmovému podnikání způsobila německá okupace a připomíná neméně velké immateriální ztráty dané znemožněním další činnosti skvělých odborníků a managerů – v lepším případě po jejich emigraci a v horším uvěznění a smrti v koncentračním táboře. (Úspěšná kariéra otce a syna Auerbachových v USA je toho příkladem.)

J i n d ř i c h S c h w i p p e l – T o m á š L a c h m a n

8) Viz pozn. č. 5.

9) Městský soud v Praze, záznamová kniha obchodního rejstříku, sv. BXVIII, pag. 203.

10) Fond společnosti Slaviafilm, a.s. je uložen v NFA.

11) NFA, f. Elekta, a.s., k. 1, inv. č. 1, 2.

12) NFA, f. Elekta, a.s., k. 3, inv. č. 57–73; k. 4, inv. č. 74–87.

13) Tamtéž, k. 13, inv. č. 226–236.

14) Tamtéž, k. 12, inv. č. 183–204.

15) Tamtéž, k. 2, inv. č. 36–48.

16) Tamtéž, k. 3, inv. č. 49–56; k. 18, inv. č. 295–303.

17) V podnikání ve filmovém oboru pokračoval Josef Auerbach i po svém druhém odchodu do emigrace po únoru 1948, jeho syn Norbert se posléze stal jedním z významných hollywoodských producentů.

## Obzor

**Kritika špatné společnosti filmem  
(a Lacanem)**Bülent Diken – Carsten Bagge Laustsen, *Sociology through the Projector*.

London and New York: Routledge 2008, 143 stran.

Útlá kniha *Sociology through the Projector* dánských sociálních vědců Bülenta Dikena a Carstena Bagge Laustsena, vydaná v prestižním nakladatelském domě Routledge, patří k nemnoha aktuálním publikacím, které se dají zahrnout do oblasti sociologie filmu, a již jen tím si přirozeně získává pozornost zájemců o tuto oblast sociálních věd. Knihu můžeme považovat za určité shrnutí několikaleté spolupráce autorů. Ačkoliv Diken působí na Katedře sociologie Lancasterské univerzity, zatímco Laustsen je zaměstnán na Katedře politických věd Aarhuské univerzity v Dánsku, od roku 2001 publikovali vedle svých samostatných prací několik společných článků věnovaných různým celospolečenským otázkám, které vysvětlovali za pomoci vybraných filmů. Tyto články se staly základem pro knihu *Sociologie projektorem*, která byla dokončena v prosinci 2006 (dle data uvedeného v Poděkování na začátku knihy) a vydána v roce 2008.

Náhodný čtenář by mohl být snadno zmaten názvem publikace i propagačním textem na zadní straně obálky a očekávat mírně didaktickou sociologickou publikaci, věnující se otázkám sociální reality a její reflexe v současném filmu. Knihu je jistě možné velmi obecně zařadit spíše mezi esejistické sociálně teoretické texty, které se snaží kriticky poukázat na problémy současné společnosti a hledat jejich příčiny za pomoci analýzy vybraných signifikantních filmů. Autoři se pokoušejí vystavět poměrně komplikovaný vztah mezi sociální realitou a filmem, navíc pracují se specifickým konceptem sociologie jako takové, využívajíce pro vysvětlování společenských procesů hojně lacanovskou psychoanalýzu. V úvodu navrhuje tři možné způsoby čtení své knihy: 1. jako pokus o filmovou analýzu za pomoci sociální teorie, 2. jako setkání s několika důležitými oblastmi a koncepty sociální teorie a 3. jako pokus o společenskou diagnózu, ve které film funguje jako analytický nástroj. Otázkou zůstává, v jakém smyslu je tato práce přínosná nejen pro „studenty a vědce v oblasti sociologie, současné sociální teorie, filmových a kulturních studií“, jak tvrdí zadní přebal.

Kniha obsahuje kromě sedmi číslovaných kapitol ještě předmluvu od Slavojе Žižeka a krátký Doslov autorů. Text Slavojе Žižeka, slovinského sociologa, filosofa a „star“ současného levicového myšlení, nebyl zvolen jako předmluva náhodně. Žižek se v celé knize objevuje jako nejcitovanější autor nejen v roli uznávaného vykladače psychoanalytického díla Jacquese Lacana, ale zejména jako zjevný inspirační zdroj. Právě Žižek totiž využívá Lacana pro své originální (psycho)analýzy filmů, které mu následně často slouží i jako důkazy pro jeho popis stavu současné společnosti. Žižek uvádí knihu krátce svým rozbořením dvou filmů, které byly do kin uvedeny k pátému výročí událostí 11. září 2001 (dále 9/11) – LETU ČÍSLO 93 a snímku WORLD TRADE CENTER. Žižek poukazuje na to, že oba filmy se vyhýbají širšímu politickému kontextu událostí 9/11. Místo toho se



soustřeďují na hrdinství jednotlivců, na konkrétní činy, aniž by musely odpovídat na otázku, kdo a proč stojí za tímto teroristickým aktem či jaké jsou důvody nebo historické souvislosti této události.

V první úvodní kapitole – „Film a sociální teorie“ – se autoři snaží čtenáři představit svou koncepci vztahu filmu a sociální reality. Film je podle nich indikátorem možné, virtuální či nadcházející podoby společnosti. Sociální teorie velmi často, a dle autorů chybně, staví v hierarchii svého zkoumání nejvýše společnost a film považuje za pouhé její zrcadlo. Autoři naopak přicházejí s novým dialektickým pohledem, který nevidí rozdíly mezi filmem a realitou. V návaznosti na Gillesse Deleuze se naopak zaměřují na dichotomii simulakrum a reprezentace – falešná nápodoba a věrné zobrazení skutečnosti. Film nejenže věrně reprezentuje skutečnost, ale navíc otevírá divákům přístup k „virtuální“. Virtuální, možná společnost existuje paralelně s naší (reálnou) společností. Film nabízí transcendentální analýzu sociální. Autoři nechtějí podřídít studium filmu sociologii, spíše dělat sociologii skrze film, věnovat se jakési filmové sociální teorii. Jak říká již názvem – dělat sociologii projektorem. Zdůrazňují, že film je alegorií společnosti. Film tedy chápou jako jinotaj, který v sobě ukrývá další významy, a ty je třeba objevit, abychom mohli lépe porozumět společnosti jako takové.

Každá z následujících šesti kapitol se věnuje jednomu vybranému filmu. V první interpretaci autoři nabízejí nové čtení filmu HAMAM režiséra Ferzana Özpeteka, které jim slouží ke kritice klasického pojetí vztahu Západu a Orientu. Tato kapitola je zaměřena především na možnosti (a výhody) psychoanalytického pohledu. Autoři zdůrazňují roli dopisů (ve filmu i v zakládajícím textu orientalismu – *Perských listech* Charlese de Montesquieua) jako mediátoru, mostu mezi Západem a Orientem. Zároveň zdůrazňují neexistenci skutečného Orientu za jeho západní konstrukcí. Orient funguje jako nulová instituce Clauda Lévi-Strausse, může být zobrazen pouze jako cosi chybějícího, černá díra. Fantazijní struktura, kterou film nabízí, slouží západní společnosti k tomu, aby se vyrovnala s vlastní symbolickou kastrací. Autoři vykládají film jako kritiku moderní, individualistické a materialistické západní společnosti a oslavu komunitního života.

Třetí kapitola se věnuje klasickému snímku PÁN MUCH a nese podtitul „Sociologie zášti“. Autoři zdůrazňují křehkost demokratické autority a existenci její odvrácené totalitární strany (latentního fašismu). Film vnímají jako alegorii společnosti ve stavu strachu, který, vyvolán jejími vůdci, vede k teroru. V tomto duchu pracují s konceptem davu a s obrazem současné společnosti jako společnosti davu a jako infantilizované společnosti. Při analýze tohoto snímku autoři poprvé ve větší míře odkazují na americkou „válku s terorem“. Toto téma bude v knize dále rozvíjeno v kapitolách věnovaných filmům KLUB RVÁČŮ, BRAZIL a ŽIVOT JE KRÁSNÝ.

Následující kapitola o snímku MĚSTO BOHŮ je dalším pokusem o poněkud odlišný výklad filmu. Favela může být vnímána jako příklad totální exkluze, podle autorů je však spíše konstrukcí, která má sloužit k tomu, aby zachovala zdání existence města (jako jejího opozita), města jednotného, nikoliv (přirozeně) vnitřně antagonistického. Autoři poukazují na to, jak je ve filmu postupně favela zbavena všech přirozených autorit – všech „Otců“, aby se tak dostala do před-kulturního přírodního stavu, aby se stala orientalizovaným „druhým“: místem perverze, nekonečné slasti, transgrese. Jedinou zůstávající otcovskou figurou je město. Aby narušili vznikající dichotomii mezi městem a favelou, zdůrazňují autoři roli nomadismu jako mediátoru, mostu (podobně jako u dopisů v druhé kapitole) mezi těmito dvěma opozity. Co odlišuje obyvatele favely od obyvatel města je nemožnost z favely uniknout, odejít jinam (zatímco pro představitele města a moci – policii, překupníky se zbraněmi a drogami – je pohyb neomezen). Autoři ovšem přicházejí se závě-

rečnou tezí, že ve skutečnosti neexistuje rozdíl mezi favelou a městem. Celý urbanizovaný prostor se stal „favelou“, ze které nemůžeme uniknout (stejně jako její obyvatelé). Fikční obraz favely byl tedy vytvořen proto, aby zakryl tuto skutečnost, aby vytvořil iluzi, simulakrum, že my ještě žijeme ve městě, že město ještě existuje.

Pátá kapitola se zabývá možností kritiky současné společnosti na základě analýzy filmu *KLUB RVÁČŮ*, který je vykládán jako pokus o kritiku současné konzumní společnosti, kde je veškerá zodpovědnost privatizována a kde se sama moc stala nomadickou, nezávislou na místě. Podle autorů film kritizuje společnost ve dvou krocích – nejprve pracuje se stupňujícím se násilím jako alternativou ke konzumnímu fetišismu a následně se snaží dosáhnout výjimečného stavu potlachu, slavnosti, jejímž cílem je destrukce fungujícího ekonomického systému. V obou případech je cílem dostat se vně kapitalismu. To, co schází, je konstruktivní aspekt, protože film pouze kritizuje současnou společnost, ale nepokouší se definovat či nastolit jinou. Autoři se ovšem ptají, jak je vůbec možné dostat takovému etickému i politickému činu, jestliže už žádné „vně společnosti“ neexistuje?

V předposlední kapitole je spolu s filmem *BRAZIL* rozebírána problematika současné (nové) totalitní podoby společnosti, která nemůže sebe sama zpochybňovat či kritizovat. V době „války s terorem“ není možné klást jakékoliv otázky nebo přiznávat chyby a omyly. Film, který byl alegorií totalitárních států první poloviny 20. století, je dle autorů aktuální právě v době boje s terorismem, války v Iráku, mučení vězňů v Guantanámu... *BRAZIL* je portrétem společnosti žijící v neustálém strachu, terorismus se v ní stal každodenní realitou. Neslouží však teroristům, ale státu, který si tak zachovává kontrolu nad životy jednotlivců a má neomezený přístup k informacím. Teroristické akce, vyznění filmu i kontext jeho komplikovaného uvedení do kin odpovídají na otázku z předcházející kapitoly: ano, kritika společnosti je možná a smysluplná.

Závěrečná kapitola se obrací k jinému tématu, které se ovšem problematiky 9/11 také dotýká. V rozboru Benigniho filmu *ŽIVOT JE KRÁSNÝ* a knihy Giorgio Agambena *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*<sup>1)</sup> se autoři snaží přispět k debatě o tom, jak a zda je možné připomínat si a zobrazovat holocaust. Kloní se k názoru, že tato událost natolik překračuje lidskou zkušenost, že není možné ji adekvátně reprezentovat. Odmítají dobovou kritiku Benigniho filmu s tím, že se jedná právě o pokus poukázat na to, že jediné možné (adekvátní) zobrazení je nepřímé. V následujícím Doslovu je pak vytvořena paralela mezi holocaustem a 9/11. Autoři přicházejí s otázkou, zda se tato událost stala natolik traumatickou, že o ní není možné přímo mluvit, a navrhuje film jako jednu z cest umožňujících reflexi a kritiku. V době (vzniku této knihy), kdy společnost není schopna přijmout sebekritiku, je právě alegorie, a zejména film jako alegorie, vhodnou cestou k sociální kritice. Právě koncept a vůbec možnost kritiky má být hlavním tématem knihy. Filmy, které jsou prostředkem ideologického boje, zejména pak filmy mainstreamové, se mohou stát kritickou arénou. V samém závěru autoři zdůrazňují nutnost nekompromisní kritiky Bushovy zahraniční politiky, nezbytnost nezávislého myšlení a obhajoby demokracie.

Knihy je do velké míry ovlivněna dobou svého vzniku a je až s podivem, jak silně tento fakt na současného čtenáře působí. Autoři se rozhodli pojmut knihu jako značně konkrétní dobovou kritiku politiky vlády Spojených států po 9/11. Díky tomu kniha nečekaně rychle zastarává a, z našeho pohledu, poněkud zbytečně ztrácí na zajímavosti již pár let po svém vzniku. Jakmile se au-

1) Giorgio A g a m b e n, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*. Torino: Bollati Boringhieri 1998.

toři přestávají zabývat „válkou s terorem“ a negativním přístupem Bushovy vlády k jakékoliv kritice, text získává pro čtenáře na větší „aktuálnosti“.

Samotný výběr filmů není v knize nikde vysvětlen a rozptýl doby i zemí vzniku čtenáři také neposkytuje žádné vodítko. Můžeme se jen dohadovat, jak byly právě tyto snímky pro knihu vybrány, protože by bylo možné najít řadu jiných obdobně reprezentativních filmů pro každý analyzovaný problém současné společnosti (vztah Západu a Východu či Orientu, totalitní společnost, společnost strachu a teroru, kritika v síťové společnosti, zobrazení holocaustu atd.). Výběr bude jistě ovlivněn kvalitou a možná i známostí jednotlivých snímků, podobně jako výběr některých citovaných knih a autorů. Pokud Diken a Laustsen necitují spřízněné osobnosti postmoderního myšlení (Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard apod.), odkazují na nesourodou směs sociálních vědců od Gustava Le Bona k Pierru Bourdiemu či k Niklasi Luhmannovi. Výběr filmů i použité literatury působí arbitrálně, což zamlžuje autorský záměr.

Autoři pracují značně nezvykle s tím, co se obvykle řadí do oblasti sociologie (přitom slovo samo je použito již v názvu!). Jakkoliv můžeme obecně použití psychoanalýzy pro vysvětlení společenských problémů považovat za legitimní, není takováto analýza v sociologickém zkoumání obvyklá. V této souvislosti je třeba připomenout, že ve filmové teorii je psychoanalytický proud, který se přirozeně prosazoval hlavně v 70. letech (i díky využití psychoanalýzy feministickou filmovou teorií), již považován v podstatě za překonaný. V rámci mezioborového zkoumání společnosti a filmu jej dosud úspěšně udržuje při životě snad jedině Slavoj Žižek, a právě čtenář Žižeka zřejmě představuje cílovou skupinu této knihy, i vzhledem k tomu, že je společenská kritika v knize často vedena z levicových (marxistických) pozic.

Jak již bylo zmíněno, autoři nabízejí tři možné způsoby čtení své knihy. Nám se jako relevantní jeví jedině návrh třetí, tzn. kniha jako pokus o společenskou diagnózu (slovo diagnóza se zde uplatňuje velmi vhodně) za využití filmu jako analytického nástroje. V tomto kontextu je ale třeba chápat analytický nástroj – film – jako alegorii. Odhalování jeho skrytých významů nám má pomoci porozumět společnosti. Pokud bychom vzali v úvahu druhé nabízené čtení, tedy kniha jako filmová analýza, která využívá sociální teorie, pak by její zjištění nebyla příliš objevná ani originální. A v případě posledního navrhovaného způsobu čtení knihy jako seznámení s důležitými koncepty a oblastmi sociální teorie se nabízí námitka, zda by nám lépe neposloužila řada již existujících sociologických knih. Navíc právě didaktičnosti se Diken s Laustsenem chtěli ve svém díle vyhnout.

Zdá se, že vůbec nejlepším způsobem, jak ke knize přistupovat, je nedbat na žádné ze tří doporučení autorů ani na její vnější znaky a zůstat vůči ní co nejotevřenější. Pak se můžeme seznámit se zajímavým, kritickým a dosti temným pohledem na současný stav společnosti, po jehož kritice filmem autoři volají, byť sami nenabízejí jinou alternativu než důraznou obhajobu demokratických principů.

Anna Kopecká

## Obzor

**Kam se dívají hodné holky  
aneb Kritika antipornografické kritiky**

Kateřina Lišková, *Hodné holky se dívají jinak. Feminismus a pornografie.*

Praha/Brno: Sociologické nakladatelství (SLON) ve spolupráci  
s Masarykovou univerzitou 2009, 178 stran.

„Osud toho, co říkáme a děláme, je v rukou pozdějších uživatelů,“ píše v knize *Science in Action* francouzský sociolog Bruno Latour.<sup>1)</sup> Významy faktů, věcí či uměleckých děl totiž podle něj nejsou inherentní součástí těchto produktů, ale jsou vytvářeny až v sítích interakcí aktérů, kteří s fakty, věcmi či uměleckými díly nakládají. Proto také má význam studovat, jak se s těmito produkty nakládá po jejich vzniku – rozplétat pavučiny významů, v nichž jsou zavěšeny. Pro brněnskou socioložku Kateřinu Liškovou se předmětem takového studia stala pornografie – respektive to, jak se k ní staví feministický antipornografický diskurs. Čím feministky podkládají svůj argument o ústřední roli pornografie v reprodukci genderové nerovnosti? Jak je chápána žena v antipornografickém diskursu? Existuje antipornografický diskurs také v České republice? Jak rozumět tvrzení, že pornografie diskriminuje ženy? Jaké jsou politické konsekvence takového prohlášení? Především na takové otázky odpovídá kniha *Hodné holky se dívají jinak*, kterou ve spolupráci s Masarykovou univerzitou v Brně vydalo Sociologické nakladatelství (SLON).

Text je přepracovanou verzí autorčiny dizertace obhájené na Masarykově univerzitě v roce 2007. Lišková v současné době přednáší v Brně na oborech genderová studia a sociologie a výzkumně se věnuje otázkám genderu, sexuality a sociální organizace intimity. Obsahem i svým názvem kniha navazuje na badatelčiny předchozí aktivity. Pod stejným názvem již téma publikace stručně zpracovala pro sborník *ABC feminizmu*,<sup>2)</sup> který v roce 2004 vydalo brněnské sdružení Nesehnutí. Totožně pojmenovala i přehlídky feministické pornografie, které organizovala ve dvou pražských a dvou brněnských kinech a na nichž představovala feministické alternativy k mainstreamové pornografické produkci. České publikum mělo možnost seznámit se mimo jiné s díly režisérek Annie Sprinkle či Candidy Royalle. Autorka se tématu tedy věnuje nejen na akademické půdě, ale i mimo ni. Aktivismus však Liškové nijak nebrání téma zpracovat vědecky. Nicméně ani svá východiska v knize nijak nezastírá. Studie je podle ní prací politicky angažovanou. „Jako autorka se hlásím k feminizmu a o to víc mi záleží na tom, jaké ideály feministické hnutí prosazuje,“ píše v úvodu. V tomto směru kniha také konvenuje proudům feministické epistemologie, jež veřejně deklarují stanoviska, ze kterých nazírají sociální svět a zpochybňují epistemickou neutralitu.

1) Bruno L a t o u r, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge: Massachusetts 1987, s. 29.

2) Srov. Kateřina L i š k o v á, *Hodné holky se dívají jinak aneb Feministické spory o pornografii*. In: Lenka Formánková a Kristýna Rytířová (eds.), *ABC feminizmu*. NESEHNUTÍ: Brno 2004, s. 139–148.



Knihu autorka rozdělila do tří hlavních částí. V první části se věnuje formování antipornografického diskursu v kontextu feministického hnutí. Nejprve kontextualizuje situaci v současné Evropě ve vztahu k debatám ve Spojených státech. Poté popisuje teoretické podhoubí, z něhož vyrostl zmiňovaný americký antipornografický feminismus. V druhé části práce se pozornost přesune od amerických debat k české realitě. Kapitola se zaměřuje na současný český diskurs, který kolem tématu pornografie budují obory sexuologie a kriminologie. Smysl této kapitoly je podle autorky trojí: za prvé ukázat, v jaké podobě se objevuje antipornografický diskurs v současném Česku, za druhé analyzovat, s jakými teoretickými předpoklady a vědeckými nároky česká sociologie a kriminologie pracují, a za třetí popsat rezonance diskursů těchto disciplín s antipornografickým diskursem. V závěrečné, třetí části publikace Lišková zkoumá argumenty feministek spojující pornografii a diskriminaci žen. Pornografie podle citovaných autorek není pouhým zobrazením žen v podřízeném postavení, které pramení z jiných zdrojů, ale podřízené postavení přímo vytváří a samo o sobě představuje diskriminační praxi. Lišková se v této části znovu vrací k pracím Catharine MacKinnon. Na otázky tematizované touto představitelkou antipornografického hnutí pak hledá sociologicky relevantní odpovědi založené zejména na dílech Johna Langshawa Austina, Jacquesa Derridy a Pierra Bourdieua.

Vývoj debat o pornografii v rámci jednotlivých feministických proudů odráží uvažování o sexualitě obecně. Proto i Lišková před zmapováním názorů na pornografii zaměřuje svou pozornost na feministickou debatu o sexualitě a tělesnosti. Pro všechny feministické proudy je tělesná odlišnost muže a ženy společným jmenovatelem sociálního řádu a nespravedlivého genderového uspořádání. Čím se však jednotlivé feministické proudy liší, jsou strategie akce, k nimž vybízejí. Na jedné straně stojí radikální feminismus, jenž pro Liškovou zosobňuje Shulamith Firestoneová. Podle jejího názoru se ženy osvobodí jedině tehdy, pokud se vymaní z břemene biologické reprodukce, a tak se zruší z toho vyplývající genderové rozdíly. Naopak kulturní feminismus – zosobněný Adriennou Rich – usiluje o přeznačení toho, co je důvodem podřízeného postavení žen, a o upevnování takto kulturně redefinované ženskosti. V základu nového sociálního uspořádání by pak měly být typicky ženské vlastnosti – péče, obětavost či laskavost. Pro kulturní feministky je útlak žen důsledkem potlačení ženského principu. Upozorňují, že ke skutečným změnám může dojít jen v tom momentě, kdy se kultura přesměruje k ženským hodnotám. Kulturně-feministické psaní se podle Liškové vyznačuje také jistou dávkou sexuálního puritanismu. Některé z autorek tohoto proudu například adorují viktoriánskou sexualitu či odmítají antikoncepci jako mechanický a patriarchální prostředek, který se podílí na objektifikaci žen. Nereflektovaně pak dichotomizují ušlechtilý a neušlechtilý sex, přičemž ten druhý vždy slouží mužům. Takto si podle Liškové počínají i dvě klíčové autorky antipornografického diskursu, které měly výrazný vliv na americkou antipornografickou legislativu: Andrea Dworkin a Catharine MacKinnon.

Andrea Dworkin chápe podle autorky pornografii jako pouto spojující všechny muže, bez rozdílu věku či pozice, proti všem ženám. S premisami silné větve kulturního feminismu rezonuje i její představa, že maskulinita je nezměnitelná a muži jsou na základě své maskulinity nepřátelé žen. Jádrem maskulinity je pak násilnost, která se zhmotňuje v pornografii. Pornografie je tak otázkou života a smrti – centrálním produktem, který udržuje v chodu patriarchát jako společenský systém mužského zájmu. Pornografii s analýzou znásilnění však propojují i další autorky. „Pornogra-

3) Viz Robin Morgan, *Theory and Practice: Pornography and Rape*. In: Laura Lederer (ed.) *Take Back the Night: Women on Pornography*. New York: William Morrow 1980, s. 150.



lie je teorie, znásilnění je praxe,“ cituje Lišková výrok Robin Morgan z roku 1974.<sup>3)</sup> Podle Catharine MacKinnon pornografie reprodukuje společenskou nerovnost. Pornografie potvrzuje mužům jejich privilegovaný status, dovoluje jim cokoli, k čemu pocítí touhu. Obdobně jako u Dworkin i u MacKinnon stojí pornografie ve středu sociálního řádu, který utiskuje ženy. MacKinnon podle Liškové zrevidovala dřívější „znásilnění je násilí, ne sex“ na „znásilnění je sex, ne násilí“, kdy jakýkoli sexuální styk analyticky splynul se znásilněním. MacKinnon také ve svém díle spojuje feminismus s marxismem. Čím byla Marxovi práce, tím je feminismu sexualita, míní americká aktivistka. Lišková však kriticky upozorňuje, že v díle MacKinnon jsou ženy pouze oběti. Kdybychom přijali takovou teorii genderu, dostali bychom se do překerní situace: „Může být žena stále ženou, aniž jí někdo ubližuje?“ táže se brněnská socioložka.

Ve své kritice feministické kritiky pornografie Lišková rovněž upozorňuje na paradoxní a nesamozřejmé prolínání radikálního feminismu a morálně konzervativní pravice. V sedmdesátých letech není téma sexuality a pornografie pouze doménou feministických autorek, ale i konzervativních ochránců rodinného krbu a tradičních hodnot. Tradiční rodina je v jejich naraci tím, co bezpečně pacifikuje mužovy sklony k promiskuitě a násilí. Obě tyto na první pohled antagonistické skupiny se snaží oslovit ženy, pro obě skupiny jsou muži problémem a ženy řešením a obě skupiny spojuje i důraz na heterosexualitu. Toto však není jediný směr, ze kterého lze kritiku antipornografických proudů vést. Další autoři také upozorňují, že radikální kritika sexuality jako způsobu reprodukce nerovných sociálních vztahů je tím, co mnohé ženy, které nechtějí svůj sexuální život obětovat, od feminismu odrazuje. V neposlední řadě také Lišková zmiňuje kritiku fundamentálního binarismu, kdy je ženství definováno jen jako odvrácená strana mužství, kterou předkládají francouzské autorky Hélène Cixous, Luce Irigaray a Julia Kristeva. Vedle nich čelné místo v kritice antipornografického diskursu z epistemologických pozic patří i odmítnutí univerzální ženské identity, které nalézáme u Judith Butler.

V části věnované českému diskursu Lišková analyzuje dva knižní tituly, z nichž jeden patří do oblasti sexuologie a druhý kriminologie. Jednak jde o knihu napsanou kolektivem autorů pod vedením kriminologa Jana Chmelíka *Mravnost, pornografie a mravnostní kriminalita*,<sup>4)</sup> jednak o knihu sexuologa Radima Uzla *Pornografie aneb Provokující nahota*.<sup>5)</sup> Knihu vytvořenou kolektivem autorů Lišková analyzuje jako první. Obdobně jako v dílech antipornografického diskursu amerického i zde nalézá jasnou distinkci mezi dobrou a špatnou sexualitou. Pornografie patří společně s prostitucí do druhé jmenované kolony. Člověk je podle Chmelíka pornografií redukován na samu fyziologickou podstatu přehnaně reagující na základní sexuální stimuly, pornografie ponižuje lidskou důstojnost, hrubě zasahuje do dobrých mravů, vyvolává pocit studu a ošklivosti a zvyšuje agresi. Uzel na druhou stranu označuje útoky proti pornografii za negativní postoj k nahotě a sexu jako takovému. Pornografie je podle něj součástí sexuální otevřenosti, které je zapotřebí, a je navíc podle známého českého sexuologa prevencí proti sexuálnímu vykořisťování. Ovšem ani Uzel podle Liškové není ve svém vztahu k pornografii zcela konzistentní. Jinak by neměl v úvodu své knihy potřebu čtenáře ujistit, že sám není čtenářem ani konzumentem tohoto žánru. Obdobně jako u konzervativních autorů i u něj se sexualita rovná svazkům osob různého pohlaví. V českém vědeckém diskursu se i tak odlišní autoři, jakým je konzervativní Chmelík na jedné straně a liberální Uzel na straně druhé, shodují na tom, že sexualitou nevyčleně míní prokreativ-

4) Jan Chmelík (ed.), *Mravnost, pornografie a mravnostní kriminalita*. Praha: Portál 2003.

5) Radim Uzel, *Pornografie aneb Provokující nahota*. Praha: Ikar 2004.

ní sex monogamního heterosexuálního páru zakládající rodinu. S antipornografickými feministkami se Chmelík podle Liškové shoduje navíc i na propojení sexuálních aktů s agresí, stejně jako ony i český kriminolog spojuje sexuální vzrušení s násilným chováním. Ve shodě s feministickým hnutím také kritizuje objektifikaci žen. V čem se od nich ale odlišuje, je důvod k této kritice. Ten je u Chmelíka morální, na rozdíl od feministických proudů, které zdůrazňují aspekt sociálních nerovností. Naopak Uzel svou liberálnost k pornografii využívá ke kritice feministických proudů, které chtějí tento produkt lidské činnosti omezovat. Zatímco konzervativce Chmelík s antipornografickým feminismem souzní, tak liberál Uzel se s ním výrazně rozchází, uzavírá analýzu Lišková.

V poslední části knihy se autorka věnuje sociologické kritice antipornografického diskursu. Na jejím počátku se znovu vrací k dílu Catherine MacKinnon. Tentokrát se ale soustředí na její tezi, že pornografie je sama o sobě činem, a to činem vedoucím k diskriminaci určité skupiny osob. Podpírá jí svůj centrální právní argument, že pornografie není slovem, a tudíž ji není třeba chránit v rámci svobody slova. Pornografie představuje podle ní masturbační materiál – používá se jako sex, tudíž je to sex. Nelze ji tedy považovat za reprezentaci sexuality, je sama o sobě sexualitou. Lišková její teze dává do souvislosti s lingvistikou Johna Langshawa Austina. Byť MacKinnon z něj ve svých pracích vychází, tak analyzuje jen situace, kdy pornografie funguje pouze jako konající performativ (sama o sobě znamená čin), ale netematizuje takové momenty, kdy jako konající performativ selhává. Dalším kritickým impulsem pro vyrovnání se s antipornografickým diskursem jsou pro Liškovou práce Jacquese Derridy. MacKinnon podle ní postuluje jasnou a definitivní souvislost mezi řečovými akty a jejich zraňujícím účinky, ale nebere nijak v úvahu proměnlivost těchto aktů v čase, implicitně nakládá s řečovým aktem jako se stabilním a jednou pro vždy daným významem. V závěru této části knihy pak Lišková zkoumá antipornografické hnutí jako svého druhu rituál. Vychází při tom především z díla francouzského sociologa Pierra Bourdieua. Ženám tak antipornografické hnutí podle Liškové nabízí instantní diskurs, který spojuje snadno osvojitelné binární opozice s aplikovatelností na celý sociální systém. Bezpodmínečnou formulací pornografie = realita = dominance se ze zřetele ztrácí fakt, že je to právě vztah k sociálním rituálům, který vytváří nezbytnou podmínku pro jejich provedení. Zdařilost performativu je dána mimo jiné i měrou, se kterou aktéři či aktérky o mechanismech jeho fungování nepřemýšlejí. Antipornografický feministický diskurs tak upevňuje staré binární distinkce, proti kterým se ale částečně i vymezuje – jako je například muž/žena, kultura/příroda či čisté/nečisté. Tato strategie je neúčinná, protože není dostatečně radikální a nejde k jádru věci, uzavírá Lišková.

Na celé knize je třeba ocenit poctivou práci se zahraničními prameny. Znalost americké feministické literatury je obdivuhodná, stejně tak i schopnost, s jakou autorka odhaluje souvislosti mezi jednotlivými proudy feminismu a jejich historickou podmíněností. Knihu lze v tomto ohledu číst i jako úvod do dějin feministického hnutí, který akcentuje nejen jeho akademickou, ale i aktivistickou podobu. Odvrácenou stranou autorčiny rozsáhlé znalostní báze jsou občasné odbočky k obecným problémům sexuality, vztahu feminismu k ženské homosexualitě či způsobům, jak česká sexuologie rozumí deviantnímu chování, či lpění na detailech, které čtenáře odvádějí od merita věci. V kontrastu s výbornou prací se zahraničními prameny stojí ale střední část knihy, kdy autorka analyzuje českou situaci. Lišková nedostatečně vysvětluje už samotný výběr dvou analyzovaných prací. Je legitimní srovnávat popularizační knihu na jedné straně a na druhé straně učebnici? Lze do těchto dvou publikací redukovat celé české kriminologické či sexuologické bádání, jak to činí autorka na několika místech knihy? Čtení tak provázejí pochybnosti, zda se

v českém diskursu nedopouští obdobných generalizací jako zmiňované americké feministky v případě pornografie. V této části knihy také častěji a na větším prostoru odbíhá od problematiky pornografie. Analýze by výrazně prospělo lepší metodologické zacílení a podrobnější analýza diskursu různých forem české kriminologie a sexuologie. Nicméně ve třetí části se Lišková vrací k vysokému standardu první části knihy. Zatímco první část by bylo možné stále ještě označit za velmi poučený kompilát, v poslední části knihy jsme svědky teoreticky fundované interpretace antipornografického diskursu a jeho vnitřních rozporů.

Proč ale psát ve filmovaném časopise o knize, která se filmu dotýká jen okrajově? Upozorňuje totiž na to, jak je při studiu recepcí díla jeho publikem důležitý kontext vnímání. Do popředí analýzy staví struktury, jež ovlivňují předporozumění žánru či dílu. Studie Liškové totiž na mnoha místech velmi přesvědčivě dokládá, jak intelektuální či politické debaty určují způsob, jakým dílu či žánru rozumí jeho publikum. Zmiňuje například výzkumy, které ukazují, že dojmy žen ze sledování pornografie jsou ovlivněny antipornografickým feminismem, a to dokonce u některých respondentek přímo četbou zmiňovaných autorek. Diskurs odpůrkyň pornografie se totiž stal nedílnou součástí toho, jak společnost o tomto žánru uvažuje a jaké pocity při jeho sledování má (některé respondentky výzkumů zkoumajících vnímání pornografie například uváděly, že vlivem antipornografického feministického diskursu trpí při sledování pornografických děl pocitem viny, a to i tehdy, kdy je samotný obsah nepohoršuje či dokonce i baví). Studium genealogií diskursivních struktur se tak ukazuje být významné pro výzkum diváckých recepcí, které z těchto struktur vyvěrají. Protože tyto struktury výrazně ovlivňují to, kam a s jakým pocitem se hodné holky dívají.

K a r e l Č a d a

### Recyklovat výzkum nových médií

Tomáš Dvořák, *Sběrné suroviny. Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofia – nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR 2009, 176 stran.

Kniha *Sběrné suroviny. Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti* sice vznikla jako výsledek grantového projektu sledujícího, slovy autora, „co je nového na nových médiích“. V jejím názvu se však odráží i další z badatelských zájmů Tomáše Dvořáka, rovněž podpořený grantem, a to téma recyklace umění. Autor se mediálním kontextům modernity a problematice výkladu teorie a dějin tzv. nových médií věnuje soustavně jak ve své publikační, tak překladatelské i pedagogické praxi – jeho práce je tematicky nebývale soudržná, jednotlivé projekty se vzájemně propojují, místy překrývají. V článcích, přednáškách i v přítomné knize Dvořák kombinuje sociologický, filozofický, estetický a technologický přístup k dějinám médií a problematizuje vztah mezi novými a starými médii na základě stereotypů, které vznik médií ve stavu jejich „novosti“ obklopují. Příznak novosti tak rekonstruuje jako svého druhu mýtus a připomíná mediálně-historické předpoklady vzniku nových médií. Spíše než technologického pozadí si nicméně všímá myšlenkových konceptů a reflexí dobové zkušenosti v jejích projevech psychických, smyslových i fyzických. Zajímá ho, jaký význam připisovali určitým fenoménům autoritativní myslitelé dané doby (vědci, vynálezci, spisovatelé, filozofové atd.) a na základě jejich textů interpretuje představy a očekávání, jež tyto fenomény obklopovaly, kontextualizuje je v širším diskursivním poli a zvažuje jejich podíl na proměně či stabilizaci paradigmatu.

To vše přitom jakoby v druhém plánu, v čtenářsky velmi vstřícné formě svižně prolínající teoretizující poznatky s konkrétními historickými příklady. Celkový dojem by přitom ještě důrazněji podpořily ilustrativní materiály, které však do textu nebyly vůbec zařazeny. Základem Dvořákova výkladu je množství podrobněji rozvedených dobových komentářů určitých společenských praktik a technických jevů, případně popis a rozbor vizí či konceptuálních úvah na téma (zjednodušeně řečeno) čtenářství, sběratelství, vizualizace vědeckých poznatků či poslechu reprodukováné hudby. Dějiny médií se tak v jeho knize stávají současně dějinami mentalit (uživatelských médií) napsanými se zjevnou zálibou v půvabu a poetice jazykové stránky starých textů (a překladů). Dvořákova jazyková citlivost se ostatně promítá i do způsobu, jakým vytváří názvy kapitol. Důvtip se tu snoubí s důrazem na atraktivitu: sofistikované slogany typu „Album, atlas, archiv“ či „Pýthagorův závoj“ jsou, stejně jako název knihy samotné, trefné a navíc vybízejí ke čtení. Pochopení pro jazykové nuance ostatně Dvořák precizně dokazuje i v (pro mne) patrně nejoriginálnější pasáži knihy, rozebírající Weberovu metaforu „železné klece“, resp. „ocelového krunýře“ ve vztahu k prožitku modernity (s. 116–122).

Klíčovým problémem jinak rozhodně přínosné a v českém prostředí svým tématem vlastně výjimečné knihy však zůstává skutečnost, že český čtenář, který se o dějiny médií a zejména dějiny myšlení o médiích zajímá, pravděpodobně zná teoretické zázemí, z něhož Dvořák vychází a o něž

se z větší míry opírá, a pravděpodobně také zná doposud časopisecky publikované práce samotného Dvořáka, stejně jako jeho vlastní překlady (Erkkiho Huhtama, Geoffreyho Batchena, Williama Uricchia i dalších) publikované nejčastěji v Dvořákem redigovaném časopisu Filozofického ústavu AV ČR *Teorie vědy*, ale i jinde.<sup>1)</sup> Jako taková proto Dvořákova publikace dovoluje nastolit tři obecnější otázky těsně se dotýkající českého mediálně-teoretického, případně mediálně-archeologického diskursu a původnosti psaní v tomto oboru.

Zprv se jedná o souhrnnou knižní publikaci již dříve časopisecky publikovaných prací, u níž je velmi sporné, co „navíc“ vlastně přináší, není-li ani, jak již bylo uvedeno, navíc dostatečně ilustrativně vybavena. Současně je poměrně obtížné mezi jednotlivými texty sledovat jednotící pojítka, neboť všechny se sice věnují mediálním a protomediálním konceptům, uživatelským praktikám s nimi souvisejícím atp. a výklad téměř chronologicky postupuje od čtenářských praktik 16. až 18. století ke sběratelství přelomu 19. a 20. století, technikám vidění a vizualizaci kvantitativních dat v 19. století a úvahám o hluku a zvuku v dobách mechanické reprodukce století dvacátého, nicméně celé publikaci schází zastřešující úvod i závěrečné shrnutí. Těžko ji proto považovat za svébytnou monografii a nelze se než domnívat, že důvod, proč souhrnně publikovat vybrané kapitoly z předchozí autorovy práce bez toho, aby byly zdůrazněny jejich vzájemné souvislosti a vyzdviženy shrnující závěry, vychází primárně z logiky grantového záměru.

Zadruhé představuje specifický druh uvažování a psaní velmi silně ovlivněného snadno dohledatelnými inspiracemi v soudobých zahraničních pracích na stejné téma, jež jsou připomínány pouze v případě, pokud slouží jako přímé citační zdroje (přejímá se doslovně celá pasáž), méně explicitně již jako zdroje sekundární, zejména v případě zprostředkované citace. Kompilační metoda výkladu různých vzájemně souvisejících dobových teorií, s nimiž se autor seznámil při četbě zahraniční literatury, dohledal jejich originály a případně i české překlady těchto originálů, nicméně (v Dvořákově případě nikoli jazykovým stylem, ale přístupem k zprostředkování informací) připomíná spíše učebnicový text, než originální vědeckou práci. Čteme-li tedy v Dvořákově práci o soudobé zálibě ve „sběratelském“ či „antologickém čtení“, čteme-li jeho citace de Certauova „Čtení jako pytláčení“, či čteme-li o výpiskové tradici (s. 38–43), mohou nám určité pasáže připadat takřka sebereflexivní. Přestože jde v kapitole „Čtení jako zápis“ Dvořákovi o praktiky obklopující proces čtení v souvislosti s postupující přístupností knih a narůstajícím množstvím informací v nich obsažených, dílčí úryvky o způsobech „ovládnutí“ vědění i jeho dalšího šíření současně připomínají, že v Dvořákově textu neustále jakoby latentně cítíme přítomnost jeho „duchovních otců“ – novodobých teoretiků médií, k jejichž „škole“ se nehlásí, a přesto její metody a zpravidla i konkrétní interpretační modely zcela zřetelně následuje.

V pasážích promýšlejících problematiku zraku a vidění v průběhu 19. století ve vztahu k modernímu pozorovateli totiž Dvořák cituje stejné dobové myslitele (např. Johana Wolfganga Goetha, Johannese Müllera, Jana Evangelistu Purkyněho, Hainricha von Helmholtze aj.) jako Jonathan Crary ve své stěžejní práci *Techniques of the Observer* a jednu z podkapitol oddílu nazvaného „Sociologická technoimaginace“ pojmenovává dle Crarym rozebíraného termínu Rolanda Barthesa

1) Viz např. Erkki H u h t a m o, Od kybernetizace k interakci: příspěvek k archeologii interaktivitu. *Teorie vědy* 26, 2004, č. 2, s. 5–24. Geoffrey B a t c h e n, Recyklovat fotografie. *Fotograf* 3, 2005, č. 6, s. 3–5. William U r i c c h i o, Záznam, simultaneita a mediální technologie modernity. In: Petr S z c z e p a n i k (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Hermann a synové 2004, s. 454–471.



„iluze referentu („referential illusion“).<sup>2)</sup> Přímé odkazy uvádí pouze v případě, přejímá-li doslovně celé citáty, jimiž svou argumentaci podporuje i (např.) Crary (viz Helmholtzovo přirovnání nervů k telegrafním drátům na straně 90).

Podobně postupuje i v případě dalších autorů, takže čtenáře znalé prací „klasiků“ teorie a dějin médií v době modernity nepřekvapí ani jiné z Dvořákových příkladů a jejich interpretací. Při výkladu o rozmachu statistických metod a jejich praktických uplatnění nejen ve zkoumání společenských typů si připomenou Mary Ann Doaneovou a kapitolu „Temporal Irreversibility and the Logic of Statistics“ z její dnes již kanonické knihy *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*,<sup>3)</sup> případně stať Michaela Donnellyho „From Political Arithmetic to Social Statistics: How some Nineteenth-Century Roots of the Social Sciences were Implanted“ otištěnou v inspirativním sborníku *The Social Sciences and the Formation of Modernity. Conceptual Change in Context 1750–1850*.<sup>4)</sup> Stejně tak čtenáři, který je seznámen s Schaefferovou prací o akusmatice, například nepřijde tak docela objevné Dvořákově tvrzení, že Schaeffer ve svých úvahách o poslechu reprodukováné hudby naráží na Pythagorovu metodu výkladu učení zpoza závěsu (s. 138), které studenta nutí soustředit se přímo na zvuk a tedy i informační nosnost výpovědi, nikoli na vizuální dojem mluvčího, když ví, že sám Schaeffer Pythagora přímo cituje a rozebírá.<sup>5)</sup> Obdobné příklady dobových myslitelů a jejich klíčových ideových konceptů či vynálezů, o něž se Dvořák ve své argumentaci opírá, najdeme také u Friedricha A. Kittlera (*Gramophone, Film Typewriter*),<sup>6)</sup> Marshala McLuhana (*Jak rozumět médiím: extenze člověka*)<sup>7)</sup> a dalších teoretiků médií. S ohledem na značně pokročilý a emancipovaný zahraniční teoretický kontext proto mnohé z Dvořákových pasáží nepůsobí zcela originálně. Je na nich proto cenné především dohledání českých překladů citovaných textů a ojedinělý pokus zapojit do debat vycházejících především z anglo-amerického, francouzského a německého kánonu české myslitele – tedy krom celosvětově známého a vlivného Purkyněho též Miroslava Tyrše.<sup>8)</sup>

Tato skutečnost přitom přímo vybízí k třetí předesílané otázce, jíž je možnost samostatného promýšlení mediálních dějin modernity českého a ještě lépe rakousko-uherského prostoru. Jinými slovy tedy číst podobným způsobem, jakým čte Dvořák Samuela Becketta, Waltera Benjamina, ale třeba i Jean-Maria Guyaua, nejen Tyrše, Purkyněho či Karla Čapka, ale také další české autory a jejich představy přitom podrobněji historicky kontextualizovat, a tedy i specifikovat a vymezenit vůči jiným kulturním prostředím. Tuzemský dobový kontext poskytuje mnoho inspirativních tendencí, přinejmenším pokud badateli nejde přímo o kinematografii, ale o každodennost

2) Jonathan C r a r y, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: MIT Press 1992, s. 129.

3) Mary Ann D o a n e, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard: President and Fellows of Harvard College 2002.

4) Johan H e i l b r o n – Lars M a g n u s s o n – Björn W i t t r o c k, *The Social Sciences and the Formation of Modernity. Conceptual Change in Context 1750–1850*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers 1998.

5) Pierre S c h a e f f e r, *Acousmatics*. In: Christoph C o x – Daniel W a r n e r (eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc. 2006, s. 76–81, zde s. 76 a 77.

6) Friedrich A. K i t t l e r, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Standofrd University Press 1999.

7) Marshal M c L u h a n, *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Praha: Odeon 1991.

8) Tyrše označuji za českého myslitele i přes jeho německý původ, neboť své *Základy tělocviku* napsal česky a ustavil zde také sportovní názvosloví českého jazyka.

modernity například ve spojení s moderními dopravními prostředky, komunikačními nástroji či elektrifikací. Zde by rozhodně stálo za podrobnější prozkoumání dílo Františka Křížíka, jež by mohly vhodně doplnit například práce Jana Nerudy či Svatopluka Čecha. Výjimečnou citlivost k technicky a mediálně ovlivňovaným smyslovým prožitkům nalezneme například i u Richarda Weinera. Odpoutání od vazby na zahraniční příklady a smělejší rozvedení mediálně-archeologických metod za pomoci tuzemských autorů by zásadně obohatilo i práci Tomáše Dvořáka tak, že by po ní nezbýval dojem echa známé melodie, kterou jsme už někde slyšeli.

Lucie Česálková

## Obzor

## Shoří? Neshoří?

## Nad kolektivní monografií na téma Marketa Lazarová

Petr Gajdošík (ed.),

*Marketa Lazarová. Studie a dokumenty.*

Praha: Casablanca 2008, 396 stran.

Asi se shodneme, že příliš nezáleží na skutečnosti, který titul se v roce 1998 stal vítězem ankety časopisu *Film a doba* o nejvýznamnější české filmové dílo, neboť nikdy nemůže být jenom jedno nej, což ve světovém kontextu stejně tak platí o jiných vítězích – OBČANU KANEVI (1941) či KŘÍŽNÍKU POTĚMKINU (1925). Ovšem, že se pak na základě takovýchto výsledků snadněji budují mýty, je jasné. Jedním z prvních a dnes už příliš nezdůrazňovaných podnětů, proč se právě opus magnum MARKETA LAZAROVÁ (1967) stalo prvním příspěvkem Filmové mozaiky, nově vzniklé ediční řady nakladatelství Casablanca, byla snaha tento mýtus zpochybnit, nahlodat, a tak prověřit jeho sílu. Jak už tomu zpravidla bývá, největší kritici, rozumějme, nejhlasitější odpůrci filmu, se zřejmě ztratili někde cestou a ono opravdu původní „zadání“ nakonec beze zbytku naplnila pouze Petra Hanáková, za což si také jako jediná vysloužila samostatnou a náležitě tvrdou reakci.<sup>1)</sup> Dalších ohlasů, zaměřujících se na tuto kolektivní monografii jako na celek, zatím nebylo mnoho, ale nutno říci, že byly kladné, až oslavné. Ponořme se tedy hlouběji do textů, jež nám pracovitá Casablanca uchystala.

Výběr Petra Gajdošíka jakožto editora svazku se ukázal být mimořádně šťastným a zároveň zcela přirozeným rozhodnutím už vzhledem k jeho nepřehlédnutelné webové stránce<sup>2)</sup> a známé oddanosti věci, spojené s dnes zcela výjimečnou pečlivostí,<sup>3)</sup> již prokázal také spoluprací s jiným filmově zaměřeným nakladatelstvím u nás, s příbramskou Camerou obscurou. Gajdošík spolu s nakladatelem Václavem Žákem si předsevzali prostřednictvím zvoleného formátu nahlédnout jediné dílo z různých úhlů pohledu. Byli se vědomi toho, že se pravděpodobně žádnému českému filmu dosud nedostalo tolik péče,<sup>4)</sup> ale právě jeho časté skloňování si zvolili jako předmět vlastního

1) Martin Š k a b r a h a, Marketa jediná zvítězí! Film, který ukazuje, jak být autentickou ženou. *A2* 2010, č. 6, s. 22–23.

2) <[www.nostalghia.cz](http://www.nostalghia.cz)>

3) Pokud jde o „technickou“ stránku, v celé knize jsem neobjevila jedinou pravopisnou chybu a překlepy by se téměř daly spočítat na jedné ruce. Přehledná bibliografie je rovněž pro Gajdošíka samozřejmostí. Pouze mezi filmovými titulky není uveden vypravěč Zdeněk Štěpánek, což se pravděpodobně stalo při převzetí údajů z publikace *Český hraný film IV. 1961–1970*, kde je jinak nepřítomný komentátor děje vždy uváděn mimo herecké obsazení.

4) Vyšel např. scénář: František P a v l í č e k – František V l a č i l, *Marketa Lazarová*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku – Český literární fond – FAMU – NFA 1998. Navíc se dá říci, že má i svoji respektovanou „dvorní“ autorku Zdenu Škapovou, k jejímž pracím také řada autorů monografie odkazuje.

průzkumu. Nevzpomínám si, kdy naposledy mi nějaké úvodní slovo dalo tak přehlednou informaci o všech záměrech a průběhu práce na knize a zároveň vzbudilo zvědavé očekávání.

Zatímco zmíněná anketa, uspořádaná ke 100. výročí české kinematografie, ukázala na film Františka Vlášila jako na poměrně bezkonkurenčního vítěze, jeho zahraniční reflexe je překvapivě mízivá. Jaké jsou důvody této ignorace nám objasňuje Francesco Pitassio ve své studii, zařazené do oddílu Film, kritika a diváci. Česká nová vlna je sice jako fenomén proslulá, ale výběrově, a pokud jde o její předchůdce, tak ti se v zahraničí neprosadili téměř vůbec. Nadto, MARKETA LAZAROVÁ budí podle Pitassia dojem klasického díla, tedy díla nemoderního – zcela chybný předpoklad, který jí škodí. Dílo historického žánru může přirozeně právem náležet k proudu filmového modernismu, což rovněž autor potvrzuje na řadě příkladů právě z MARKETY. Přítomnost paměti, snů, vzpomínek i halucinací, čili subjektivity v prostorovém i časovém plánu, a to dokonce nejen čtyř postav, o nichž píše, odpovídá struktuře řady základních modernistických děl. Další překážku pro zahraničního diváka však představuje výlučnost jazyka autora předlohy Vladislava Vančury, pro nějž ta nikdy nebyla přeložena do angličtiny. Připojíme-li specifická česká témata, vycházející z národní minulosti, s nimiž dokáže leckdy zápasit i domácí publikum, nemůžeme být úplně zaskočení mlčením za našimi hranicemi.

Pitassiův cenný pohled z jiné perspektivy doplňuje Jaromír Blažejovský o osobní i širší reflexi filmu, a to dobovou i současnou, na domácí půdě, při čemž komentuje rovněž jeho vzácnou účast na několika festivalech i okolnosti neúspěchu navzdory nadšené české kritice. Je zajímavé, že to, co Pitassio vnímá jako falešnou přitěžující okolnost (údajně nezřetelný modernismus), domácí autoři označují za možný divácký problém (přílišný modernismus). Avšak na rozdíl od řady děl české nové vlny měla doma MARKETA LAZAROVÁ to štěstí, že díky žánru byla hrána celkem bez omezení a vyhnula se jakýmkoli zásadnějším sporům. Paradoxně se dokonce postupně stala respektovaným duchovním dílem, byť vzniklým v rámci socialistické kinematografie. Tady se autor dostává ke svému tématu spirituality ve filmu a k blízkosti Vlášilova filmu s Tarkovského ANDREJEM RUBLEVEM (1966), jíž věnuje celou studii Peter Hames. Blažejovský srovnání těchto dvou titulů velký prostor nedává, jeho téma je jiné, přesto si, myslím, zaslouží samostatnou citaci, která shodou okolností reaguje jak na Pitassiův, tak Hamesův text:

Ze všech českých filmů naplňuje MARKETA LAZAROVÁ nejlépe paradigma uměleckého filmu, jak se mu rozumělo v jeho zlaté éře, v 60. letech. Ale zatímco ANDREJ RUBLEV umožňuje identifikaci se subjektem hrdiny jako moderního intelektuála, u MARKETY je podobné souznění ztíženo. Dominantní zůstává oslnivý filmařský styl, jenž každou minutou upozorňuje sám na sebe, a je tak patetickým ekvivalentem Vančurova vrtošivého, „zeizujícího“ vypravěčství.<sup>5)</sup>

Sama se v kapitole Historie vzniku filmu ocitla Tereza Cz. Dvořáková, čerpající podklady pro svůj přehledný záznam produkčního zázemí vzniku filmu z archiválií uložených v archivu Barrandov Studio a.s. Pětileté období, během něhož tento výjimečný umělecký i produkční počín vznikl, je dokumentováno na základě 411 denních zpráv z natáčení, výrobních listů, výrobních zpráv atd. Všechny tyto materiály, popisující obtíže, jimž musel filmový štáb čelit, Dvořáková musela projít,

5) Jaromír B l a ž e j o v s k ý, Mráz pálí z plátna. In: Petr G a j d o š í k (ed.), *Marketa Lazarová*. Praha: Casablanca 2008. s. 48

aby pro nás mohla připravit uspořádané shrnutí všech událostí, které začaly 14. září 1962, kdy František Vlášil a František Pavlíček podepsali smlouvu na literární scénář filmu, a skončily jeho premiérou 24. listopadu 1967. Jen na první pohled nudná fakta v sobě skrývají potenciál námětu na román. Můžeme se z nich totiž dozvědět, proč někteří herci museli od natáčení odstoupit, jaké při něm bylo počasí, problémy s laboratorním zpracováním, krádeží replik historických zbraní nebo třeba o napjatých vztazích nejen mezi režisérem a ředitelem Vlastimilem Harnachem.

Postupujeme-li dále chronologicky, což v případě monografie není čtenářská nutnost, otevře se před námi úsek nazvaný *Do nitra filmu*, kde zakotvilo hned šest přispěvatelů, aby se podle svého zaměření soustředili na literární předlohu, hudbu k filmu, jeho širokoúhlý formát nebo stříhovou skladbu. Jiří Holý zkoumá předlohu i film z hlediska jejich jazyka a dospívá k závěru, že například filmové vulgarismy nebo deminutiva u Vančury nenajdeme, stejně tak film je podstatně naturalističtější, ale i alegoričtější. V tomto smyslu se tedy odehrává spíše v duchu ANDREJE RUBLEVA než předlohy, jež není evokací atmosféry a jazykovou vybaveností vzdálená dílům Zigmunda Wintera nebo Jaroslava Durycha, kteří se rovněž snažili o zachycení středověké mentality. Navzdory exkluzivitě Vančurova podání, modernímu oslovování čtenáře i postav, jeho analepsím i prolepsím, Vlášil dokázal najít zcela adekvátní filmové prostředky narušující linearitu vyprávění (flashbacky, flashforwardy, švenky, subjektivní kamera aj.), kongeniálně konvenující výlučnosti této literatury. Jako leitmotiv díla literárního i filmového vnímá Holý lásku, cit smyslný, tělesný, hříšný, ale i sjednocující.

Jan Černíček, zaměřující se ve svém textu stejně jako Pavel Klusák na hudbu k filmu, vychází ze své diplomové práce *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová*, obhájené na FFUK v roce vydání samotné monografie. Vlášilova častého spolupracovníka hodnotí jako jednoho z nejvýznamnějších českých skladatelů filmové hudby. Problémem však je, že o filmové hudbě se celkově píše velmi málo, a když, tak vágně, neboť filmoví kritici v tomto směru přece jen zpravidla nejsou dostatečně fundovaní.<sup>6)</sup> O to je Černíčková studie zásadnější, neboť je schopen dosud bezvýhradné přijetí Liškova doprovodu, charakterizovaného jen několika pochvalnými slovy, obohatit o analýzu partitury, scénáře ve vztahu k hudbě, její kvantitě. Zvláště si všímá také hudby uvnitř a mimo záběr, nakládání s textem, řečí i tichem. Z jeho práce se rovněž dozvíme informace pocházející z rozhovorů s pomocným režisérem Alešem Dospivou a zvukařem Jiřím Zobačem, kteří byli účastni jak vzniku doprovodu, tak procesu nahrávání. Zdá se, že spolupráce Vlášila a Lišky měla skutečně parametry kongeniality, neboť dodatečná improvizace byla naprosto minimální. Z kratšího příspěvku Pavla Klusáka vyberme jednu drobnou kritickou poznámku mířící k dobově nadužívaným ozvěnám a zajímavý paradox, týkající se překvapivě střídavě užívaných ruchů vedle důležitějšího slova a ticha, byť se přece pohybujeme v epoše, kde lidský element nebyl určující. Tuto nečekanou skutečnost Klusák vysvětluje právě vazbou filmu k Vančurově textu a jeho stylu, který naznačuje, že jeho vypravěč sice není vševědoucí, ale rozhodně je mocný.

Jako zvláště originální lze hodnotit stať Anny Batistové, zaměřenou na širokoúhlý formát filmu, která si klade za cíl vystopovat vliv formátu na výrobu a další život filmu, porovnává MARKETU LAZAROVOU s jinými širokoúhlými filmy a zabývá se rovněž mírou zdařilosti užití tohoto formátu. Je-li to nejde o často komentované téma, je dobře, že autorka nejprve mapuje domácí vývoj ve světovém kontextu, opatrné pronikání nového formátu, spojené s liberalizací na přelomu 50. let, kdy se vyrábělo kolem deseti takových titulů ročně. Dále Batistová velmi podrobně analyzuje Vlášilův

6) V případě MARKETY LAZAROVÉ představují čestnou výjimku Zdena Škapová a Antonín Mantzner.



film z hlediska pohybu jeho rámu a pohybu uvnitř záběru, záběrové kompozice, překážek, dominant i detailů, upozorňuje na sníženou čitelnost některých záběrů, danou ostřením i množstvím informací uvnitř záběru a srovnává jej např. s experimentálně pojatou IKARII XB1 (1963). Na závěr si klade správnou otázku, kde se vzala popularita u filmu, který neměl zvláštní festivalový ani komerční úspěch, a vyslovuje domněnku, že jeho kult souvisí s rozvíjejícím se zázemím filmových klubů, jehož diváci mohli v MARKETĚ LAZAROVÉ vidět „naplnění svých cinefilních tužeb“.

Podobně technicky pojatý je text Lukáše Masnera a Luboše Ptáčka, neoformalisticky vedený rozbor vizuální a střihové složky filmu s důrazem na sedmý obraz Královský hejtman a ozvláštňující prvky ve struktuře filmu. Asymetrické kombinování dobových postupů chápou autoři jako princip Vláčilovy tvorby. Zpovídací se kamera Bedřicha Bašky se sice podle nich odvíjí od subjektivních pohledů postav, ale občas postrádá prostorové vztahy mezi nimi. Mezinárodní souvislosti vnímají podobně jako Peter Hames. Modernistické prolínání časových rovin i měnící se hledisko jsou dobově relevantní postupy, tedy, zdá se, že Vláčilova genialita nevychází výhradně z technických pozic. Masner a Ptáček tak docházejí k sympaticky prostému závěru, že síla tvůrčových obrazů je tedy jinde, snad v intuitivním a neortodoxním užívání již ověřeného, v celé škále sice se již nabízejících, ale s novou odvahou uchopených možností.

Pokud mnoho neříká titulke Do nitra filmu, název následující kapitoly Mezi proudy zní ještě o něco rozpačtější, přestože ta obsahuje propracované statě Petra Kopala, Petera Hamese a Petry Hanákové. Petr Kopal je jediný z oslovených odborníků, který připravil texty hned dva – ty sice již do jisté míry publikovány byly,<sup>7)</sup> ale tady jsou značně rozvedené o další a hlubší postřehy, což jen dokládá, že téma filmového středověku je jeho doménou. Vzdělání historika jej předurčuje k medievalistickému pohledu nejen na zvolený film, vybízí také ke komplexnímu pojetí problematiky, což Kopal činí s velkou odpovědností, a to včetně doporučené literatury k dalšímu studiu. Editorovo přání o zasazení MARKETĚ LAZAROVÉ do rámce historického žánru sice naplněno nebylo, autorův úhel pohledu je odlišný, nicméně mu to nedá, aby se v zájmu komparace nepohyboval alespoň na své důvěrně známé půdě a nezmínil se v této souvislosti například o Trnkových STARÝCH POVĚSTECH ČESKÝCH (1952). Další Kopalovou devizou je schopnost posoudit, zda stavby, kostýmy, zbraně atp. skutečně odpovídají kultuře 13. století. Je si vědom toho, že Vláčil básnil v obrazech, avšak dokládá, že jsou to obrazy vpravdě středověké. A to víme, že režisér si dal velmi neskromný cíl – být středověký i v oblasti vnitřního života svých postav, v rámci jejich snění, nevyslovených přání, vizí, vzpomínek. Nešlo mu o film historický (rozuměj kostýmní), nýbrž dobový (soustředěný na mentalitu tehdejších lidí). Přestože ji hodnotí vysoko, v závěru se autor pokouší Vláčilově „krajinně středověku“, tomu „drsnému a krutému světu vlků“, trochu vzepřít, ale už básnivý jazyk jeho textu jej usvědčuje, a není v tomto směru zdaleka sám, že on rozhodně zůstal zasažen oním ve své době nejdražším „očistcem“ v dějinách české kinematografie.

Zřejmě osamělý zůstal Vláčil až do konce svého života s tvrzením, že MARKETĚ LAZAROVÁ je torzo: tolik si přál natočit rovněž „královské obrazy“, které by jeho dílu daly přesnější časové i faktické zakotvení v české historii. Svůj druhý text Kopal věnuje tomuto úsilí a uvažuje, jak by případně takový film mohl nakonec vypadat. Ovšem to už jsme se ocitli v oddíle, který nese příznačný titul Královské obrazy a jenž s Kopalem obývá Jiří Dufek, jehož materiál je podstatně rozsáhlejší, nicméně na Kopalovu práci několikrát odkazuje. Při vlastním uvažování o hypotetické podobě královských obrazů Dufek vychází ze svých setkání jak s Vláčilem, Pavlíčkem a Dospivou, tak s vy-

7) Petr K o p a l, *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2004. s. 57–83.

tvárníkem Theodorem Pištěkem. Zdá se, že to byl právě Pavlíček, kdo umanutým představám režiséra dokázal dát pevnější, konkrétní tvar. Ostatně sám o něm v rozhovoru, jenž stejně jako ty ostatní najdeme v příloze (vedle těch vedených Dufkem ještě nádavkem jeden od Stanislavy Přádné), říká: „Vláčil není nejsilnější v dialogu, v utváření figury... Vláčil je nejsilnější jako stvořitel světa,“ což naznačuje mnohé. Byl to však také Pavlíček, kdo byl připraven královské obrazy v případě nutnosti obětovat, neboť je od začátku vnímal jako cizorodé.

Dufek cituje z dostupných materiálů, dokumentujících jejich zánik, a zároveň hledá důkazy pro režisérovy představy, pro zadané úkoly, které byly nakonec zrušeny (např. Dospiva si vzpomíná na předpokládané lokace). Je ale třeba zajímavé, že na to, jak mnoho a údajně opakovaně o celé věci, před i potom, Vláčil mluvil, nikomu neutkvělo možné herecké obsazení. Působí až tajemně, že mladého královice měl hrát polský herec, ale nikdo už dnes neví, o koho šlo. Pokud však můžeme z Kopalova psaní usoudit, že má o případné kompatibilitě královských obrazů se zbytkem filmu pochybnosti, Dufek se snaží o větší objektivitu a velkorysost a nabádá nás, abychom si dopřáli toho luxusu – aspoň v představách uvěřit, že by zapadly do mozaiky Marketina příběhu.

Vraťme se nyní do kapitoly Mezi proudy, kde jsme opomenuli dva důležité příspěvky. Zatímco Petra Hanáková hledí MARKETU genderově „proti srsti“, Peter Hames chce vědět, kde se vzaly časté odkazy na ANDREJE RUBLEVA, když vzájemný vliv mezi ním a MARKETOU LAZAROVOU je vyloučen a kromě těchto titulů by nás asi vůbec nenapadlo jejich režiséry srovnávat. Je však pravda, že oba filmy jsou černobílé, cinemascopické a v domácích kinematografiích přelomové, jejich režiséri umělecky vzdělaní, posedlí vizualitou zasněžených plánů, koňských hřív, kamenů i dřevěných trámů. Svá díla rozdělují do samostatných kapitol a nazývají podle hlavních postav, které toho ale mnoho nenamluví. Ovšem aby to nevypadalo, že uvedené tituly jsou naprostí blíženci, nezapomene Hames ve svém srovnání zmínit také odlišnosti. Pokud jde o ženské figury, pak u Tarkovského je jediná, zatímco Vláčilův příběh by se bez nich neobešel. Byť v podřízeném postavení, jsou to Marketa, Alexandra a Kateřina, které vidí dál než jejich, ať už bojem, vírou či šílenstvím, zaslepené protějšky. A právě tady se nám nabízí příhodný spoj ke studii Petry Hanákové „Ach, Markéta je jediná, kdo bude poražen v těchto válkách a kdo v nich shoří! Genderová glosa proti srsti Markety Lazarové“, jež byla zmíněna hned v úvodu a která se ptá: Jaká je funkce postavy Markety Lazarové jakožto metafor, jak je dosaženo její modelovosti? Pro autorku je Marketa hrdinkou v uvozovkách, pasivním objektem, nádobou cizí vášně a nenávisti a dává jasně přednost svobodné a divoké Alexandře, o níž Kopal píše nejen jako o „ženě, která běhala s vlky“, ale také jako o „nositelce nešťastné lásky“. Ano, Alexandra je sympaticky nezávislá, ale zároveň duchovně slepá, přitažlivé tělo bez duše. Zatímco Marketa, ať už je obnažená, znásilněná či těhotná, zůstává světicí, metaforou ženy věčné a nedotknutelné. Souhlasím s Martinem Škabrahou<sup>8)</sup>, zapáleným kritikem textu Hanákové, že jsou to ve Vláčilově filmu právě muži, kteří nic nechápou a nic rozumného také nenabízejí a dodávám, že Marketa v závěru není ani hříšnice ani řeholnice, ale suverénní samostatná matka, která se obejde bez opory muže i otcovského domu. A kladu si docela jinou otázku: Kde se to v té vyplašené dívce vzalo? Kam to vlastně jde, že nemá strach, kde složí hlavu? To je však pouze jedna linie autorčina textu, v níž navíc vnímám vědomou provokaci, touhu po nahledu a nadsázce, a proto mne také její konečné zvolání preferující Alexandru těší i baví. Druhou linii, věnovanou subjektivní perspektivě a (ne)citlivosti k symbolům, vnímám podstatně zásadněji. Ani tady čtenář nemusí s Hanákovou souhlasit, ale jí se rozhodně daří pošramotit

8) M. Š k a b r a h a, c. d., s. 23.

naše původní představy o dosud pevně zakotvené a proklamované vizualitě díla. Zvláště když máme možnost díky dalším materiálům z knihy poodhalit například pozadí vzniku epizody Rajská sonáta, nemůžeme brát její pátravé otázky na lehkou váhu.

Nepodařilo-li se tak docela Casablanca zpochybnit mýtus o Marketině kráse, využijme této příležitosti alespoň ke zpochybnění nutnosti její záchrany, a to na vícero rovinách. Tak jako se, dle mého subjektivního soudu, ve finále nezávislá mladá žena, posílená strážněmi, prožitou láskou i očekáváním pokračovatele rodu, je schopna vydat na cestu do neznáma, obejde se bez našeho přepjatého úsilí o záchranu i její filmová podoba. Negativ i duplikátní pozitiv, který se zpravidla k výrobě nových kopií užívá, jsou v nejlepší technické kondici, tedy v případě zájmu Bontonfilmu a Státního fondu pro podporu a rozvoj kinematografie nestojí vydání DVD nic v cestě. Fakt, že na rozdíl od Velké Británie, Francie a Brazílie my vlastní DVD dosud na trhu nemáme, tak paradoxně padá na vrub snah o údajně nutnou restauraci. Přepis negativu na HD nebo 2K či 4K je jistě možný, ale, pomineme-li zcela nákladnost věci, neměli bychom zapomenout, že původní podoba filmu byla jiná. Ovšem tady začíná a končí předem prohraný souboj puristů, tedy zastánců etického kodexu, a tak originálního tvaru díla, a stoupců prokreslených koňských hřív, kteří zase budou vždy argumentovat, že by si je tak režisér býval přál, kdyby takové technické možnosti měl. V ideálním případě by tedy měla vyjít DVD dvě, ale pozor, abychom v tom zachraňovacím zápase nezapomněli na diváka. Kdo z nás by odolal, mít možnost, ať tu či onu, uložit si MARKETU doma do své DVD kolekce? Na závěr si však troufám poznamenat, že zájem skutečně cílové skupiny zákazníků, a to mám, bohužel, na mysli například i studenty filmových kateder, jak ostatně dokládají někteří přispěvatelé, je značně limitovaný. Ta naše nedostupná, nepostradatelná, a jak jsme si díky excelentní monografii nakladatelství Casablanca nakonec potvrdili, svým způsobem neoddiskutovatelně zásadní MARKETA LAZAROVÁ je pro dnešního diváka dlouhá, matoucí a navíc černobílá.

B r i a n a Č e c h o v á

*Projekty*

**Lights! Kamera! Azione! Practices, Sites and Careers  
in European Film Production.**

*(A Book Project)*

In recent years, Production Studies has developed into a new and interdisciplinary field of inquiry surpassing traditional examinations of authorship, industry structure or active audiences. Production Studies explores media as production cultures. Studying production as a culture involves gathering empirical data about the lived realities of people involved in media production: their careers and contracts, collaboration and conflicts, routines and rituals. Production Studies likewise involves analytical work with texts and practices readily available: trade stories and practitioner interviews, the films themselves, biographies and even promotional materials disclosing the “behind the scenes” of filmmaking.

Yet explorations of this new field of research have so far almost exclusively been led by American scholars. John Thornton Caldwell, for instance, is to be credited for merging cultural-anthropological analysis, political economy and textual hermeneutics into a neat research framework with his *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (2008), a seminal book that suggested “reading” production cultures as texts, offering a detailed analytical grid for coping with industrial self-theorizing and the “double speak” often going with it. In spite of its many accomplishments, Caldwell’s study remained focused on contemporary Hollywood and downplayed differences between the media, sites and histories of production.

*Lights! Kamera! Azione!* opens up the field for a new interdisciplinary discussion of traditional concepts, sources and questions pertaining to film and media studies with a focus on the European context. Rather than claiming to integrate the diverse disciplines engaged in doing Production Studies by building a new coherent framework on top of them, this volume invites them to reconsider — using their own methodologies and concepts — some crucial questions that film and media scholars have been asking for decades. How does one connect, for instance, the idea of authorship to career choices, histories of style to changes in divisions of labor, imagination to institutionalized routines, artistic improvisation and experimentation to alternative modes of practice, schools and waves to communities of practice, or genres to central planning of production in former socialist countries? Instigating an interdisciplinary discussion about issues like these might serve to appropriate sociological and economical knowledge on production within film and media studies research without downplaying their constitutive differences. It also might help to give new meaning to some of the traditional sources used by film and media scholars such as movie scripts, (auto)biographies, manifestos and interviews, and to discover hitherto hidden aspects of traditional cornerstones of European film cultures, be they festivals and awards, international contracts and co-productions, film schools and public funding or state-owned studios and political propaganda.

Therefore, this volume offers a collection of fresh European research into this lively yet previously barely explored territory of media studies scholarship. It suggests broadening the scope of Production Studies by analyzing alternatives to Hollywood production systems and to the U.S.-based globalization of film production. Presenting historically and geographically alternative cases related to issues such as national production systems, the politics of runaway production, the formation of styles and studio histories, the volume outlines a European contribution to the field in three distinctive ways. First, it highlights both the artistic legacies and the rich histories of theorizing production within European industries. Second, it points to important differences between national markets and cultures and the role of language in the perception of differences. Third, it investigates the role of the state and geopolitics in film-making and re-integrates questions of de/regulation or censorship in the study of production.

Recent contributions to the field within European research contexts have either been confined to individual projects emanating from disciplines not specializing in film and media, such as organizational sociology, management studies, cultural economics, labor studies and cultural anthropology, or they have been narrowing the focus on particular fields such as screenwriting or animation. The wealth of current European and American research on production thus remains unconnected, if not mutually ignorant in its diverse disciplinary and media cultural affiliations. How does one use notions such as "division of labor" and "producer-unit system," "below/above-the-line work," "three-tiered mode of production," "transmedia storytelling" or "empires of entertainment" in a European context, for instance, given the way they have been specified by American scholars such as Janet Staiger, John Caldwell, Thomas Schatz, Henry Jenkins and Jennifer Holt, respectively? Taking its cue from these and related interests, our book will contain a mixture of conceptual papers and case studies exploring both the aesthetics and practices of production. It lays focus on empirical research into the dynamically changing field of production today while remaining sensitive to historically diversified backgrounds and issues such as media specificity. For instance, regarding the aesthetics of production, what can be learned by studying the socio-material practices of below-the-line craftsmen in film and the associated specific time regimes? How can the contemporary aesthetics of realism, location-shooting and transculturalism be understood via EU support schemes and the key position of public television as a prominent film producer in Europe? Regarding the comparative history of media production, how can we define and understand "basic units of practice" (i.e. the changing role of "national" studios and production companies, crews, semi-permanent work groups or so-called creative units in former Socialist countries) in various national contexts and historical periods? What is the role of World War II and the Cold War in various historical versions of international production and migratory cultural labor, coming both from the West and the East? Or, how can we conceptualize the role of studio executives and producers within production systems where it was often the state itself that held the decision-making responsibilities attributable to producers in Hollywood? In addition to re-conceptualizing Production Studies from a European perspective, and in accordance with the ambition to do so, the book also aims to re-evaluate the history of European thought on production: theories of practice; the "languages," "grammar" and "poetics" of film; implicit practical theories of European production systems such as so-called dramaturgy, the most politicized and reflexive "science" of filmmaking, taught at film schools and institutionalized in professional roles and studio departments; and not least the self-theorizing of European auteurs and professionals such as Tarkovskij, Bergman, Alekan and Carrière.



Preceding the conceptualization of this volume, a European Production Studies Work Group was founded in May 2010 during an international workshop at the Department of Cinema Studies, Stockholm's University. The group developed out of our perennial engagement within NECS (European Network for Cinema and Media Studies) and the SCMS (Society for Cinema and Media Studies) and from discussions with a number of colleagues working in Europe and the United States on issues of production. This volume consequently relates to a lively international debate, but also to the growing interest among students to study production both within practice-related and academic courses.

All contributions are limited to a maximum of 5,000 words and are due by November, 30, 2011. The book will be published in 2012.

Dorota Ostrowska – Petr Szczepanik – Patrick Vonderau

*Contacts: Dorota Ostrowska (Birkbeck, University of London; dorota.ostrowska@btinternet.com),  
Petr Szczepanik (Masaryk University, Brno; szczepan@phil.muni.cz),  
Patrick Vonderau (Stockholm University; mail@pvonderau.de).*

## Příloha

## Z přírůstků knihovny NFA

## AFTER

After the avant-garde : contemporary German and Austrian experimental film / edited by Randall Halle and Reinhild Steingröver. -- 1st publ. -- Rochester, New York : Camden House, 2008. -- x, 361 s. : il., faksim. -- (Screen cultures). -- Úvod, seznam vyobrazení, poznámky v textu, filmografie, o autorech - Bibliografie na s. 325-341, rejstřík - Kolektivní monografie, v níž 16 autorů analyzuje tendence a trendy současného německého a rakouského experimentálního filmu, ovlivněné novými médii a technologiemi. Studie si všímají také vztahů dnešních umělců s předchozími generacemi. -- ISBN 978-1-57113-365-6 (váz.)

## ART

The art of Bollywood / Rajesh Devraj with Edo Bouman, Paul Duncan (ed.) ; in collaboration with the National Film Archive of India. -- Köln : Taschen, 2010. -- 192 s. : il., barev. faksim. -- (Film series). - Úvod, chronologie, o editorech a autorech plakátů - Bibliografie na s. 190 - Výpravná obrazová monografie přibližující prostřednictvím filmových plakátů tvorbu tzv. Bollywoodu, jednoho z hlavních center indického filmového průmyslu, produkujícího filmy v hindštině, které se vyznačují originální vizuální estetikou a specifickými žánry. Na konci je připojen slovníček výtvarníků plakátů. -- ISBN 978-3-8228-3717-7 (váz.)

## ART

Art cinema / Paul Young, Paul Duncan (ed.). -- Köln : Taschen, 2009. -- 191 s. : (většinou barev.) il. -- (Film series). -- Chronologie, filmografie, o editorech - Bibliografie na s. 191 - Výpravná publikace přibližující široké spektrum esteticky progresivních a inovativních forem, principů a stylů filmařského vyjádření v kontextu moderního umění (surrealismus, abstrakce, strukturalismus, konceptuální umění, performance, koláž, parodie, remake). Z českého prostředí je zmíněno dílo Jana Švankmajera. -- ISBN 978-3-8228-3594-4 (váz.)

## BELL, Julian

Zrcadlo světa : nové dějiny umění / Julian Bell ; [z anglického originálu ... přeložila Hana Antonínová ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Argo, 2010. -- 496 s. : (většinou barev.) il. -- Předmluva, poznámky v textu, chronologická tabulka, seznam vyobrazení, o autorovi - Rejstřík - Kniha je skvělým úvodem do obecných dějin umění i nahlédnutím do umělecké mysli, autor odhaluje nečekané souvislosti mezi uměleckými díly pocházejícími z různých kultur od nejstaršího opracovaného kamene až k nejmodernějším médiím. Kniha doprovází 372 ilustrací, z toho 267 barevných. - Název originálu: Mirror of the world : a new history of art / Bell, Julian, 1952-. -- London : Thames & Hudson, 2007. -- ISBN 978-80-257-0280-2 (váz.)

## BIRGUS, Vladimír

Česká fotografie 20. století / [texty a výběr fotografií] Vladimír Birgus, Jan Mlčoch. -- Praha : KANT : Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 2010. -- 390 s. : (některé barev.) il., faksim. -- Úvod, poznámky v textu, chronologie české fotografie 20. století, o autorech - Bibliografie na s. 381-385, rejstřík jmenný - Výpravný průvodce stejnojmennou výstavou, která je dosud největším výstavním projektem, představujícím hlavní tendence, osobnosti a díla české fotografické tvorby uplynulého století. -- ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT : váz.). -- ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM : váz.)

## DĚJINY

Dějiny fotografie : od roku 1839 do současnosti / [uspořádali Therese Mulligan a David Wooters ; autoři textů William S. Johnson, Mark Rice, Carla Williams ; z němčiny přeložil Vladimír Čadský]. -- V Praze : Slovart ; Köln : Taschen, 2010. -- 766 s. : il. (některé barev.), portréty. -- (George Eastman House Collection). -- Autor předmluvy: Anthony Bannon - Slovníček pojmů - Bibliografie na s. 745-756, rejstřík fotografií - Objevná publikace nabízí pohled zevnitř do hloubky a šířky jeho fotografic-

kých sbírek a sleduje bohaté dějiny fotografie od dávných počátků po moderní digitální obrazové technologie. - Název originálu: *Geschichte der Photographie : von 1839 bis heute*. -- Köln : Taschen, 2010. -- ISBN 978-80-7391-426-4 (Slovart : brož.). -- ISBN 978-3-8365-2563-3 (Taschen : brož.)

## DIRECTORY

Directory of World Cinema. Vol. 1, Japan / edited by John Berra. -- 1st publ. -- Bristol : Chicago : Intellect, 2010. -- 297 s. : il., portréty. -- Úvod, předmluva, webové odkazy, o autorech - Bibliografie na s. 284–286 - Kolektivní monografie přináší komplexní pohled na moderní japonskou kinematografii a její tvůrce. Prostřednictvím kritik klíčových filmových děl i delších esejů o stěžejních režisérech jsou představeny typické žánry a tematické okruhy hraného i animovaného filmu (samurajští válečníci, yakuza mstitelé, atomová monstra, pinku filmy, horory). -- ISBN 978-1-84150-335-6 (brož.)

## DIRECTORY

Directory of World Cinema. Vol. 2, american independent / edited by John Berra. -- 1st publ. -- Bristol : Intellect, 2010. -- 327 s. : il., portréty. -- Úvod, předmluva, webové odkazy, o autorech - Bibliografie na s. 316–318 - Kolektivní monografie přináší komplexní pohled na současný americký nezávislý (hraný i dokumentární) a jeho tvůrce (Adam Green a Wayne Kramer, John Waters, Stuart Gordon, Charlie Kaufman, David Lynch). Prostřednictvím kritik klíčových filmových děl i delších esejů o stěžejních režisérech jsou představeny typické žánry a tematické kruhy (mj. kriminální film, road movie, drogy a rozpadlé rodiny ve filmu, queer cinema, underground). -- ISBN 978-1-84150-368-4 (brož.)

## EPIC

The epic film in world culture / edited by Robert Burgoyne. -- 1st ed. -- New York ; London : Routledge, 2011. -- xii, 391 s. : il. -- (AFI film readers). - Úvod, citáty, filmografie, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík - Kolektivní monografie zkoumající z různých hledisek problematiku výpravných a kostýmních historických velkofilmů v kontextu světových kultur. -- ISBN 978-0-415-99018-9 (brož.)

## FRYŠ, Josef

Antonín Máša : film, divadlo atd. / Josef Fryš. -- Vyd. 1. -- Praha : Havran, 2010. -- 166 s. : il., portréty, faksim. -- (Studio ; sv. 5). -- Autor fotografie na přebalu Miloš Fikejz - Úvod, poznámky na s. 129–144, soupis filmových, televizních, rozhlasových a divadelních děl A. Máši, o autorovi - Bibliografie na s. 163–167 - Knižní portrét významného českého dramatika, filmového scenáristy a režiséra Antonína Máši (1935–2001), který se nesmazatelně zapsal do

dějín českého filmového a divadelního umění 2. poloviny 20. století. -- ISBN 978-80-87341-02-5 (váz.)

## JUNEK, Václav

Ján Roháč : život, styl a dílo jedinečného režiséra / Václav Junek. -- Vyd. 1. -- Brno : Computer Press, 2010. -- 228 s., [23] s. obr. příl. -- Úvodní poznámka, filmografie, resumé - Monografie přibližující životní osudy a uměleckou dráhu režiséra Jána Roháče, spjatého zejména s televizní tvorbou 50. až 70. let minulého století, s tvorbou divadla Semafor a Laterny magiky. Kniha přináší celou řadu autentických svědectví Roháčových přátel, kolegů a současníků, nabízí mnoho konkrétních, často nově objevených souvislostí a dokumentů, které jednak věrně popisují zákulisí českého a slovenského showbyznysu, jednak odkrývají četná tajemství, jimiž jsou dodnes obestřeny osudy našich populárních umělců. Na závěr je přiložen podrobný přehled jeho režisérských počínů v oblasti filmu, televize a divadla. -- ISBN 978-80-251-3420-7 (váz.)

## JUST, Vladimír

Divadlo v totalitním systému : Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech / Vladimír Just. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2010. -- 679 s., xxxii s. obr. příl. -- Poznámky na s. 137–146, seznam vyobrazení, filmografie v textu, ediční poznámka - Bibliografie v textu a na s. 607–624, rejstřík jmenný - Kniha teatrologa Vladimíra Justa je přepracovaná a doplněná prací dávno rozebrané publikace Česká divadelní kultura v datech a souvislostech 1945–1989 z roku 1995. Monografie v jedinečné syntéze představuje nejen vývoj českého divadla mezi lety 1945–1989 ve čtyřech kapitolách zabývajících se vztahem divadla a revoluce, divadla a stalinismu, divadla a uvolnění ve „velkých šedesátých“ a divadla a „normalizace“, ale je ojedinělá i důsledně kontextovým výkladem: v obsáhlé, o tisíce údajů rozšířené Chronologii událostí postihuje v širokém záběru souvztáhnost divadla a politických i kulturních událostí nejen domácích, ale i světových. Do kontextového hlediska je zahrnuta rovněž oblast filmu. -- ISBN 978-80-200-1720-8 (váz.)

## KAČOR, Miroslav

Zlatý věk české loutkové animace / Miroslav Kačor, Michal Podhradský, Michaela Mertová. -- 1. vyd. -- Praha : Animation People : Mladá fronta, 2010. -- 221 s. : (většinou barev.) il., portréty + 1 DVD. -- Předmluva, slovníček pojmů, filmografie - Bibliografie na s. 221 - Publikace se snaží čtivou a poutavou formou přiblížit čtenářům všech věkových kategorií více než šedesátiletou historii českého a československého loutkového filmu, především prostřednictvím vzpomínek těch, kteří byli při tom. Publikace

s bohatou obrazovou přílohou (většinou zatím nikde nezveřejněných fotografií) obsahuje kromě životopisů a filmografií předních tvůrců (J. Trnka, K. Zeman, H. Týrlová, B. Pojar, J. Vojta, V. Pospíšilová, J. Švankmajer, J. Barta, M. Žabka ad.) také množství zajímavých informací ze zákulisí přípravy i natáčení a dá tak možnost nahlédnout do kuchyně filmových kouzelníků. -- ISBN 978-80-254-5920-1 (Animation People : váz.). -- ISBN 978-80-204-2190-6 (Mladá fronta : váz.)

KARVÁNEK, Lukáš

Digitální kamery : využitelné pro výrobu celovečerního filmu : přínosy pro producenta / Lukáš Karvánek. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010. -- 75 s. : barev. il. - Poznámková příloha - Bibliografie na s. 72-75 - Publikace přináší základní rozdělení digitálních kamer s vysokým rozlišením. Text je koncipován z pohledu produkčního, zaměřuje se nad efektivností jednotlivých digitálních řešení jak z hlediska estetického tak praktického a finančního, ovšem zmapováním dostupných zařízení je využitelný i pro kameramany. Práce též načrtává historii elektronických obrazových záznamů a postprodukčních řešení. -- ISBN 978-807331-173-5 (brož.)

KLUSÁKOVÁ, Veronika

Filmové a televizní instituce na Moravě po roce 1989 / Veronika Klusáková, Jakub Korda, Jan Křípač. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2009. -- 115 s. -- Úvod, adresáře, anglické resumé - Bibliografie v textu, rejstřík korporací - Tato publikace je jednoduchým faktografickým přehledem, mapujícím současné filmové a televizní instituce ve svébytném regionu České republiky - na Moravě. Jejím cílem je poskytnout čtenáři základní orientaci v oblasti audiovizu na daném území. Časovým mezníkem je rok 1989, který přinesl zásadní politické změny s dopadem na celou českou společnost. -- ISBN 978-80-244-2431-6 (brož.)

LUPACK, Barbara Tapa

Literary adaptations in Black American cinema / Barbara Tapa Lupack. -- Expanded ed. -- Rochester : University of Rochester Press, 2010. -- xix, 591 s. : il., faksim. -- Předmluva, citáty, seznam vyobrazení, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 543-559, rejstřík názvů filmů a generální - Kniha zkoumající z různých hledisek, jak se vyvíjel obraz černošské populace ve filmových adaptacích literárních děl černošských autorů od němého éru. -- ISBN 978-1-58046-372-0 (brož.)

MANY

The many faces of Weimar cinema : rediscovering Germany's filmic legacy / edited by Christian Ro-

gowski. -- 1st publ. -- Rochester, New York : Camden House, 2010. -- xiii, 354 s. : il., faksim., portréty. -- (Screen cultures). -- Předmluva, poznámky v textu, filmografie, seznam vyobrazení, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Kolektivní monografie, ve které 18 autorů zkoumá specifické rysy, žánrové a tematické okruhy a tvůrčí přístupy v německé kinematografii v éře výmarské republiky (1918-1932). -- ISBN 978-1-57113-429-5 (váz.)

MELOUNEK, Pavel

Necenzurovaná zpráva o českém filmu : nová kniha o skutečném vývoji české kinematografie / Pavel Melounek ; [doslov Vladimír Novotný]. -- Vyd. 1. -- V Praze : Artes Liberales, 2010. -- 268 s., [8] s. barev. obr. příl. : barev. il. -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, o autorovi - Knižní soubor recenzí, rozhovorů s význačnými osobnostmi z oboru a úvah o českém filmovém nebi, k. Většina textů již byla předtím publikována v různých periodikách (Zemědělské noviny, Scéna, Reflex, Film a doba). -- ISBN 978-80-904745-1-2 (brož.)

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Český hraný film = Czech feature film. 6, 1981-1993 / [Eva Urbanová ... et al.]. -- Praha : Národní filmový archiv, 2010. -- 699 s., [24] s. obr. příl. : il. (většinou barev.), barev. faksim. -- Souběžný anglický text - Úvod: Vladimír Opěla - Předmluva, úvodní poznámka, zkratky - Bibliografie v textu a na s. 693-699, rejstřík jmenný a názvový - Šestý závěrečný svazek filmografického souboru Český hraný film zahrnuje produkci let 1981-1993. Publikace obsahuje všechny zjištěné hrané filmy české výroby (dochované i nedochované), hrané filmy reklamní a osvětové, filmy koprodukční, filmy nedokončené. Filmy jsou řazeny abecedně, u každého je uveden název, rok výroby, výroba a ateliéry, distribuce, datum premiéry, exteriéry, literární předloha, filmoví pracovníci, hudba a písně, herci, obsah, zvukový systém, poznámka, filmové materiály, soudobá dokumentace, prameny, cenzura, bibliografie, ceny. Na závěr je připojeno sedm rejstříků a barevné reprodukce plakátů. -- ISBN 978-80-7004-141-3 (váz.)

NICHOLS, Bill

Úvod do dokumentárního filmu / Bill Nichols ; [z anglického originálu ... přeložila Kateřina Kleinová ; odborná redakce Andrea Slováková, Petr Kubica a Václav Kofroň]. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze ; Jihlava : JSAF, 2010. -- 316 s. : il. -- Autorka předmluvy k českému vyd. Andrea Slováková - Úvod, tabulky, výňatky, filmografie, poznámky k pramenům, ediční poznámka, o autorovi - Rejstřík jmenný a názvů filmů - Klíčová kniha teorie dokumentárního filmu. Je sestavena na základě odpovědí na osm otázek, napří-

klad - jak se dokumentární filmy liší od ostatních druhů filmu a jaké žánry dokumentu známe. Definuje základní pojmy a zároveň zavádí jednoznačné kategorie, které pomáhají v orientaci různorodé dokumentární kinematografie. Odpovědi na otázky formuluje jednoduše, s podporou mnoha příkladů; kniha je ideální učební pomůckou. Nichols zároveň uvádí vlastní koncepci šesti modů dokumentárního filmu (dopracovaná oproti původním čtyřem, které uvedl v knize *Representing Reality*). - Název originálu: *Introduction to documentary* / Nichols, Bill. -- [USA] : Indiana University Press, 2010. -- ISBN 978-80-7331-181-0 (brož.)

#### NOLLYWOOD

Nollywood : the video phenomenon in Nigeria / edited by Pierre Barrot. -- 1st publ. -- Oxford : James Currey ; Ibadan : HEBN ; Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 2008. -- 147 s. : il. -- Předmluva, poznámky v textu, citované filmy, adresáře, o autorech - Bibliografie na s. 139-140, rejstřík - Kolektivní monografie zkoumá z různých hledisek zkušenosti a životní podmínky současných Nigrijců, zachycené tamními filmaři videokamerou formou hraných i dokumentárních filmů. -- ISBN 978-1-84701-504-4 (James Currey : brož.). -- ISBN 978-978-081-209-6 (HEBN : brož.). -- ISBN 978-0-253-22117-9 (Indiana University Press : brož.)

#### SKALICKÝ, Jaroslav

Zašlapané projekty / Jaroslav Skalický, Karel Bělohavý. -- Vyd. 1. -- Praha : Česká televize, 2010. -- 125 s. : il., mapy, portréty, faksim. -- (Edice Česká televize). -- Knižní podoba cyklu ostravského studia ČT, který přibližuje výjimeční lidé a jejich vědecké objevy, technické vynálezy či architektonické projekty, které měly svého času dobře našlápnuto k věhlasu překračujícímu hranice, ale komunistickým režimem však byly nekompromisně zastaveny. Mezi takové postižené projekty se dostal i audiovizuální Kinoautomat. -- ISBN 978-80-7404-054-2 (váz.)

#### SOUČASNÝ

Současný český a slovenský film : pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů / editor: Luboš Ptáček ; [Alena Bohunická ... et al.]. -- 1. vyd. - Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. -- 239 s. -- Úvod, poznámky v textu, anglické resumé, o autorech - Bibliografie v textu - Sborník příspěvků a statí z 13. česko-slovenské filmové konference, která se uskutečnila v Olomouci ve dnech 11.-14. 11. 2010. Jejím tématem se stal český a slovenský film po rozpadu Československa, což ji odlišuje od předchozích setkání věnovaných především obecným teoretickým problémům. -- ISBN 978-80-244-2605-1 (brož.)

#### TESILOVÁ

Tesilová kavalérie : popkulturní obrazy normalizace / vybrali a uspořádali Petr A. Bílek a Blanka Čínátlová. -- Vyd. 1. -- Příbram : Pistorius & Olšanská, 2010. -- 253 s. -- (Scholares ; sv. 24). -- Citáty, výňatky, poznámky v textu - Bibliografie na s. 250-253 - Fantazie nebo ideologie? České pohádkové filmy 70. a 80. let / Marie Gromovová, s. 116-123 - Kolektivní monografie mapuje z různých hledisek všední život obyvatel Československa 70. let 20. století, který byl na každém kroku poznamenán ideologickou propagandou. Do soukromí všech generací pronikala prostřednictvím popkultury ve filmové a seriálové tvorbě či hudební produkci. Soubor studií nabízí pohled např. na způsob zobrazování lásky za časů normalizace na televizních obrazovkách, na úlohu dobové módy a vzhledu, na charakteristické znaky kremačních projevů nebo na hodnotu kutilství. Kniha doplňuje kalendárium - přehled nejvýznamnějších událostí z oblasti společenského dění a populární kultury v Československu i ve světě v letech 1970-1989. -- ISBN 978-80-87053-44-7 (váz.)

#### TORREIRO, Casimiro

Joaquín Oristrell : l'ofici en plural / Casimiro Torreiro. -- 1ra ed. -- [Barcelona] : Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Indústries Culturals : Filmoteca de Catalunya, 2010. -- 201 s., [16] s. barev. obr. příl. : barev. il., portréty. -- (Cineastes ; 14). -- Souběžný španělský a anglický text - Předmluva, poznámky v textu, biofilmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 189-194, rejstřík jmenný a názvový - Trojjazyčná profilová monografie věnovaná tvorbě katalánského režiséra, scenáristy a producenta Joaquína Oristrella (nar. 1953). -- ISBN 978-84-393-8360-4 (brož.)

#### UFFELEN, Chris van

Cinema architecture / Chris van Uffelen. -- 1st ed. - [Salenstein] : Braun, 2009. -- 253 s. : barev. il., mapy, portréty. -- Adresáře, seznam vyobrazení, o autorovi - Výpravná obrazová publikace zachycuje různé typy nejmodernějších multifunkčních i mobilních kin po celém světě. Jejich vnější architektonická a urbanistická řešení a vnitřní interiérové vybavení přibližuje kvalitní fotografická i projektová dokumentace včetně plánů. Českou republiku zde reprezentují multikina v Praze (Centrum Černý most) a v Plzni (City Cinema). -- ISBN 978-3-03768-027-8 (váz.)



## OBSAH XXII. ROČNÍKU ILUMINACE

## Články

|                                                                                                                                                                                             |  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| BARGEL, Robert: <i>Etnografie divácké žité zkušenosti</i><br><i>v prostoru maloměstského kina</i> ..... č. 4 / s. 127–149                                                                   |  |
| BAUMANN, Shyon: <i>Hranice umění. Vysoká kultura v Hollywoodu</i> ..... 4 / 73–89                                                                                                           |  |
| BLÁHOVÁ, Jindřiška, <i>Ven z trezoru. Přehodnocování a uvolňování</i><br><i>zakázaných československých filmů z 60. let</i> ..... 3 / 83–113                                                |  |
| BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Trezor a jeho děti. Poznámky k zakázaným filmům</i><br><i>v socialistických kinematografiích</i> ..... 3 / 8–28                                                    |  |
| BUBENÍČEK, Petr: <i>Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu</i> ..... 1 / 7–21                                                                                               |  |
| ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Zeměměřič s kinoaparátem. Role vizuálních médií</i><br><i>v utváření povědomí o zeměpisných poměrech v Československu</i><br><i>30. let 20. století</i> ..... 4 / 5–19 |  |
| ČÍŽEK, Tomáš: <i>Empirická sociologie filmu v Československu do roku 1989</i> ..... 4 / 91–105                                                                                              |  |
| DANIELIS, Aleš: <i>Reflexe nabídky českých filmů</i><br><i>v období znárodněné kinematografie</i> ..... 3 / 29–61                                                                           |  |
| EPSTEIN, Edward Jay: <i>Nová logika peněz a moci v Hollywoodu:</i><br><i>Koncepce filmového studia jako clearingové banky</i> ..... 2 / 9–26                                                |  |
| GOLDSMITH, Ben: <i>Když ho postavíš...</i><br><i>Filmová studia a transformační účinky migrující výroby</i> ..... 2 / 27–46                                                                 |  |
| HULÍK, Štěpán: <i>Nástup normalizace ve Filmovém studiu Barrandov</i> ..... 2 / 47–66                                                                                                       |  |
| HUTCHEONOVÁ, Linda: <i>Co se děje při adaptaci?</i> ..... 1 / 23–59                                                                                                                         |  |
| KRUPMÁR, Pavel: <i>Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002</i> ..... 4 / 21–69                                                                                             |  |
| LEITCH, Thomas: <i>Výjimečná věrnost</i> ..... 1 / 61–82                                                                                                                                    |  |
| LOVEJOY, Alice: <i>„Mimo plán“: Československý armádní film a Pražské jaro</i> ..... 2 / 67–81                                                                                              |  |
| MÁLEK, Petr: <i>Adaptace jako „čtení proti srsti“: Stokerův Dracula</i> ..... 1 / 101–129                                                                                                   |  |
| MURRAYOVÁ, Simone: <i>Přeludné adaptace:</i><br><i>Eukalyptus, průmysl adaptace a film, který nikdy nebyl</i> ..... 1 / 83–100                                                              |  |
| TIRNANIĆ, Bogdan: <i>Soudní proces se skupinou Baader-Meinhof</i><br><i>(Případ filmu Raná díla, 1968–1970)</i> ..... 3 / 63–82                                                             |  |
| VÁVRA, Martin – ČÍŽEK, Tomáš – ŠPAČEK, Ondřej: <i>Český filmový divák.</i><br><i>Sociologická charakterizace na základě kvantitativních šetření</i> ..... 4 / 107–125                       |  |

### Editorialy

|                                                                              |     |       |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|-------|
| BLÁHOVÁ, Jindřiška: <i>Trezorový film</i> .....                              | 3 / | 5–7   |
| BUBENÍČEK, Petr: <i>Filmová adaptace</i> .....                               | 1 / | 5–6   |
| ČADA, Karel – HANZLÍK, Jan: <i>Film a sociologie</i> .....                   | 4 / | 71–72 |
| SZCZEPANIK, Petr: <i>Filmové studio: místo, podnik a pracovní svět</i> ..... | 2 / | 5–7   |

### Rozhovory

|                                                                                                                                             |     |         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------|
| BUBENÍČEK, Petr – ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Adaptační studia na křižovatce.</i><br><i>Rozhovor s Thomasem Leitchem</i> .....                     | 1 / | 131–140 |
| HANZLÍK, Jan – HUDEC, Zdeněk: <i>Ve vědě o filmu jsem usiloval</i><br><i>o interdisciplinární přístup. Rozhovor s Ivm Pondělíčkem</i> ..... | 4 / | 151–159 |
| HULÍK, Štěpán: <i>Nejlepší scénáře se do realizace nedostaly.</i><br><i>Rozhovor s Marcelou Pittermannovou</i> .....                        | 2 / | 83–101  |
| KRTILOVÁ, Kateřina: <i>Zvláštní předměty filozofie médií.</i><br><i>Rozhovor s Lorenzem Engellem</i> .....                                  | 2 / | 103–111 |

### Úvody k článkům a edicím

|                                                                   |     |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|-----|
| BLÁHOVÁ, Jindřiška: <i>Archeografický úvod k materiálům</i> ..... | 3 / | 119 |
|-------------------------------------------------------------------|-----|-----|

### Edice a materiály

|                                                                                                                                 |     |         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------|
| BLÁHOVÁ, Jindřiška: <i>Hry s režimem: přehodnocování zakázaných filmů</i><br><i>z 60. let a role kulturní inteligence</i> ..... | 3 / | 114–118 |
| BLÁHOVÁ, Jindřiška: <i>Vyplněné expertní dotazníky</i><br><i>a další hodnotící materiály</i> .....                              | 3 / | 120–156 |

### Ad Fontes

|                                                                                                        |     |         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------|
| HURTOVÁ, Jarmila: <i>Svaz filmového průmyslu a obchodu</i><br><i>(/1913/ 1921–1941 /1948/)</i> .....   | 2 / | 112     |
| KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Ufa-Film s r. o. (/1919/ 1923–1954 /1958/)</i> .....                             | 1 / | 141–143 |
| SCHWIPPEL, Jindřich: <i>Veselý Bohumil</i> .....                                                       | 3 / | 157–161 |
| SCHWIPPEL, Jindřich – LACHMAN, Tomáš: <i>Elekta, a. s.</i><br><i>(/1922/ 1928 – 1945 /1955/)</i> ..... | 4 / | 160–162 |

Obzor

|                                                                                                                                                                                                                                                          |     |         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------|
| BLAŽEJOVSKÝ Jaromír: <i>Paralelní dějiny jugoslávského filmu</i><br>(Bogdan Tirnanić: Crni talas) .....                                                                                                                                                  | 3 / | 162–167 |
| BUBENÍČEK, Petr: <i>Nové přístupy k adaptaci v praxi</i><br>(Adaptation: The Journal of Literature on Screen Studies 2/2009) .....                                                                                                                       | 1 / | 144–146 |
| ČADA, Karel: <i>Kam se dívají hodné holky</i><br><i>aneb Kritika antipornografické kritiky</i> (Kateřina Lišková:<br>Hodné holky se dívají jinak. Feminismus a pornografie) .....                                                                        | 4 / | 167–171 |
| ČECHOVÁ, Briana: <i>Shoří? Neshoří? Nad kolektivní monografií na téma</i><br><i>Marketa Lazarová</i> (Petr Gajdošík /ed./: Marketa Lazarová.<br>Studie a dokumenty) .....                                                                                | 4 / | 176–181 |
| ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Filmová studia a mediální kartografie</i><br>(Mapping, Memory, and the City. Mezinárodní interdisciplinární konference,<br>School of Architecture / School of Politics and Communication Studies,<br>University of Liverpool) ..... | 1 / | 151–155 |
| ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Recyklovat výzkum nových médií</i><br>(Tomáš Dvořák: Sběrné suroviny.<br>Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti) .....                                                                                                             | 4 / | 172–175 |
| DVOŘÁKOVÁ, Tereza Cz.: <i>Raný zvukový film nejen</i><br><i>v českém intermediálním prostoru</i> (Petr Szczepanik: Konzervy se slovy.<br>Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let.) .....                                                | 1 / | 147–150 |
| KOKEŠ, Radomír D.: <i>Duch doby (nejen) v šedé zóně</i><br>(Jan Bernard: Z šedé zóny. Texty a kontexty) .....                                                                                                                                            | 2 / | 115–119 |
| KOKEŠ, Radomír D.: <i>Interpret ano, naratolog ne</i><br>(Mircea Dan Duta: Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy<br>a narativní techniky v české nové vlně 60. let) .....                                                                     | 2 / | 120–125 |
| KOKEŠ, Radomír D.: <i>(Převážně) biologický obraz Peckinpahových světů</i><br>(Zdeněk Hudec, Sam Peckinpah a jeho filmy: biologický obraz světa) .....                                                                                                   | 3 / | 180–184 |
| KOPECKÁ, Anna: <i>Kritika špatné společnosti filmem (a Lacanem)</i><br>(Bülent Diken – Carsten Bagge Laustsen,<br>Sociology through the Projector) .....                                                                                                 | 4 / | 163–166 |
| NOWELL, Richard: <i>Something Big This Way Comes</i><br>(Sheldon Hall – Steve Neale, Epics, Spectacles and Blockbusters:<br>A Hollywood History) .....                                                                                                   | 3 / | 168–171 |
| VORÁČ, Jiří: <i>Miloš Forman doopravdy, aneb „Tak obtížně postižitelné</i><br><i>tajemství formanovštiny“</i> (Stanislava Prádná, Miloš Forman.<br>Filmař mezi dvěma kontinenty) .....                                                                   | 3 / | 172–179 |

### Projekty

|                                                                                                                                                                       |     |         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------|
| GMITERKOVÁ, Šárka: <i>Česká národní hvězda: Jiřina Štěpničková</i> .....                                                                                              | 3 / | 185–190 |
| CHLUMSKÁ, Eva: <i>Gay tematika a žánr romantické komedie</i><br><i>v severoamerické kinematografii od 90. let po současnost</i> .....                                 | 3 / | 191–194 |
| OSTROWSKA, Dorota – SZCZEPANIK, Petr – VONDERAU, Patrick:<br><i>Lights! Kamera! Azione!: Practices, Sites and Careers</i><br><i>in European Film Production</i> ..... | 4 / | 182–184 |

### Přílohy

|                                     |     |         |
|-------------------------------------|-----|---------|
| Obsah XXII. ročníku Iluminace ..... | 4 / | 189–192 |
| Z přírůstků knihovny NFA.....       | 1 / | 156–162 |
| Z přírůstků knihovny NFA.....       | 2 / | 126–133 |
| Z přírůstků knihovny NFA.....       | 3 / | 195–196 |
| Z přírůstků knihovny NFA.....       | 4 / | 185–188 |

# VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

## NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Iluminace* 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 obraťte na adresu: [szczepan@phil.muni.cz](mailto:szczepan@phil.muni.cz) nebo [ivan.klimes@volny.cz](mailto:ivan.klimes@volny.cz). V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: [www.iluminace.cz](http://www.iluminace.cz), v položce Redakce/kontakty.



## Archeologie médií v postmediální době

(uzávěrka 28. února 2011)

hostující editorka: Kateřina Svatoňová

Historikové a teoretici filmu, médií, vizuálních umění a dalších kulturních forem v posledních 25 letech různými cestami dospívají k problematizaci tradičních historiografických konceptů, pevně daných časových a prostorových souřadnic a kauzality dějinného vývoje. Jedním z důsledků těchto změn je i vznik badatelského směru nazývaného někdy „archeologie médií“. Mediální archeologové se zaměřili na hledání přítomnosti konceptů médií novějších v dějinách médií starších a výzkum počátků jednotlivých jevů zaměnili za sledování historických souvislostí a rezonancí. Vyšli především z Foucaultovy *Archeologie vědění*, která napovídá, že každé médium v dějinách neznamena jen obraz/sdělení nesený konkrétním materiálem, jednu určitou kulturní formu a objekt, ale je součástí širšího diskursu. Médium jako diskursivní objekt je zasazeno do sítě dalších společenských konstruktů, témat a očekávání, které se vážou na určité sociokulturní procesy a praktiky. Mediálně archeologický přístup se zaměřil jednak na výzkum cyklicky se vracejících objektů a motivů, které formují mediální kulturu, jednak na odkrývání způsobů, jak jednotlivé diskursivní tradice a formace utvářejí specifické mediální aparáty a systémy v různých historických kontextech, a tak definují jejich sociální identitu.<sup>1)</sup>

Na přelomu století se však situace mediální kultury opět proměňuje. Rosalinda E. Kraussová mluví o *postmediální době* a říká: „Myslím, že nejprve musím udělat čáru za slovem médium, pohřbít nános toxického odpadu a vyjít do světa lexikální svobody. ‚Médium‘ se zdá příliš infikované, tolik ideologicky, dogmaticky, diskursivně zanesené.“<sup>2)</sup> A Siegfried Zielinski se věnuje médiu jako něčemu nekonečně rozsáhlému a všepohlcujícímu, z čeho tesáme jednotlivé tvary, texty, obrazy, interfacery či formální postupy.<sup>3)</sup> Teoretikové relokace sledují, jak dochází k neustálému přesunu obrazů, jak těkají mezi rozdílnými materiálními objekty, podléhají odlišným módům předvádění a způsobují tak transformace horizontů divácké zkušenosti (Francesco Casetti, Barbara Klingerová). Tyto koncepce ukazují, že se mění jak pojetí média, tak obecněji obrazu, jeho kontextu i jeho diváků, a že se tedy lze ptát: Jak můžeme mluvit o archeologii médií v *postmediální době*?

I proto začala archeologie médií, byť ještě velmi mladá, nabývat odlišných podob, více či méně vzdálených od původního rámce foucaultovské archeologie. Siegfried Zielinski se začal zajímat více o subverzivní část dějin umění a zaměřil se na *anarcheologii médií*, která celý výzkum posouvá do osobnější roviny fascinovaného interdisciplinárního hledačství sbírek kuriozit, později do ještě otevřenějšího prostoru *variantologie*, ve kterém již tyto disciplinární hranice zcela mizí a nově otevřený archiv všeobecných dat a znalostí umožňuje volné hledání nečekaných transhistorických souvislostí. Oliver Grau, Thomas Elsaesser, Erkki Huthamo a Carolyn Marvinová na základě historických médií definují vlastnosti nových mé-

dií a virtuálních realit, „archeologie možných budoucností“, a nalézání opakujících se *topoi* v dějinách mediálních diskursů jim pomáhá nejen odlišně nahlédnout jednotlivé zobrazovací praxe (jakými jsou například stereoskop, pohyblivá panoramata či virtuální realita), ale i odlišná percepční paradigmata a variace diváckých zkušeností. William Uricchio sleduje, jak rozdílné technologie médií a kulturní praktiky utvářejí reprezentační strategie, ale i recepce a odlišná publika. Fridrich Kittler naopak zcela opomíjí divácký subjekt a zaměřuje se pouze na technologická média jako určitá a priori. Archeologický rámec umožňuje zkoumat obrazy z odlišných diskursů (Laura Marksová například sleduje matematické vzorce a přesahy diagramatického a algoritmického myšlení v umění, Arianna Borrelliová zkoumá metaforu jako klíčové vzorce pro možný překlad mezi jednotlivými diskursy), využít odlišné metody a přístupy (Alison Griffithsová se zaměřuje na fenomenologicky orientovanou archeologii diváckého zážitku uprostřed imerzivních médií) a inspirovat uměleckou tvorbu (Jeffrey Shaw, Werner Nekes, Gustav Deutsch, Péter Forgács, Zoe Beloffová, Gebhard Sengmüller, v domácím prostředí Filip Cenek, Martin Blažíček apod.). Relokace médií pak inspiruje další větev mediálního výzkumu, který se částečně vzdaluje od původního archeologického vymezení a zaměřuje se na transmediální intertextualitu a vyprávění, tedy na zkoumání příběhů přecházejících mezi jednotlivými médii a toho, jak se jednotlivá *topoi* objevují napříč historií literatury, výtvarných zobrazení, jak proměňují filmový obraz, ať už promítaný v kinosále či na osobním počítači, jak se uplatňují ve videohrách či digitálních simulacích, jak obdobné kulturní historie vytvářejí transmediální „sítě“ veřejných prostorů. Tyto transmediální sítě pak propojují historiografii, teorii a praxi, a redefinují a dekonstruuji tak definici archivu a transformují jeho sbírky – podloží mediálněarcheologických výzkumů.

Problematizace archivu, médií či disciplinárních hranic tedy znovu inspiruje k otázce, jak lze mluvit o archeologii médií a co vše spadá do jejího výzkumného pole. Mediálněarcheologický rámec nám umožňuje nahlédnout témata, která doposud byla limitována tradičním vymezováním jednotlivých médií, zkoumat otázky v širším, dynamičtější poli Zielinskiho archivu, sledovat, co se děje s obrazem i jeho divákem v době postmedií. Zároveň nám takto vymezené pole zájmu otevírá možnosti k „relokaci“ archeologického přístupu a stopování konkrétních idejí (a to nejen v obrazových médiích, ale i v teoretických textech) a aplikovat ji na disciplíny a diskursy, které doposud s tímto zkoumáním nebyly spjaté. Cílem tohoto tematického bloku *Illuminace* (spojeného s mezinárodní mediálněarcheologickou konferencí, která se uskuteční koncem roku 2010 v Praze), je ukázat odlišné možnosti využití archeologického přístupu, nabídnout prostor pro teoretické úvahy o proměně mediálních kategorií, archeologické metody jako takové a zároveň pro případové studie z (nejen českého) mediálního prostředí.

Stručný výběr literatury:

Barbara Büscher – Jana Horáková, *Imaginary Spaces. Raum/Prostor – Medien/Média – Performance/Performance*. Praha: KLP 2008.

Tomáš Dvořák, *Sběrné suroviny. Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofia 2009.

Thomas Elsaesser, The New Film History as Media Archeology. *CiNéMAS* 14, 2004, č. 2–3., s. 75–117.

Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Massachusetts: New The MIT Press 2003.

Oliver Grau, *MediaArtHistories*. Massachusetts: New The MIT Press 2007.

Alison Griffithsová, „Pohyblivé obrazy nebes“. Pohroužení do vesmírného divadla planetária. *Illuminace* roč. 20, 2008, č. 3 (71), s. 68–106.

Erkki Huhtamo, „Od kybernetizace k interakci: příspěvek k archeologii interaktivity“. *Teorie vědy*, roč. 26, 2004, č. 2, s. 81–92.

Friedrich A. Kittler, *Optical media. Berlin Lectures 1999*. Cambridge: Polity Press 2010.

Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press 1999.

Eric Kluitenberg (ed.), *Book of imaginary Media: excavating the dream of the ultimate communication medium*. Rotterdam: NAI Publishers 2006.

Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New. Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. New York and Oxford: Oxford University Press 1988.

Avital Ronell, *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln: University of Nebraska Press 1989.

William Uricchio, *Media, Simultaneity, Convergence. Culture and Technology in an Age of Intermediality*. Utrecht: Universiteit Utrecht 1997

Wolfgang Ernst, „Let there be irony. Cultural history and media archaeology in parallel lines“. *Art History*, roč. 28, 2005, 5, s. 582–603.

Wolfgang Ernst, „Medienarchäologie. Eine Provokation der Kommunikationsgeschichte“. In: Habbo Knoch – Daniel Morat (Hg.), *Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960*. München: Fink 2003. s. 37–56.

Siegfried Zielinski, *The Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press 2006.

Siegfried Zielinski – Silvia M. Wagnermaier (eds.). *Variantology I. On Deep Time Relations of Art, Science and Technologies*. Berlin: Verlag der Buchhandlung Walter König 2005.

Siegfried Zielinski – David Link (eds.). *Variantology II. On Deep Time Relations of Art, Science and Technologies*. Berlin: Verlag der Buchhandlung Walter König 2006.

Siegfried Zielinski, *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1999.

[www.thelabyrinthproject.org](http://www.thelabyrinthproject.org)

Poznámky:

- 1) Erkki Huhtamo, „Od kybernetizace k interakci: příspěvek k archeologii interaktivity.“ *Teorie vědy*, roč. 26, 2004, č. 2, s. 91.
- 2) Rosalind Krauss. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson 2000, s. 5.
- 3) Siegfried Zielinski, *The Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press 2006, s. 32–34.

## Žánrová produkce v socialistických kinematografiích

(uzávěrka 30. června 2011)

hostující editor: Jaromír Blažejovský

Země řízené komunistickými a jim podobnými stranami obývalo před rokem 1989 kolem půldruhé miliardy lidí, kteří hojně chodili do kina. Rozsáhlý trh byl regulován kvótami, jež preferovaly uvádění filmů ze socialistických států, zatímco podíl ostatních produkcí býval limitován. Zestátněné kinematografie se proto mimo jiné snažily o výrobu žánrových snímků, které by bavily domácí publikum a zároveň se mohly uplatnit ve vzájemném obchodu; v lepších případech se vyvážely i do devizové ciziny. Pokud velkoilm *POSLEDNÍ KŘÍŽOVÁ VÝPRAVA* (Mihai Viteazul) navštívilo doma v Rumunsku 13 miliónů lidí, měli bychom k tomuto číslu připočíst i jeho diváky u nás, v Sovětském svazu, snad i v Číně a na Západě (dílo bylo nominováno na Oscara).

Právě rumunské studio Bufta nabízelo nejčlenitější žánrové spektrum, inspirované jak Hollywoodem, tak francouzskými filmy „pláště a dýky“ i italskými spaghetti westerny. Východoněmecká DEFA vyráběla každoročně (1966–1975) jednu indiánku s Gojkem Mitičem. V Jugoslávii dominovaly od počátku šedesátých let do zániku federace válečné spektakly a takzvané partyzánské westerny. Bulharské studio Bojana vyprodukovalo v osmdesátých letech sérii pompézních historických velkoilmů. Maďarská kinematografie, kde se na kostýmní velko filmy v šedesátých letech specializoval Zoltán Várkonyi, postupem času na divácké žánry rezignovala: v osmdesátých letech připadal na deset uměleckých filmů, jež účtovaly s érou stalinismu nebo kriticky analyzovaly současnost, sotva jeden titul oddechového zaměření. V Polsku nastal rozmach zábavné produkce v kritickém období po vyhlášení výjimečného stavu. Z Československa se vyvážely komedie a klasické pohádky. Zdánlivě na okraji stála žánrová tvorba v kinematografii sovětské; ojedinělé komedie, „easterny“ a zejména melodramata mají však dodnes silné zastoupení v televizním vysílání i v edicích DVD.

Západní historici píšící o socialistických kinematografiích se obvykle soustředí na špičky artové tvorby. Pokud berou žánrovou produkci na vědomí, mají sklon považovat ji za pouhou náhražku či napodobeninu hollywoodských vzorů (tento přístup pronikl i do názvu dokumentárního snímku o socialistických muzikálech *EAST SIDE STORY*). U historiků z postsocialistických zemí vidíme zdrženlivost jiného druhu: žánrová produkce vycházela často vstříc propagandistickým záměrům vládnoucího režimu a netěší se proto vždy takové účtě jako umělecké filmy s kritickým poselstvím.

V monotematickém bloku se můžeme pokusit odpovědět na následující otázky:

- Lze na socialistickou produkci aplikovat žánrové teorie vycházející z hollywoodského systému? Jak na žánry pohlíželi domácí kritici nebo teoretici a jaká byla zdejší studiová praxe?



- Nakolik byly tyto filmy závislé na západních či sovětských vzorech a do jaké míry se jedná o autochtonní „národní“ žánry?
- Kde a kdy byly žánrové série výsledkem státní objednávky či dlouhodobé studiové dramaturgie? V kterých případech šlo naopak o výsledek individuálního autorského snažení?
- Jak byla do žánrových filmů implantována stranická a státní ideologie?
- Metamorfózy „migrujících“ žánrů: například historický epický spektakl, původem z Itálie, zakotvil jak v Hollywoodu, tak v Sovětském svazu; v letech 1945–1957 zasáhl Barandov, zanechal stopu v Albánii, počátkem šedesátých let se přesunul do Polska, podmanil si Rumunsko, prošel Maďarskem, v osmdesátých letech si ho osvojili Bulhaři a nakonec jitřil emoce před válkou v Jugoslávii.
- Jaké lokální zabarvení získávaly western, krimi, sci-fi nebo horor?
- Jak se žánrová tvorba vyrovnávala s technologickými inovacemi (barva, stereo, širokoúhlé formáty)?
- Do jaké míry se uplatnily koprodukce, případně jiná forma mezinárodní spolupráce?
- Projevovaly se v žánrových filmech tradiční stereotypy a tenze mezi národy?
- Jaké pozadí měla skutečnost, že se některé filmy dostávaly do distribuce ve spřátelených zemích snadno, zatímco jiné vůbec ne? Jaké návštěvnosti dosahovaly?

Stručný výběr literatury:

Rick Altman, *Film/Genre*. London: BFI 1999.

Friedrich von Borries, Jens-Uwe Fischer, *Sozialistische Cowboys: der Wilde Westen Ostdeutschlands*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Aleš Danielis, Radko Hájek, Film a divák I–XII, *Film a doba* 25, 1989.

Gerd Gemünden, Between Karl May and Karl Marx: The DEFA Indianerfilme (1965–1983). *New German Critique*, 2001, č. 82 (East German Film), s. 25–38.

Andrew Horton (ed.), *Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Dina Iordanova (ed.), *The Cinema of the Balkans*. London and New York: Wallflower Press 2006.

Dejan Ognjanović, *U brdima, horori: srpski film strave*. Niš: NKC 2007.

## Film a neuroestetika

(uzávěrka 31. srpna 2011)

hostující editorka: Tereza Hadravová

Entuziasmus neurovědce Semira Zekiho a úspěšná institucionalizace daly v devadesátých letech minulého století vzniknout novému oboru, neuroestetice. Zeki našel ve výtvarném umění nový prostředek výzkumu mozku, především systémů takzvaného raného vidění, jejichž mechanismus (někteří) malíři podle Zekiho dovedně využívají a potvrzují tak výsledky moderních laboratorních výzkumů a jeho vlastní formulaci teorie vizuálního vnímání. Zpráva, že umění může být zdrojem poznání mozku, se rychle rozšířila a iniciovala výzkumné projekty v laboratořích v Parmě, Kodani, Lipsku a jinde. Zekiho původní představa o neuroestetice vycházela ze zájmu neurovědce o průběh běžného vnímání. Někteří Zekiho kolegové se ovšem začali brzy zabývat neurologií „estetického prožitku“: jejich cílem se stalo zachytit – neurovědeckými termíny – to, co je specifické na vnímání umění.

I když se termín „neuroestetika“ uchytil převážně v souvislosti s výtvarným uměním, invazi neurověd do humanitních oborů zaznamenali i literární vědci a muzikologové. Film zůstává dosud spíše na okraji zájmu; přesto má tradice hledání vazby mezi kognitivními procesy a filmem hluboké kořeny. Jedna z prvních monografií o filmu, Münsterbergova *Fotohra* (1916), rozuměla filmové řeči jako objektifikaci mentálních procesů. Navíc, tradice kognitivního přístupu ve filmové teorii již od osmdesátých let programově vítá otevřenost různým typům empirických výzkumů – od experimentální psychologie přes evoluční biologii po neurovědy. Mnozí badatelé – například Gregory Currie a Uri Hasson – vidí ve spojení teorie filmu a současných neurověd inspiraci, či dokonce začátek nové éry filmových studií.

Neurovědecké výzkumy se zdají být přirozeným spojencem kognitivních filmových teorií: kognitivisté usilují především o objasnění filmového diváctví a programově využívají nejlepší dostupné teorie z kognitivních věd, mezi které neurověda patří. Je však třeba připomenout, že toto spojení nevyjadřuje vzájemný závazek: empiricky informovaný výzkum lze provádět i bez ohledu na vědy o mozku a stejně tak ani kognitivní paradigma není tím jediným, které může výsledky neurověd implementovat. Ne všichni (meta)teoretici však přistupují ke vztahu neurověd a filmových teorií takto neutrálně: setkáme se jak s tvrzením, že neurovědy poskytují *nutný* základ veškerých úvah o recepci filmu, tak naopak s názorem, že neurovědy jsou přinejlepším *nadbytečným* doplňkem teoretických modelů filmového diváctví. Uvítáme příspěvky, které se pokusí tuto debatu zachytit, ať už z jedné či druhé pozice, a především pak ty, jež svou polemiku ukotví v konkrétních empirických příkladech.

Tento tematický blok *Illuminace* si dále klade za cíl identifikovat konkrétní oblasti filmové teorie, které mají potenciál pro neurovědecký výzkum. Budeme se ptát: Jakým způsobem má filmová věda formulovat své problémy, aby k jejich řešení mohla přizvat kognitivní vědu a neurovědu? Jak se může poznání kognitivních procesů a neuronálních dějů promítnout do teorie filmového diváctví či filmové tvorby? Jaké konkrétní výsledky věd o mozku mohou mít dopad na filmová studia a v čem spočívá jejich potenciál?

Ke zpracování nabízíme následující témata (je však vítáno také vlastní vymezení dané problematiky):

1. Neurony a film – analýza dějin filmového zobrazování fungování mozku.
2. Historie empirických přístupů k filmovému diváctví, aneb Münsterbergova *Fotohra* po 95 letech.
3. Jak může empirická hypotéza o dvou proudech vizuálního vnímání (Goodale, Milner) přispět k porozumění filmovému vnímání?
4. Jak může objev zrcadlových neuronů (Rizzolatti) přispět k porozumění filmovému vnímání?
5. Jakou roli hrají „antropologické konstanty“ (Mukařovský) v diskuzi o estetickém vnímání filmu nebo o filmovém médiu?
6. Příběh, emoce, imaginace – neurologická perspektiva.
7. Film jako návod k prožitku: analýza „kognitivní mechaniky“ vybraného filmového díla.
8. Experimentální film z hlediska neurovědy.

Stručný výběr literatury:

Joseph Anderson, *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press 1996.

Noël Carroll, Art and Human Nature. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62, 2004, č. 2, s. 95–107.

Torben Grodal, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford – New York: Oxford University Press 2009.

Torben Grodal, Film Aesthetics and the Embodied Brain. In: Martin Skov and Oshin Vartanian (eds): *Neuroaesthetics*. Amityville, N.Y.: Baywood Publishing Company 2009.

Uri Hasson – Ohad Landesman – Barbara Knappmeyer – Ignacio Vallines – Nava Rubin, and David J. Heeger, Neurocinematics: The Neuroscience of Film. *Projections: The Journal for Movies and Mind* 2, 2008, č. 1, s. 1–26. (český překlad in *Kino-Ikon* 2010, č. 1, s. 81–106.)

Norman N. Holland, *Literature and the Brain*. Gainesville (FL): The PsyArt Foundation 2009.

Zdeněk Holý, Neuroestetika: Budoucnost filmových studií? Úvod k překladu studie Neurocinematika: Neurověda filmu. *Kino-Ikon*, 2010, č. 1, 69–79.

Ira Konigsberg, Film Theory and the New Science. *Projections: The Journal for Movies and Mind* 1, 2007, č. 1, s. 1–24.

Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*. New York – London: D. Appleton and Company 1916.

*Projections: The Journal for Movies and Mind* (special issue on Cognitive Film Studies), 4, 2010, č. 2.

Semir Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford – New York: Oxford University Press 1999.

## 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 písemným 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](mailto:szczepan@phil.muni.cz) nebo [ivan.klimes@volny.cz](mailto: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 započítím 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. Svě stanovisko zdůvodní v příloženém posudku. Pokud doporučují 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](http://www.iluminace.cz)), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.







Oslavte s námi 10. narozeniny!

# **X.** **anifest 2011**

Mezinárodní festival animovaných filmů  
26. dubna – 1. května 2011  
Teplice, Česká republika  
[www.anifest.cz](http://www.anifest.cz)

organizátor:



# ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII  
A ESTETIKU FILMU

THE JOURNAL OF FILM THEORY,  
HISTORY, AND AESTHETICS

[www.iluminace.cz](http://www.iluminace.cz)

*Redakce / Editors:*

LUCIE ČESÁLKOVÁ,  
JAN HANZLÍK, IVAN KLIMEŠ

PETR SZCZEPANIK (Šéfredaktor / Editor-in-chief)

*Redakční rada / Editorial Board:*

ANNA BATISTOVÁ, PETR BEDNAŘÍK, KAREL  
ČADA, JANA DUDKOVÁ, NATAŠA ŽUROVIČOVÁ,  
TEREZA DVOŘÁKOVÁ, MÁRIA FERENČUHOVÁ,  
PETRA HANÁKOVÁ, JIŘÍ HORNÍČEK,  
MARTIN KAŇUCH, TOMÁŠ LACHMAN, MIROSLAV  
MARCELLI, PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,  
PETER MICHALOVIČ, MIROSLAV PETŘÍČEK,  
IRENA REIFOVÁ, PAVEL SKOPAL,  
VĚRA ADINA ŠEFRANÁ, 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

*Vydává / Published by:*

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV  
Malešická 12, 130 00 Praha 3  
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Iluminace je tiskovým orgánem Národního filmového  
archivu a České společnosti pro filmová studia (CEFS) /  
Iluminace is the publishing venue of the National Film  
Archive and the Czech Society for Film Studies

*Sazba:* studio@vemola.cz

*Tisk:* Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v prosinci 2010

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](http://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,-

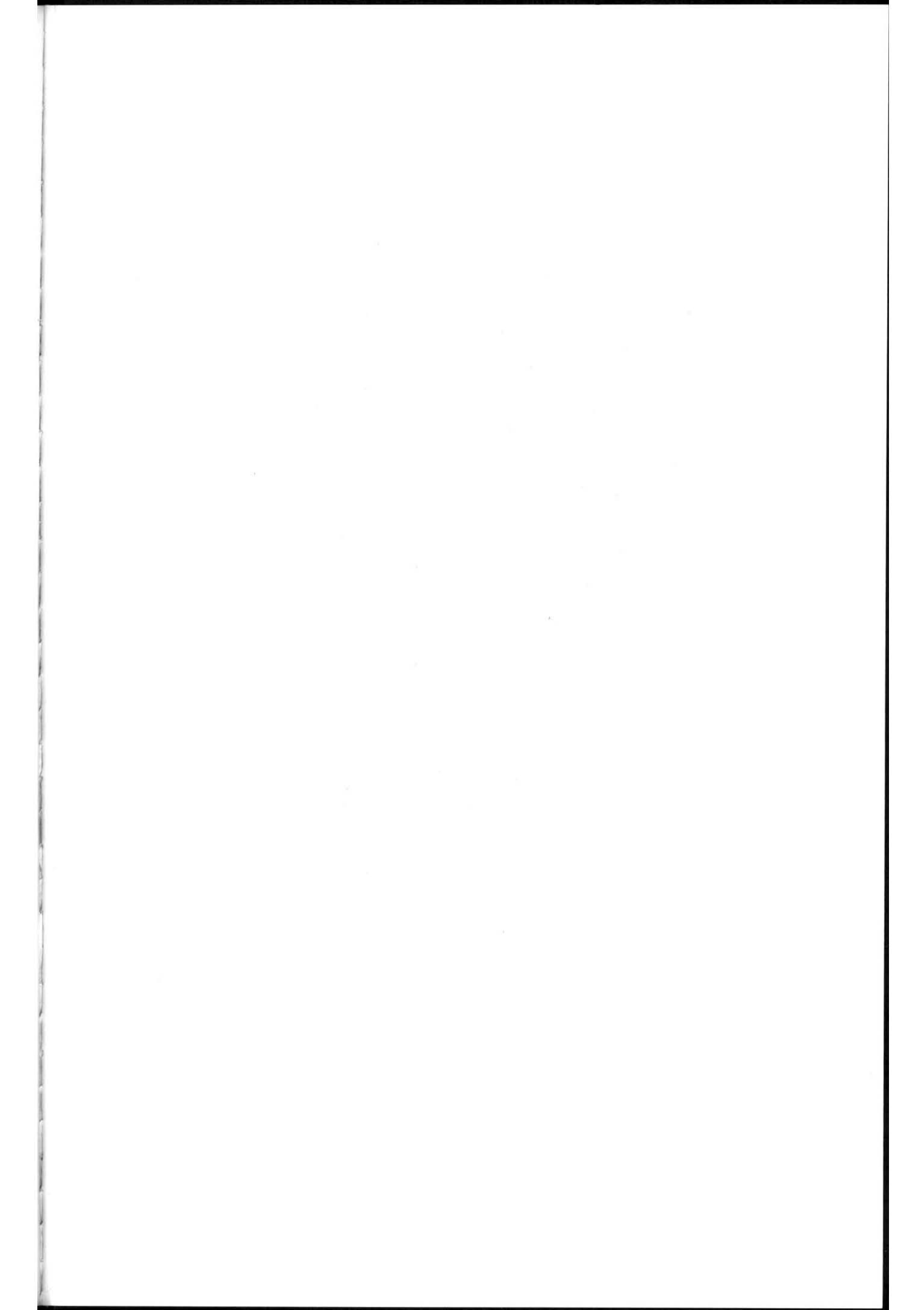
Iluminace is published four times a year

Prices include postage

*Na obálce:*

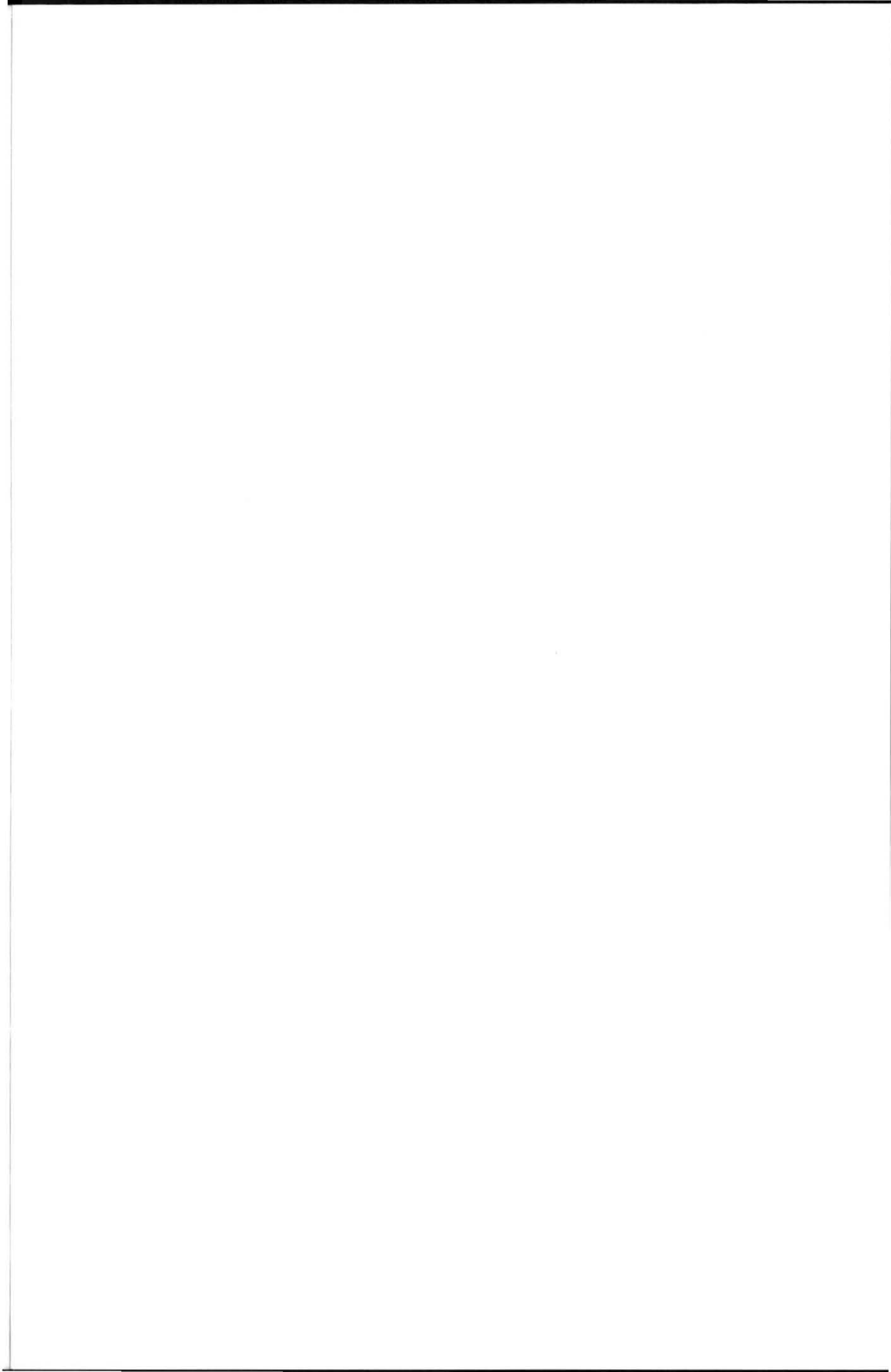
Demonstrace dětí proti ukončení provozu kina EMD v Catfordu na jihu Londýna 13. 6. 2009.

Zdroj: < <http://mcguffinfilmsociety.wordpress.com/category/campaign-to-save-cinema/> >









35029/2010/4-D



10106590 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 jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, zářící z 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 hrouží 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.