

Filmy z nouze

Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu

Pavel Skopal

V letech 1951 až 1953 byly při distribuci a uvádění filmů v Československu využívány dvě specifické praktiky – jednak znovuuvedení starších českých filmů nově vybavených úvodním textem, a dále tzv. rozšířené programy, tj. připojování středometrážních dokumentů k celovečernímu filmu. I přes jejich krátkou životnost je považují za hodné pozornosti: mohou nám pomoci porozumět tomu, jakým způsobem byly využívány distribuční mechanismy ve stalinistickém období a jak se komunistický režim s jejich pomocí snažil redefinovat zkušenost návštěvy kina.

Po únoru 1948 se stranickým aparátem kontrolovaná kulturní politika orientovala s velkou razancí a v odlišných souřadnicích než dosud na to, aby kino vymezila jako prostor pro „vzdělávání“ a ideologickou výchovu. Étos vzdělávání a výchovy skrze film, doprovázený požadavkem na „očišťování“ programové nabídky, byl ovšem výrazně přítomný již od konce 2. sv. války, kdy se důležitým tématem kulturní publicistiky stal boj proti kýči¹ a za výchovu „nového diváka“. Časopis *Kulturní politika*, vedený Emilem Františkem Burianem, psal v květnu 1946 o zájmu státu vychovávat diváky k zdravému poměru k filmovému umění a oprostit je od vlivu špatných filmů („špatnými filmy odkojený divák nemá správný poměr k dnešku“). Divák měl být vychováván nejen „zdravou“ dovozní politikou, ale také přednáškami, semináři či kluby filmového diváka, tedy s pomocí institučních mechanismů, které by zajišťovaly promítaným snímkům preferovaný interpretační rámec. Obdiv ke „špatným“, tj. řemeslně nekvalitním, ale implicitně také čistě zábavním filmům bez správné „tendence“, nebyl podle autora jen „otázkou osobního vkusu a inteligence“, ale stával se výrazem reakčního politického postoje: „Neblahý vliv, který má na diváka film vysloveně špatný, mění se v osten politický“.² Zpráva o diskuzi filmových novinářů a veřejnosti o filmovém kýči, kterou přinesla *Lidová kultura*, požadovala „vychovávat člověka už od nejtělejšího dětství“.³

Základní parametry debaty o filmovém kýči byly analogické poválečným útokům proti „literárnímu braku“, které vycházely ze dvou postupně profilovaných pozic. První výklad předpokládal, že populární literatura poškozují vkus i mravní úroveň čtenáře, druhý přístup stavěl

¹ Tento proces se netýkal pochopitelně jen filmu – pro oblasti literatury srov. zejména Pavel Janáček, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: Host 2004. Janáčková studie analyzuje proces vytěšňování populární literatury („literárního braku“) v delším časovém horizontu a počátky tohoto typu diskurzu identifikuje již v 80. letech 19. století. Obdobné mechanismy by bylo možné sledovat pochopitelně i v případě filmu zpětně přinejmenším do 10. let 20. století, srov. Ivan Klimeš, *Děti v brlohu: Boj proti kinematografům – bojem o dítě!* In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (eds.), *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha: Slon 2006, s. 193–236; Lucie Česálková, *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. Disertační práce, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno 2009.

² Milan Noháč, *Filmová politika a výchova diváků*. *Kulturní politika* 1, 1945–1946, č. 29, s. 8.

³ Anon., *Úředně povolený jed v každém množství volně k dostání v kinu, v divadle i v knihkupectví*. *Lidová kultura* 4, 1948, č. 2; srov. také Zdeněk Podskalský, *Pokus o diagnosu kýče*. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 6, s. 7.

na marxistickém chápání společnosti a kultury – rozdíl mezi uměleckou a neuměleckou literární kulturou měl základ v třídním rozdělení dosavadní společnosti.⁴

Představa, že by dosavadní literární periferie měla zaniknout a že součástí lidové četby by se měly stát čtenářsky přístupné práce významných autorů národního i evropského písemnictví, vstoupila do programových základů nové soustavy literárních institucí,⁵

přičemž pouze ojedinělé hlasy upozorňovaly na specifickou funkci populární beletrie. I v tomto ohledu byla situace ve filmové publicistice obdobná a proti bezpodmínečným odsudkům kýče se ozývaly jen ojedinělé hlasy: v prvním čísle *Obzorů*⁶ to byla Helena Koželuhová, třebaže jí *filmový* kýč sloužil pouze jako příměr v implicitně protikomunistické polemice s kýčem *politickým*, tj. s „černo-bílým“ odmítáním minulosti a lživým postulováním dokonalého ideálu veřejného života:

Není [...] kýč v literatuře a filmu něco tak z gruntu špatného, je-li v nás vědomí, že to je kýč a náhražka snů o štěstí, které se nám nezdály a ovšem ani nesplnily. Proto je řekneme zestátnění filmového podnikání s odůvodněním, že se musíme zbavit kýče, nesprávné. Vždyť každý z nás chce dokonalé štěstí, a nedovede-li nebo nemůže-li si je najít v prostých drobnostech denního života, pak si je hledá v kýči. Pokud si je vědom, že kýč není skutečnost nýbrž primitivní sen, pak není na škodu, když jimi na chvíli v dobách deprese uklidní svoji touhu po štěstí.⁷

Po únorovém převratu ovšem diskurz výrazně levicových a komunistické straně názorově blízkých periodik již reprezentoval postoj, který odpovídal oficiální, mocensky prosazované kulturní politice státu. 25. února 1948 ještě vyšel v sociálně-demokratickém *Světě práce* text Jiřího Voldána „Je vinen kýč?“, který rozlišuje mezi brakem, tj. špatným filmem, na jedné straně, a kýčem na straně druhé.⁸ Odmítá apriorní zhoubnost a manipulativní schopnost kýče: „Pokazí [kýč] diváka tak, že půjde-li z kina, bude z něho hned fašista, reakcionář, protidemokrat, nesocialista, či cosi podobného? Dovolil bych si tvrdit, že viděla-li ZASNĚŽENOU ROMANCI⁹ mladá, organisovaná komunistka (jako že ji určitě viděla), nešla z kina s myšlenkou, že vystoupí ze strany. Ani ji to nenapadlo. ... mezi těmi, kdo od rána do večera sedí nad prací, ať už duševní, nebo fyzickou, jsou mnozí, kdo dovedou rozeznat velmi dobře kýč od díla umělecky hodnotného, ale chtějí-li jít večer do kina, schválně si vyberou kýč...“¹⁰ Ovšem v srpnu téhož roku už vyšel na stránkách stejného časopisu článek Jaroslava Brože, šéfredaktora týdeníku Československého státního filmu *Filmové noviny* – zde už se žádná tolerance kýče ani zábavní funkce filmu nepřipouštěla. Program radikální očisty distribuční nabídky vyvolával také potřebu vypořádat se s divákem a jeho dosavadními preferencemi:

Příslušníky starších generací nelze snadno získat pro filmovou podívanou, kterou sami tak dlouho přezírají anebo od níž se po zkušenostech z mládí odvrátili. Jen zajištěním nových dojmů, nových zkušeností, nových radostných poznatků mohou tito lidé nabýt důvěry k filmu a vstoupit do řad pravidelných spotřebitelů. ... Nové diváky můžeme do kin přivést jen

⁴ Pavel Janoušek (ed.), *Dějiny české literatury 1945-1989 (I. díl: 1945-1948)*. Praha: Academia 2007, s. 112–114. Přímé spojení mezi kýčem a fašismem formuloval v roce 1946 Otakar Mrkvička v brožuře „Umění a kýč“. Srov. Tomáš Kulka, *Umění a kýč*. Praha: Torst 2000, s. 223–225.

⁵ Janoušek (ed.), c.d., s. 112.

⁶ Tento týdeník Československé strany lidové, vydávaný v letech 1945–48, byl nejvýraznějším názorovým oponentem KSČ a objektem útoků ze strany komunistických ministrů Václava Kopeckého a Václava Noska. Srov. Milan Drápala, Na ztracené vartě Západu. Poznámky k české politické publicistice nesocialistického zaměření v letech 1945-1948. *Soudobé dějiny* 5, 1998, č. 1, s. 16–24.

⁷ Helena Koželuhová, Černý a bílý. *Obzory* 1, 1945, č. 1, s. 4–6.

⁸ Takováto hodnotová diference mezi brakem a kýčem už neměla v poúnorovém období své místo. Útoky proti literárnímu braku v tisku ustaly po zásahu proti kulturní redakci *Mladé fronty* na přelomu let 1948 a 1949 a diskurz cenzorských opatření proti knižní produkci obě kategorie směřoval, popř. chápal kýč jako jednu část brakové produkce – líbivý, sentimentální brak. Srov. Janáček, c.d., s. 204-218.

⁹ Divácky velmi úspěšný americký snímek se Sonjou Henie, který dosáhl návštěvnosti 1 658 000 diváků.

¹⁰ Jiří Voldán, Je vinen kýč? *Svět práce* 4, 1948, č. 8, s. 12.

cílevědomou výchovou v tisku a v závodních, politických, lidovýchovných i sportovních organizacích.

[...] Péče o lepší obecnost se musí především obracet do řad mladých diváků, do řad těch, kteří představují nastupující generaci filmových konsumentů. Tam působí filmové kýchle a líbivé se tvářící škváry nejvíce škod. Zpohodlní-li divák už v mládí a nalezne-li zalíbení ve filmové nenáročnosti či dokonce zvrácenosti, mohou další výchovné snahy vést snad už jen k tomu, že zkažený divák bude pro kino, zbavené braku, nenávratně ztracen. Noviny mohou v tomto směru vykonat mnoho, škola a korporace ještě více. Obratně organizované akce výchovné a propagační – jako diskuse, přednášky a seminární večery – jsou pak nejlepším praktickým školením diváků.¹¹

O několik měsíců později je Brožovo diferencování diváka ještě radikálnější: o únikovou zábavu mají zájem ti, kdo nejdou s dobou, poptávka po únikové zábavě vyžaduje léčení, cititelé odpadkových produktů západních kinematografií odhalují jak špatný vkus, tak své smýšlení. Brožovy texty implikují členění publika na několik typů diváků: reakcionářské nepřátele doby, pro které je „věci pochybné osobní prestiže nechodit na sovětské filmy“, dále pevné zastánce nové společnosti, o které není třeba se obávat, a dvě skupiny, kterým je nutné věnovat co největší výchovnou péči. První z nich je dosud nezkažená mladá generace, která se rodí do nové společnosti a musí být ochráněna před infikováním zhoubnými produkty západní kinematografie, druhou jsou pak ti, kteří sice byli vystaveni škodlivému vlivu prvorepublikové nebo okupační minulosti či stále ještě nedokonalé distribuční praxi zestátněného filmu, ale kteří nejsou přesto ztraceni, či jsou dokonce už politicky na výši:

...je i v řadách věrných stoupců myšlenky socialismu mnoho těch, kteří dosud o filmy sovětské a filmy duchem blízké dnešku nejeví dostatečný zájem. Teprve až se diváci sami přesvědčí, že zábava může a musí být silným a poutavým zážitkem i tam, kde není jen pro zábavu, ale kde má i hlubší smysl výchovný, až pozná, že i výchova je pro pravého a poctivého socialistu skutečně radostnou zábavou, pak budeme moci mluvit o vítězství nového ducha v naší filmové divácké obci.¹²

Přestože tedy byly základní obrysy „nové“ filmové kultury a filmového diváka formovány vzápětí po skončení války, je pro poúnorové období typická nejen neexistence jakékoli alternativy, ale také radikalizace už dříve vlivné levicové či přímo komunistické koncepce filmové kulturní politiky. Náhlý poúnorový posun k militantní rétorice a k politizaci vkusu a chování diváků je ostatně nejlépe zřejmý při srovnání textů téhož autora, J. Brože: ten ještě 14. února 1948 uznává zábavní funkci kina alespoň v tom, že si „průměrný řadový divák“ nehledá zábavu v činnosti, která je přeci jen ještě horší než „pochybná radost a potěšení z pahodnot nenáročných filmových kýchů“ – například v alkoholu. Radikální varianta – zajistit, aby divák takovéto filmy nemohl vůbec spatřit – je sice pro Brože už nyní v horizontu možných řešení, ale není ji možné ještě uskutečnit: hospodářská kritéria vyžadují zajistit provoz kin a kromě toho má obavu, že by takový zásah diváci nepochopili správně. Brož byl tedy v tomto okamžiku ještě celkem smílivý: je potřeba

naléztí míru pro to, co je jen nenáročnou podívanou a pro to, co je podívanou vysloveně škodlivou. Převýchova diváků není něčím, co by se dalo uskutečnit přes noc. Nejprve musí být po ruce dostatek filmů skutečně hodnotných – hodnotných právě tak obsahem jako zpracováním, hodnotných právě tak svým žánrem jako ideovým posláním – a pak teprve můžeme „očistit“ programy kin od všeho zbytečného, špatného a především škodlivého, tedy od všeho toho, co v současné době systematické výchově diváků brání.¹³

Po únoru ovšem převýchova diváků „přes noc“ skutečně započala. Premiérový profil byl razantně redukován: zatímco v roce 1947 bylo nově uvedeno 199 filmů, v roce 1950 to bylo 74 snímků, z nichž přibližně polovinu představovala sovětská produkce. Takovýto pokles nabídky nebyl sám o

¹¹ Jaroslav Brož, O nové filmové diváky. *Svět práce* 4, 1948, č. 31, s. 12.

¹² Jaroslav Brož, Chodíme do kina bez předsudků. *Svět práce* 5, 1949, č. 20, s. 10.

¹³ Jaroslav Brož, Neporozumění mezi kritikem a divákem. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 7, s. 2.

sobě plánovaný a žádoucí: byl důsledkem nedostatečné produkce zemí sovětského bloku,¹⁴ která tak nestačila nahradit zastavení dovozu ze Západní Evropy a USA (např. v roce 1950 bylo ještě uvedeno 5 amerických, 5 francouzských, 1 italský a 2 anglické snímky, o dva roky později to byly jen 2 francouzské a 3 anglické, americká a italská produkce nebyla zastoupena vůbec). Titulek článku ve *Světě práce* tak vyhláší heslo „střídmostí k výchově diváků“ a explicitně postuluje posun funkce kina od zábavní k edukační (což v daném kontextu znamená „výchovu“ především politickou): film už není jen „kratochvilnou podívanou“, ale každé dílo musí být posuzováno podle toho, „čím přispívá k výchově našeho diváka.“¹⁵ Převýchova má být uspišena pomocí „správného hodnocení“ a propagování filmů – služebnost a účelovost filmové publicistiky je zde tedy výslovně přiznána a dokonce vyžadována. Příznačný je způsob, jakým se autor článku vypořádává s nedávnou minulostí a pamětí filmových diváků. Podstatné omezení nabídky

vyvolává sice stále ještě v myslích mnohých ‚pamětníků starých časů‘ teskné vzpomínky na doby, kdy týden co týden tu byl výběr mezi 6-7 filmovými novinkami, vyhovujícími individuálním zálibám v libivých námětech i populárních hercích, nicméně [...] s menším počtem pečlivě vybraných filmů se dá pečlivěji hospodařit. A střídmost, k níž je tu náš divák veden, se už začíná projevat jako ctnost, která je spolehlivou cestou k umělecké a kulturně-politické výchově široké divácké obce.¹⁶

V roce 1950 si samozřejmě *mohli pamatovat* širokou nabídku let 1946-47 prakticky všichni diváci a velká část publika zažila nejen populární protektorátní produkci v podobě komedií či revuálních filmů, ale také prvorepublikovou nabídku snímků amerických a západoevropských. Předúnorové období se ovšem v dobovém diskurzu stalo „starými časy“, na které „vzpomínají“ jen ti, kdo ještě nejsou plně součástí nového řádu – pro ty ostatní pak nemá minulost hrát roli vzpomínky, ale spíše varování.

Prezentovaný program nové filmové kultury ovšem brzy zkrachoval díky dvěma faktorům: už zmíněnému kolapsu filmové produkce v zemích sovětského bloku a nechuti diváků k návštěvě projekcí tzv. „preferovaných“, ideologicky „hodnotných“ filmů. Režim začal vyvíjet řadu opatření k disciplinování diváka – nejrozšířenějším z nich byl tlak na státní podniky, aby kupovaly stovky lístků pro své zaměstnance. Byly vytvářeny administrativní a instituční mechanismy, které měly zajistit dostatečnou návštěvu – například byla zřízena funkce krajského propagačního referenta, jehož úkolem bylo „vychovávat diváka a zvyšovat návštěvnost“; 82 % propagačních nákladů v roce 1949 bylo vydáno na filmy „pokrokové“, tj. filmy československé, sovětské a lidovědemokratické produkce;¹⁷ na průběh akce *Filmové jaro na vesnici* dohlížely v některých místech tzv. agitační trojky.¹⁸ Výsledkem byl ovšem spíše prodej lístků, než přivedení diváků do kinosálu, a nepomohla ani praxe přebírání patronátů nad projekcemi: například organizování

¹⁴ Smlouva se Sojuzintorgkinem z července 1945 znamenala extrémní zvýhodnění sovětské produkce: ta měla mít vyhrazeno 60 % hracích termínů v kinech a zajištěn odběr minimálně 100 filmů ročně, dokonce s postupným navyšováním. Srov. Petr Mareš, *Politika a „Pohyblivé obrázky“*. Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce. *Illuminace* 6, 1 (1994), s. 77–96; Petr Mareš, *Všemi prostředky hájená kinematografie*. Úvodem k edici dokumentu „Záznam na paměť“. *Illuminace* 3, 2 (1991), s. 75–105. Ovšem sovětskou produkci představovalo v roce 1951, kdy byl kolaps výroby nejhorší, pouhých 9 snímků, a nad 100 filmů se poprvé v poválečném období dostala až v roce 1956. Výroba v Československu, Sovětském svazu, Východním Německu, Rumunsku, Polsku a Maďarsku dosahovala v roce 1950 celkem 52 snímků. Srov. Ginette Vincendeau (ed.), *Encyclopedia of European Cinema*. London: British Film Institute 1995, s. 464.

¹⁵ Jan Husinecký, *Střídmostí k výchově diváků*. *Svět práce* 6, 1950, č. 3, s. 11.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ ČERNÍK, Artuš: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví. Rok 1949*. Praha: Československý filmový ústav 1952, s. 160.

¹⁸ Záписy z pracovních porad filmové subkomise při školském odboru KNV v Brně. Moravský zemský archiv (MZA), G 604, inv. č. 14, k. 3. Komplexnější obraz o parametrech „očisty“ kultury a o mechanismech usměrňování recepce by nabídla komparace s obdobnými zásahy v oblasti literatury, které analyzuje Petr Šámal. Srov. *Soustružníci lidských duší. Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století (s edicí seznamů zakázaných knih)*. Praha: Academia 2009.

návštěvy na *Týden revolučního filmu* v Brně, nad kterým převzal záštitu Svaz československo-sovětského přátelství a slíbil zajistit 100 % návštěvu, skončil s návštěvou 3,5 % celkové kapacity.¹⁹ V období nejtvrdějších politických procesů docházelo ovšem v letech 1951-52 v oblasti kulturní politiky k soupeření mezi stranickým aparátem, především Kulturním a propagačním oddělením vedeným Gustavem Barešem, na jedné straně a ministerstvem informací, tj. ministrem Václavem Kopeckým a jeho spolupracovníky, na straně druhé. „Liberálnější“ postoj Kopeckého a jeho spojenců, kteří v tomto boji nad „radikály“ z Kultpropu zvítězili,²⁰ poskytoval mj. příležitost plnit ekonomické požadavky kladené na ČSF pomocí distribuce několika divácky atraktivnějších filmů. V úvahu přicházely dva zdroje titulů, schopných přitáhnout k pokladnám kin vysoký počet návštěvníků. První představovala produkce „západní ciziny“, druhý pak „cizina“ předúnorové minulosti – české filmy z období „buržoazního“ prvorepublikového Československa 30. let a protektorátu let čtyřicátých.²¹

Ministr informací Václav Kopecký odsouhlasil možnost uvádět staré české filmy již v lednu 1951 a v následujícím roce bylo 18 z nich uvedeno do kin.²² Byly ovšem stále vnímány z hlediska kulturní politiky režimu jako problematické a jak tyto české filmy, tak těch několik snímků ze Západní Evropy a USA, které se v nabídce kin objevovaly, byly vytlačovány do méně exponovaných předměstských, maloměstských a venkovských kin, což vyvolávalo dokonce jistou formu filmového turismu.²³ Zpráva pro ÚV KSČ z března 1953 si stěžuje na postup nedávno zřízených krajských správ ČSF, které přinesly určitou decentralizaci distribuce:

Jako častý, nezdravý zjev v práci krajských správ se ukazovala zvláště v letních měsících snaha splnit předepsaný plán návštěvnosti na starých českých filmech a filmech západní produkce, které byly nouzově nasazeny pro nedostatek nových filmů sovětských i našich i z ostatních lidových demokracií.²⁴

Zpráva dále konstatuje, že se tyto snímky promítaly na venkově, aby nezbuzovaly přílišnou pozornost, a kritizuje zájem, který u diváků vyvolaly:

Tím, že tyto filmy byly promítány jakoby ilegálně, byla jim v podstatě udělána největší reklama. Mnohdy na ně jezdili lidé z dalekých míst, byly pořádány i autobusové zájezdy. Je pravda, že naši lidé se chtějí smát a pobavit. Naše dosavadní filmová tvorba jim k tomu nedává zatím dost dobrých veseloher. Není nám však jedno, čemu se lidé smějí, zda se smějí měšťákům, nebo zda se měšťácky baví. Neobjevily se námitky proti starým veselohrám Voskovce a Wericha, zato jsou kritsovány filmy jako TŘI VEJCE DO SKLA, ANTON ŠPELEC – OSTROSTŘELEK /Vlasta Burian/, OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA, ze západní produkce TYGR AKBAR /Harry Piel/, promítány někde jako film pro děti, DÍTĚ DUNAJE apod.

Rétorika zprávy je charakteristická jak pro okamžik svého vzniku, tak pro prostředí stranického aparátu, ve kterém vznikla: na jedné straně reaguje na „kritiku slánštiny“ a uznává „právo bavit

¹⁹ Krajská pracovní konference kraje Brno, 28. listopadu 1950. Moravský zemský archiv, G 604, inv. č. 15, Zápis ze schůzí a konferencí vedoucích kin – 1949-50. Jiný konkrétní případ uvádí diplomová práce FAMU z roku 1956: v důsledku praxe vynucovaného odkupu lístků na závodech bylo představení filmu NAD NÁMI SVÍTÁ v Ústí nad Labem vyprodané, ale po příjezdu delegace z Prahy se ukázalo, že sál je téměř prázdný. Jaroslav Jaroš, *Propagace a jiní činitelé, mající vliv na návštěvnost kin*. Knihovna FAMU.

²⁰ Srov. Jiří Knapík, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři*. Praha, Libri 2006, s. 109–209.

²¹ Ke konfliktu mezi ekonomickými zájmy filmového průmyslu a ideologickými požadavky kulturní politiky včetně sporu ohledně uvádění rozšířených programů za zvýšené vstupné srov. Pavel Skopal, *The Cinematic Shapes of the Socialist Modernity's Programme. The Ideological and Economic Parameters of the Cinema Distribution in the Czech Lands, 1948–1970*. In: Richard Maltby – Daniël Biltereyst – Philippe Meers (eds.), *Cinema, Audiences and Modernity: European Perspectives on Film Cultures and Cinema-Going*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009 (v tisku).

²² Srov. Knapík, c.d., s. 242.

²³ Zpráva o Československém státním filmu, 1. března 1953. Národní archiv, ÚV KSČ, oddělení kulturně-propagační a ideologické, 19/7, a.j. 652.

²⁴ Tamtéž.

se“²⁵ na druhou stranu je tón textu stále dosti radikální a jako řešení nedostatků navrhuje především posílení dohledu KV KSČ nad filmovou distribucí v jednotlivých krajích.

ČSF se onou periferní distribucí ve venkovských a předměstských kinech zřejmě snažil před zraky stranických dohlížitelů distancovat (jak ukazuje shora citovaná zpráva, tak neúspěšně) od filmů, které sám velmi cíleně pustil do distribuce, a zbavit jejich přítomnost v nabídce kulturně-politického významu. Situoval je do ideologického „nikde“, meziprostoru mezi několika oficiálně posvěcenými zábavními filmy ze zemí sovětského bloku a zcela nepřipustnou „dekadentní“ západní produkcí. Potvrzuje to i přehlížení těchto filmů ze strany dobového tisku, který o nich referoval dosti výjimečně. Kromě způsobu programování se ovšem ČSF od těchto ekonomicky velmi přínosných snímků distancoval raději ještě explicitnějším způsobem: formou textových komentářů, promítaných na plátno před samotným filmem. Níže uvedené příklady budou ilustrovat, jakou argumentaci využíval, aby podmíněně omluvil „ideovou nedokonalost“ filmů a dodal jim vhodný ideologický rámec.

Primární rámce kina – zábava, nebo výchova?

Uvádění divácky atraktivnějších filmů vyhovovalo hospodářským zájmům ČSF, bylo umožněno jistou „liberalizací“ kulturní politiky a v případě starších českých filmů dokonce iniciováno ministrem Kopeckým. Toto rozšíření mantinelů distribuce ovšem neznamenaloz nějakou razantní revizi koncepce kina jako prostoru pro ideologickou výchovu, takže uvádění filmů s výrazně zábavní funkcí vyžadovalo adekvátní rámcování, které by vytvořilo obhajitelné interpretační schéma – třebaže jeho reálný vliv na diváckou recepci byl nepochybně velmi omezený. Tuto funkci hrál jednak textový úvod před filmy, jednak uvádění filmů v tzv. rozšířeném programu, tj. ve většině případů společně se sovětským středometrážním dokumentem.

Pojem „rámcování“ (*framing*) zde používám ve smyslu, ustaveném Ervingem Goffmanem.²⁶ Rámec (*frame*) chápe Goffman jako soubor prvků, které vymezují uspořádání sociálních událostí. Primární rámec či interpretační schéma nám umožňuje dodávat význam událostem, se kterými se setkáváme. Takovýto přístup k sociální události filmové projekce v kině poskytuje vhodný způsob, jak uvažovat o různých funkcích kina jako veřejného prostoru – v daném kontextu především o funkci zábavní a ideově-výchovné.

Podnětným způsobem použil koncept rámce Jacob Smith pro analýzu tzv. „smíchových nahrávek“, tedy raného žánru ve fonografickém průmyslu, který se uplatňoval už od konce 19. století a spočíval v záznamu různým způsobem kontextualizovaného smíchu. Ten byl často uvozován jednoduchým narativním rámcem – výchozím momentem mohl být například koncert vážné hudby, tedy situace odpovídající vysoké kultuře, která rámcuje nahrávku smíchu. Vytváří se tak střet vysoké kultury s nízkou, dochází k rozlomení výchozího rámce: primární rámec odpovídající situaci koncertu vážné hudby a s ním spojených konvencí chování a porozumění je transformován – „klíčován“ – do jiného uspořádání.²⁷ Účastník dané sociální události, ve Smithově případě

²⁵ Pojem „slánština“ sloužil po procesu s Rudolfem Slánským jako způsob, jak se distancovat od jevů, které neměly nadále tvořit součást redefinované politiky. Ti, kteří usměřovali změny v oblasti kultury, se tak mohli vymezit například vůči radikálnímu účtování s prvorepublikovou tradicí (tedy i filmovou produkcí) a vzít ji na milost. Srov. například text Ladislava Štolla a Jiřího Taufera, *Proti sektářství a liberalismu – za rozkvět našeho umění*: „Jedna z metod slánštiny, často nevysvětlitelných, se projevovala v nepřátelském, nenávistném poměru k vysoce talentovaným tvůrčím pracovníkům, kteří svůj věrný vztah k dělnické třídě, ke straně a národu osvědčili jako občané už od prvních let měšťácké republiky, třebaže jako umělci se v letech buržoazní republiky seskupovali do různých skupin, vyhlašujících falešné, formalistické a úpadkové programy ... Místo správného, soudružského poměru k nim a místo konkrétně kritické pomoci v jejich tvůrčí práci byli zahrnováni pohrdáním, pomluvami a nepřátelstvím.“ In: Michal Příbáň, *Z dějin českého myšlení o literatuře 1948–1958*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, s. 81.

²⁶ Erving Goffman, *Frame Analysis*. Boston: Northeastern University Press, 1986.

²⁷ Jacob Smith, *The Frenzy of the Audible: Pleasure, Authenticity, and Recorded Laughter*. *Television and New Media* 6, 2005, č. 1, s. 25–28. K aplikaci konceptu rámce pro analýzu médií srov. také Werner Wolf – Walter Bernhart (eds.), *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2006.

posluchač nahrávky, má sice k dispozici primární rámec pro porozumění situace, ale chápe ji v rámci zcela odlišném.²⁸ Domnívám se, že nám tento koncept může napomoci lépe analyzovat funkce, které plnilo rámcování zábavních filmů titulkem či projekcí dokumentárních snímků pro zainteresované subjekty: stranický a vládní aparát, Československý státní film a samotné diváky. Specifičnost pounorové filmové kulturní politiky let 1949-53 spočívá v tom, že se snažila redefinovat primární rámec, ve kterém měla být událost filmové projekce chápána novým, ideově vyspělým, socialistickým divákem – kino mělo plnit primárně ideově-výchovnou a vzdělávací funkci, nikoli funkci zábavní. Pokud jde o domácí produkci, velmi zřetelně tyto cíle formulovalo usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ „Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu“ z dubna 1950, které představovalo závaznou směrnici pro ČSF:

Po vzoru velkého sovětského filmu má sehrát čs. film důležitou úlohu při výchově nového, uvědomělého občana republiky, obětavého budovatele socialismu [...] náš film se nevymanil ještě z bezideové rutiny filmu předmnichovského, z poklonování před úpadkovým filmem západním [...] naši filmoví pracovníci namnoze podceňují dosud výchovné poslání filmu; projevují se tendence bezideovosti a apolitičnosti...²⁹

Podporována je sice tvorba „ideově i umělecky hodnotné veselohry“, ale zábavní hodnota tohoto žánru je sama o sobě podezřelá („veselohry [...] se však v žádném případě nesmějí stát jen zábavnou apolitickou podívanou, nýbrž mají být ostrou politickou zbraní...“) a v důsledku je vlastně specifičnost veseloherního žánru popřena, resp. redukována na „optimismus“: „Tento optimistický duch nemá být omezen jen na veseloherní filmy, nýbrž má postupovat naši filmovou tvorbu jako podstatný rys nastupující dělnické vítězné třídy...“³⁰

Propad návštěvnosti, ke kterému došlo v roce 1950 a který přetrvával další tři roky,³¹ ukázal ovšem neefektivnost všech regulačních opatření v distribuci. Prázdná kina představovala zásadní problém jak pro mocenský aparát (samotné projekce „ideově vyspělých“ filmů sice umožňují proklamovat vítězství nové, socialistické kultury na poli filmové distribuce, ale bez diváků nemají žádaný ideologický efekt), tak pro ČSF a potažmo státní hospodářství. Tento vývoj ovšem nevedl přinejmenším do konce roku 1953 k (otevřené) rezignaci na redefinování filmové kultury. Jak ukážeme dále, umožnily jak textové úvody k filmům, tak připojování sovětských dokumentů k atraktivním snímkům konstruovat i nadále rámec, ve kterém měly být filmové projekce vnímány primárně v jejich vzdělávací funkci.

Rozšířené programy a textové úvody jako praktiky ideologického rámcování filmové projekce

Uvažujeme-li o tom, jakým způsobem vstupuje dobový společenský kontext a kulturně-politický diskurz do události projekce celovečerního filmu a do horizontu divácké recepce, je nasnadě uvažovat především o roli filmových týdeníků. Jejich funkci v období nejradikálnější snahy o přebudování parametrů filmové kultury let 1949-53 definoval redaktor zpravodajského filmu Jiří Papoušek takto:

²⁸ E Goffman, c.d., s. 40–82.

²⁹ Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu. *Rudé právo* 30, 19. 4. 1950, č. 92, s. 1 a 3.

³⁰ Tamtéž.

³¹ V roce 1948 byla návštěvnost v českých zemích 129,7 mil. diváků, 1949: 122,2 mil., 1950: 98,7 mil., 1951: 100,9 mil., 1952: 106 mil., 1953: 107,5 mil. Výraznější nárůst začíná až rokem 1954 (119,7 mil.) a vrcholí rokem 1957 – 148 mil. diváků. Srov. Jiří Havelka, Čs. filmové hospodářství 1945–50. Praha: ČFÚ 1970; Jiří Havelka, Čs. filmové hospodářství 1951–55. Praha: ČFÚ 1972.

Jen film, a zvláště filmový týdeník může ukázat našemu pracujícímu člověku celou šíři našeho nového života, mohutný budovatelský elán našeho lidu, po celé zemi rostoucí stavby, které nás skoky vedou blíž a blíž k cíli, který jsme si vytkli.³²

Týdeníky představují důležité a svébytné téma, od distribučních praktik sledovaných v tomto textu se ovšem v některých zásadních ohledech liší. Na rozdíl od textového úvodu k filmu se týdeníky nevztahovaly přímo k promítanému snímku, nenabízely preferovaný interpretační rámec – třebaže jistě zásadně spoluvytvářely recepční horizont divácké zkušenosti především konfliktem mezi asketickým budovatelským étosem týdeníku a zábavní funkcí (některých) celovečerních filmů. A oproti mimořádné praxi uvádění středometrážních dokumentů v rozšířených programech byly týdeníky standardní a povinnou součástí všech projekcí, byly výrazně kratší, a bylo tak mnohem snazší se jim vyhnout, ať už opozičním čtením, rozptýlenou pozorností, nebo přímo fyzickou neúčastí při jejich projekci. Naznačuje to i debata o „protokolismu a schematismu ve zpravodajském a dokumentárním filmu“, která probíhala v letech 1954–55.³³ Její aktéři příznávali, že „filmové obecenstvo hromadně a záměrně chodí do kin až po promítnutí týdeníku“³⁴ a výsledkem snahy o jejich zatraktivnění mělo být to, že „návštěvníci kin už dobu vyhrazenou týdeníku neprokouří v kuřárnách, neprocucají v polárce a neprodebatují na chodbě se svými, třebaš rozkošnými, partnerkami.“³⁵ Obdobnou roli hrály v tomto období i krátké filmy, které se také staly povinnou součástí projekcí (vynechány mohly být pouze v případě, že dlouhý film společně s týdeníkem dosahoval délky minimálně 3.400 metrů). Vyhláška ministra informací z 9. února 1948, která povinnost stanovila, zdůvodňuje nařízení tím, že má být „dostatečně uplatněn kulturní zájem státu a veřejnosti na šíření vzdělání, zpráv a osvěty filmem.“³⁶ V tomto textu pak necháváme zcela stranou také další rozšířenou praxi interpretačního rámcování projekce proslovy, které měli na starosti obvykle osvětoví pracovníci národních výborů: ty jednak nemohly být plně standardizované (přestože byly pro tyto úvody často připravovány materiály centrálně), jednak se týkaly pouze „preferovaných“ snímků československé a sovětské produkce.

Pokud se jedná o textové úvody k filmům, tak tato praxe nebyla samozřejmě výlučnou záležitostí československé pounorové kulturní politiky. V dané souvislosti je důležitý především případ, který mohl snad sloužit i jako model: v Sovětském svazu byly po 2. sv. válce uváděny tzv. „trofejní filmy“, především německé a americké snímky, jejichž kopie ukořistila Rudá armáda. Na základě rozhodnutí politbyra ze srpna 1948 byly tyto filmy opatřeny úvodním textem.³⁷

Při pátrání po filmech, které byly distribuovány na počátku 50. let s úvodním titulkem, se mi podařilo identifikovat 5 případů: 4 starší filmy české (SVĚT PATŘÍ NÁM, OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA, FILOSOFSKÁ HISTORIE, OSADA MLADÝCH SNŮ) a jeden snímek americký (SEDMÝ KŘÍŽ).³⁸ Texty instruuji diváka, jak má film interpretovat, přičemž vůbec nezmiňují ani žánrová potěšení, které skýtaly tři české veselohry a americké drama, ani návrat populárních herců (Jiřího Voskovce, Adiny Mandlové, Antonie Nedošinské, Spencera Tracyho) na plátna kin. Fričov snímek SVĚT PATŘÍ NÁM s Werichem, Voskovcem a Mandlovou je prezentován nikoli jako veseloherní fikční film, ale jako „svědectví“, doklad protifašistického boje českých filmařů:

Tento film byl napsán a vyroben roku 1937 s úmyslem posílit lidovou jednotu proti postupujícímu fašismu. Když pak fašismus dočasně ovládl pole, tento film pochopitelně zmizel.

³² J. Papoušek, Charakter a smysl existence filmových týdeníků na západě a u nás. *Kino* 1953, č. 16, s. 247 a 255. Podrobněji k rétorice filmových týdeníků v 50. letech srov. Šimon Bauer, *Československý filmový týdeník v období 50. let. Analýza a interpretace vývoje formální struktury filmového týdeníku*. Bakalářská práce, Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU, 2008.

³³ Srov. Bauer, c.d.

³⁴ Jiří Pilař, Různé názory na zpravodajské filmy. *Film a doba* 4, 1955, č. 1/2, s. 27–31.

³⁵ Otakar Skalski, Aby nám lidé chodili na týdeník. *Film a doba* 4, 1955, č. 3/4, s. 154–155.

³⁶ Artuš Černík, *Výroční zpráva o čs. filmovnictví*. Praha 1948, s. 86–87. Ovšem způsob, jakým ČSF vyměnil krátké filmy k americkému animovanému snímku GULLIVEROVY CESTY, už do jisté míry předjímal strategii rozšířených programů: americké animované grotesky byly nahrazeny snímky ZA TRVALÝ MÍR a EXPORT-IMPORT. Oběžník ČSF. MZA, Krajský filmový podnik, G 604, k. 2, ič. 7 (nezpracovaný fond).

³⁷ Srov. Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*. London – New York: I. B. Tauris 2001, s. 192.

³⁸ Za pomoc při jejich identifikaci patří poděkování Lukáši Skupovi.

Po válce byla nalezena jedna neúplná kopie, ze které byl film znovu sestaven ve formě, kterou uvidíte. Děj příběhu je na několika místech porušen; prosíme Vás, abyste tento film posuzovali jako historické svědectví boje českých filmových pracovníků za demokracii.

V souladu s výslovným doporučením Václava Kopeckého nezmiňovat populární hvězdy 40. let, jakými byly Adina Mandlová nebo Hana Vítová, se úvodní texty orientují na zdůraznění jiných hodnot: odkazují především na literární zdroje, které jsou označeny za „klasické“ (FILOSOFSKÁ HISTORIE – Stroupežnického hry)³⁹ nebo „nedocenené“ (OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA – Ignát Herrmann). Komentář k OTCI KONDELÍKOVÍ přitom implikuje, že plné zhodnocení realistického Herrmannova umění je možné až v socialistickém hodnotovém systému, a umělecká hodnota literární předlohy tak „prochází“ skrze filmové ztvárnění, které – coby produkt buržoazní kinematografie – slouží pouze jako médium komunikace mezi původně marginalizovaným umělcem a dobou, která mu je schopná plně porozumět:

Tento film byl natočen podle známého díla spisovatele Ignáta Hermanna, jenž v řadě povídek a románů podal pravdivý obrázek života drobného českého měšťáctva z konce minulého a začátku tohoto století. Tak Kondelík je literárním typem malého českého měšťáka - typem tak výstižným, že se stal přímo zosobněním maloměšťácké mentality.

Teprve dnes dokážeme správně ocenit realistické umění Ignáta Hermanna, kterého česká buržoasie degradovala na pouhého humoristu, aby zastřela to, co se v jeho díle obracelo kriticky nebo výsměšně proti ní samé.

Filmové zpracování, sledující hlavně cíl pobavit diváky, nevystihuje sice břitkost autorovy satiry, odstup patnácti let nám však umožňuje, abychom i jím poznali pravé kritické ostří tohoto díla.

Titulek k OSADĚ MLADÝCH SNŮ je dosti sarkastický a naznačuje propastný rozdíl mezi první republikou a současností, a to jak v úrovni filmové tvorby, tak v úrovni diváků:

Československý filmový ústav - filmotéka uvádí první český stoprocentně zvukový, ba dokonce hraný film z trampského života OSADA MLADÝCH SNŮ. Tento film byl natočen v roce 1931 zcela vážně a jako takový také promítán. Velmi pochybujeme, že ho budete brát vážně ještě dnes.

Přestože je tento film skutečně po všech stránkách hluboce pod průměrem dobové produkce počátku 30. let, rozpor mezi rozhodnutím jej znovu uvést do distribuce a jeho ironickým odsudkem je zarážející. Zřejmě jediným přijatelným způsobem, jak omluvit exploataci filmu tohoto typu, bylo prezentovat ho jako historickou kuriozitu. Představení snímku jako „prvního českého stoprocentně zvukového, ba dokonce hraného filmu z trampského života“ mu dodává určitý primát, třebaže dosti obskurní. Zásadním momentem tohoto i předchozích titulků je ovšem předpoklad, že interpretační postoj současného publika je nevyhnutelně odlišný od postoje prvorepublikových diváků: jestliže ti se snad při sledování tehdejších filmů prvoplánově bavili, pak pokud se s nimi setká zralý divák nového řádu, může v nich vidět jen historický dokument o protifašistickém boji progresivních filmařů (SVĚT PATŘÍ NÁM, FILOSOFSKÁ HISTORIE) nebo sledovat stopy realistického umění literární předlohy, překryté balastem banální zábavy (OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA).

Promítání za oponou: svědectví emigrantů

Při výzkumu recepce filmových programů na počátku 50. let jsem využil mimo jiné také jeden dosti specifický pramen: výpovědi o průběhu filmových představení, prosloušené českými

³⁹ Plné znění titulku k FILOSOFSKÉ HISTORII je následující: „Tento film byl natočen v roce 1938, v době vyvrcholení předmnichovského mezinárodního politického napětí. Měl tehdy posílit vědomí českých lidí a varovat před zrადci a zaprodanci z vlastních řad. Autoři filmu tu spojili dvě klasické divadelní hry Ladislava Stroupežnického „Paní mincmistrová“ a „Zvíkovský rarášek“ motivy, převzatými z paměti šlechtického bouřliváka Mikoláše Dačického z Heslova, který tu vystupuje jako hlavní hrdina. Děj filmu zasazený do hutnického města Kutné Hory je nesen kladným poměrem autorů k vykořisťovaným horníkům, kteří se bouří proti panským drábům, sloužícím zájmům cizí šlechty a dvorské byrokracie.“

emigranty pro Rádio Svobodná Evropa. Práce s těmito rozhovory představuje určité riziko, protože svědectví mohla být ovlivněna snahou emigrantů prezentovat komunistický režim, ze kterého unikli, v co nejčernějších barvách. Kromě toho se výpovědi omezují na prostředí velkého (Praha), středního (Děčín) a malého (Kyjov) města. Promítání rozšířených programů na venkově se přitom jistě potýkalo se specifickými problémy, k nimž patřil pracovní rytmus spojený s prací v zemědělství. Naznačují to stížnosti na programy putovních kin, sestávající ze dvou celovečerních filmů – nejednalo se tedy o rozšířené programy, ale o časově ještě náročnější dvojprogramy za vyšší vstupné. Místní národní výbor nebo osvětová beseda se obracely na ČSF s žádostí o uvádění pouze jednoho filmu, protože v době polních prací mohou představení začít až pozdě večer, končí tedy často po půlnoci, a diváci jsou také nespokojeni s vyšší vstupného.⁴⁰

Vzpomínky emigrantů na průběh projekcí vychází ze srovnání s publikovanými a archivními prameny⁴¹ jako věrohodné – údaje o promítaných filmech, způsobu a podmínkách uvádění odpovídají dostupným informacím, jsou ovšem doplněny drobnými detaily, které propadají sítem jakýchkoli úředních záznamů či novinových zpráv. Tyto výpovědi tak představují ojedinělou příležitost získat dobové komentáře o filmech a provozu kin z období politických procesů a tvrdé cenzury, třebaže je nutné brát v úvahu jejich nutně subjektivní charakter a také podmínky vzniku, které zabarvují interpretaci vzpomínek do kritického tónu.

Šestnáctiletý chlapec, který emigroval do Berlína, popisoval uvádění britského filmu *DEJ NÁM TENTO DEN* a projekci filmu *SEDMÝ KŘÍŽ* v roce 1953 v pražském kině Oko. Tento zpovídaný uprchlík byl schopen zopakovat téměř doslova text, uvedený před filmem. Přesné znění titulku bylo:

Tento film byl natočen za poslední války v Hollywoodu. Výrobce nevedly ovšem k jeho natočení důvody ideové. Za války bylo vhodné, aby Hollywood budil před světovou veřejností zdání pokrokovosti. Ostatně vydělat se dalo i na tom.

Film byl natočen podle románu německé demokratické spisovatelky Anny Seghersové, laureátky mezinárodní mírové ceny.

Podle „informátora“, jak byli zpovídaní emigranti označováni v zápisech, byl postoj jeho matky i ostatních diváků následující: „To by mohli dělat častěji. Dát nějaký komunistický žvást před filmem a pak by mohli hrát americký film.“⁴²

SEDMÝ KŘÍŽ byl jedním ze dvou amerických snímků, které měly v roce 1953 premiéru v československých kinech. *Filmový přehled*, tedy oficiální informační bulletin filmového průmyslu (jenž sloužil recenzentům i vedoucím kin pro zjištění oficiálního postoje ČSF k danému snímku a jako instrukce, jak film propagovat), prezentoval *SEDMÝ KŘÍŽ* takto:

... toto americké pojetí románu nese typické rysy dobrého amerického filmu, dobrého herectví, zejména Spencera Tracyho v hlavní roli, a dodává určitý pocit napětí. Bohužel se jedná o napětí vnější, které místy odvádí autory filmu od vnitřního napětí příběhu. Díky tomu film nevyjadřuje progresivní myšlenky tak jasně a jednoznačně, jako Anna Seghersová a jak bychom si to my sami přáli.⁴³

⁴⁰ Srov. např. stížnost Osvětové besedy v Suchohrdlech, okr. Znojmo, ze dne 23. listopadu 1954: „Promítáním dvou nebo tří filmů celovečerních trpí návštěva, protože mnoho dřívějších pravidelných návštěvníků z obavy, že se dostatečně do práce nevyspí, na dvojfilmy nejdu. Žádáme, aby bylo [...] v letním období hráno 1 představení pro mládež a 1 celovečerní film se žurnálem, případně s krátkým poučným nebo dokumentárním filmem, aby představení ukončilo před 23 hod. Návštěvníci při promítání i nejhodnotnějších dvojfilmů (25. V. ŘÍM V 11 HOD. a film ALENA) si stěžují na únavu a chaos z dojmů.“ Srov. MZA, G 604, inv. č. 81, k. 11. Za tento pramen děkuji Michalovi Čarnickému, který se ve svém výzkumu věnuje dějinám putovních kin v Československu padesátých let.

⁴¹ Bohužel archivní materiály ČSF uložené v Národním filmovém archivu, které jsou pro poválečné dějiny kinematografie klíčové, nebyly dodnes zpracovány a jsou z převážné části nepřístupné.

⁴² Open Society Archives (OSA), Budapešť, fond 300 – Records of Radio Free Europe, dílčí fond 30 – Czechoslovak Unit, skupina 3 – Old Code Subject files I., 1951–61, mikrofilm 52, 803 – film.

⁴³ *Filmový přehled*, 18. července 1953, č. 31, s. 8.

Filmový průmysl i zde doprovodil film, který sám distribuoval, nutnou kritikou: na jedné straně je film prezentován jako nositel „progresivních myšlenek“ (za které ovšem vděčí dílu německé komunistické spisovatelky Seghersové), což ospravedlňuje jeho uvedení do kin, na druhé straně žádný hollywoodský film nemohl být charakterizován bez kritického vymezení. Patrná je opět tendence distancovat se od žánrového potěšení dramatu – jediný skutečně vítaný a progresivní prožitek napětí je napětí „vnitřní“, které pomáhá vyjadřovat progresivní myšlenky: jde tedy zřejmě o napětí, které vychází ze sledování souboje antagonistických sil dějinného vývoje. Kritizované „vnější napětí“ a nedostatek progresivnosti mohly ovšem pro diváky fungovat spíše jako reklama a příslib zábavy.

SEDMÝ KŘÍŽ byl společně s 15 dalšími divácky atraktivními snímky (např. ANDĚL NA HORÁCH, FANFÁN TULIPÁN, ĎABLOVA KRÁSA) uváděn v roce 1953 jako součást tzv. rozšířených programů, jejichž druhou část tvořil zpravidla sovětský dokumentární snímek – ten sloužil jednak jako zdůvodnění pro zvýšení vstupného na programy přesahující stanovenou délku, jednak poskytoval omluvu pro uvádění zábavních žánrových snímků: tato praxe byla prezentována jako snaha zajistit publikum pro dokumentární a populárně vědecké filmy, které

mají velký význam pro hlubší poznávání a sblížení národů mezi sebou, pro šíření vědeckého světového názoru, pro seznamování se s novými vymoženostmi vědy a techniky a pro boj proti pověrám a předsudkům v myslech lidí.

Kromě toho se ČSF zaštitil také citací ze sovětského tisku („krátké a populárně vědecké filmy můžeme připojit k programu hraných filmů“)⁴⁴ a obhájil tak způsob distribuce, který byl ve skutečnosti motivovaný především ekonomickými důvody.

Shodou okolností ovšem zahájil ČSF toto využívání dvojprogramů ve velmi specifickém, dramatickém a výbušném okamžiku – dva týdny po měnové reformě, prováděné od 1. června 1953. Ta zbavila občany veškerých úspor a vyvolala vlnu odporu a stávek (které byly do té doby zcela mimořádným jevem – v roce 1952 proběhly dvě, o rok později v návaznosti na reformu jich bylo 146).⁴⁵

Linie mezi zábavou a propagandou mnohdy štěpila časoprostor uvádění a zkušenost návštěvy kina již před zavedením těchto dvojprogramů. Jedna z emigrantek přílehlavě popsala obsah týdeníků promítaných v roce 1952 a atmosféru během projekce (přinášíme zde přepis záznamu rozhovoru v původní podobě, aby byl patrných charakter archivního materiálu. Některé záznamy přinášely přímý přepis výpovědi, jiné – jak je tomu i zde – ji pouze parafrázují a tazatel přidává vlastní komentář):

Podle výpovědi Heleny běžné filmové představení [...] obvykle začíná týdeníkem, pak následuje krátký snímek a celovečerní film. Týdeníky jsou kombinací českého týdeníku a ruského týdeníku Novosti Dňa. Jsou vždy téměř stejné – ukazují nové stavby, přehrady, kanály, zemědělská družstva, továrny, oslavují se funkcionáři nebo dělníci. [...] Když se na plátně objeví Gottwald nebo Stalin, publikum obvykle uctivě ztichne; občas někdo zatleská, ale nikdo se neodvážá projevit odpor. Helena si nebyla jistá, nakolik je to rozšířená praxe, ale všimla si, že v některých kinech bylo běžné, že diváci před začátkem projekce vstali a zpívali Píseň práce. Při návštěvě Zlína (nyní Gottwaldova) v červenci 1951 se setkala s tím, že se zpěv této písně vyžadoval.⁴⁶

Tvrzení Heleny, že se „nikdo neodvážá projevit odpor“ při projekci týdeníku, je jistě výstižné pro atmosféru strachu, vládnoucí v době politických procesů a perzekucí i za takové „přečiny“, jako šíření letáků, neúčast ve volbách, kritika politiky KSČ nebo právě hlasité poznámky při promítání filmových týdeníků.⁴⁷ Potvrzují to i výpovědi dalších emigrantů, které mají sice silně anekdotický

⁴⁴ Anon., Dvojprogramy na plátnech našich kin. *Filmové informace* 4, č. 2, 1953, s. 16–17.

⁴⁵ Srov. Petr Heumos, „Vyhrňme si rukávy, než se kola zastaví!“ *Dělníci a státní socialismus v Československu 1945–1968*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2006, s. 64.

⁴⁶ Vysokoškolská studentka, 23 let, žila v Praze, emigrovala do Rakouska v září 1952. OSA, tamtéž.

⁴⁷ Srov. Karel Kaplan, *Proměny české společnosti 1948–1960*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2007, s. 69, pozn. 80.

charakter a nejsou věcně věrohodné, ale naznačují, jaký typ chování mohl být asociován s následnou represí:

Když někdo v Praze při promítání ruského filmu v polovině představení z biografu odejde, sebere jej ihned na chodbě StB. Má-li štěstí a prokáže dostatečný důvod, proč z biografu odešel, vyspí se 24 hodin na policii.⁴⁸

Zpráva ze srpna 1951 reprodukuje bez přesnější identifikace příhodu popsanou „spolehlivým zdrojem“:

Manželé šli do kina a muž šel kupovat lístky. Žena mu volala ještě k pokladně: „Kdyby to byl ruský film, tak nekupuj, to nejdu!“ Když se manžel vrátil od pokladny, zjistil, že tam žena není a ani se jí nedočkal. Po jejím výroku ji totiž hned odvedl zde přítomný člen SNB. Je do dnešního dne ve vězení.

Zpráva také konstatuje, že informace o činnosti StB v biografech přichází v poslední době z více stran.⁴⁹

Přestože strach z udání a následného zatčení byl jistě všudypřítomný a disciplinoval prostor kina, změna situace a vyhocení atmosféry po měnové reformě způsobily, že spojení diváky velmi žádaných zábavních filmů s propagandistickými dokumenty vytvářely dosti provokativní směr. Spisovatel Čestmír Jeřábek si 1. července 1953, tedy měsíc po reformě, si do svého tajného deníku zapsal:

Odpoledne jsme viděli opět jednou po dlouhé době evropský film (francouzský: FANFÁN TULIPÁN). Před ním jsme se ovšem museli prokousat svrchovaně nudným „poučným“ ruským filmem o sovětské Moldavii, což je patrně hotový Schlaraffenland, oplývající mlékem a strdím. (Ale Rusové nemají se svou propagandou štěstí: právě v těchto dnech přinesly noviny zprávu o nucené státní půjčce v Sovětech, která měla být podle západních komentářů lékem proti – inflaci.) Zrovna před budovou kina na druhé straně ulice stála před zelinářstvím dlouhá fronta – na brambory.⁵⁰

Většina sovětských dokumentů uváděných jako součást rozšířeného programu trvala mezi čtyřiceti a šedesáti minutami, což zvyšovalo pravděpodobnost, že část návštěvníků kina se jim bude chtít vyhnout. To byl zřejmě také důvod, proč se konkrétní podoba uvádění těchto programů neustálila – dokument byl uváděn většinou před, ale někdy také po hlavním filmu. Emigranti poskytli barvitá vyprávění o taktickém souboji mezi diváky a vedoucími kin. Pětadvacetiletá žena, která utekla do Západního Německa, podala v srpnu 1953 podrobný a v detailech věrohodný popis projekcí:

Západní filmy se promítají spolu s delšími sovětskými snímky, jejichž promítací doba trvá $\frac{3}{4}$ až jednu hodinu. Proto jsou začátky představení stanoveny na 17.30 (místo 18.30) a večer pak ve 20.30 hodin. „Z večerních představení se chodí jako z flámu, doma jste až k jedné hodině. Večerní představení nezačne nikdy přesně v půl deváté, ale až v devět,“ vzpomíná informátorka, která hovoří o poměrech ve vinohradském biografu „Květen“, dříve „Maceška“.

Západní filmy promítané spolu se sovětskými mají ještě jednu zvláštnost. Na představení stojí vstupenka o jednu korunu více, než na jiné normální představení s českým nebo sovětským filmem. V pokladně se dostanou dva lístky. Jeden je normální vstupenka do biografu a druhý útržek, jako když dávají v šatně lístek z bločku. Druhý lístek stojí jednu korunu. Do kinosálu není návštěvník jinak vpuštěn, než když má obě vstupenky.

Podívejme se spolu s informátorkou na dvě představení v pražských kinech, které navštívila v červenci letošního roku.

Předem nutno ještě připomenout, že úmysl jít do biografu na západní film neznamená, že návštěvník na film půjde. Nejprve si musí pracně sehnat vstupenku.

Vstupenky se musí kupovat v předprodeji u pokladen biografů několik dní předem, jinak jsou představení vždy vyprodána. Na české nebo sovětské filmy se proti tomu nabízejí v závodech

⁴⁸ Výpověď truhláře (24 let) a učně ČKD (16 let), září 1951. OSA, tamtéž.

⁴⁹ OSA, tamtéž.

⁵⁰ Čestmír Jeřábek, *V zajetí stalinismu. Z deníků 1948-1958*. Brno: Barrister & Principal 2000, s. 223.

lístky zdarma. V podniku Skloexport, Praha II, kde byla informátorka zaměstnána, se nabízely zdarma lístky na český film ANNA PROLETÁRKA.

Vstupenky možno také opatřit v kinopasáži vedle hotelu Zlatá husa, v kanceláři, která se jmenuje Sluna. Rozvedeme-li název kanceláře, znamená to zkratku slov „služba návštěvníkům“. V této kanceláři, za „Embassy barem“, se koupí lístky do všech kin v Praze. V době promítání západních filmů tam stojí obrovské fronty.

Informátorka tam byla, když kupovala lístky na americký film SEDMÝ KŘÍŽ. Proud čekajících lidí vedl po dvou osobách až na Václavské náměstí. Lístek dostala podfukem, který se před prodejem běžně provádí. O tom bodu nechme mluvit informátorku samu: „Ještě s kamarádkou jsme šly k okýnku, na kterém jsou vyloženy programy kin. Listovalo se v programech. Když se viděl v řadě nějaký trouba, tak se udělal zmatek, jako když se podrobně prohlíží programy a v tom zmatku se řeklo prodavači: Pět lístků! A bylo to.“

Představení začalo místo ve 20.30 hodin až v 21 hodin. Bylo to v kině Květen, jak již bylo řečeno. Nejprve se dávaly aktuality, české a pak ruské. Pak přišel na program asi ¾ hodinový sovětský kulturní snímek o Gruzii. „Jak tam holky trhají ovoce, jak u toho zpívají a tančí ty jejich ruské tance. Jaké tam mají nemocnice a sanitní zařízení.“ Když kulturní snímky dlouho trvaly, lidé se stávali netrpělivými. Vstávali, chodili během představení na záchod, většinou však spali a při tom i pochruovali. Oživení a nový zájem o události na plátně přišel, až když se dával hlavní film.

Průměrné vstupné do biografu „Květen“ na místa mezi patnáctou a dvacátou řadou je 4 Kč a na západní filmy plus jedna koruna.

O filmu SEDMÝ KŘÍŽ, který pojednává o uprchlících z nacistického koncentračního tábora, se po Praze velmi hovořilo a film byl neustále vyprodán. S podobným zájmem u diváků se setkal i anglický přírodní snímek KDE SUPÍ NELÉTAJÍ.

Informátorka jej viděla v letním kině ve Stromovce, které bylo otevřeno z druhé strany Starého výstaviště letošního roku. Kino má kapacitu asi 500 diváků a platí se do něho jednotné vstupné 3 Kč, na západní film o jednu korunu více. V Praze byla tendence chodit do letního kina do Stromovky, protože pobyt v létě v pražských kinech, které nemají dobré větrání, nebyl žádnou radostí.

Tehdy, při návštěvě filmu KDE SUPÍ NELÉTAJÍ, zažila informátorka zajímavou příhodu.

Protože biograf byl vyprodán, ještě během aktualit sedělo v hledišti několik lidí. Na prstech by se nechali spočítat. Lidé nešli dovnitř a čekali spořádaně v řadě před vchodem za starým výstavištěm, až přehrají aktuality a ruský film. Před kinem bylo asi 500 lidí. Stáli tam i ti, kteří nedostali lístky koupit. Bylo při tom zajímavé, že se nikdo nesnažil, kromě starých lidí, kterým stání činilo pochopitelně potíže, vynutit si příchod do biografu. A bylo nesporné, že mezi čekajícími bylo i hodně komunistů. V řadě se čekalo proto, že biograf byl právě v opravě a k sezení bylo k dispozici jen pár řad.

Správa kina však přichystala divákům nečekané překvapení. Hned za aktualitami šel hlavní film KDE SUPÍ NELÉTAJÍ. Jak to lidé zpozorovali, nastal „fofr“. Lidé se vrhli na sedadla a v hledišti nastal několikaminutový chaos, který se však záhy uklidnil. Až každý našel nějaké to místočko pro sebe, odkud mohl dobře vidět, Někteří diváci si přinesli malé rozkládací stoličky, neboť tušili, že nedostanou místo k sezení.

Po skončení filmu KDE SUPÍ NELÉTAJÍ zase všichni vstali a z kina odešli. Dva členové SNB, kteří stáli u vchodu, upozorňovali návštěvníky, že se bude ještě hrát ruský film. Upozorňování se u občanů neseťkalo s úspěchem. V kině zůstalo jen několik jednotlivců. „Kdo se jim bude dívat na nějaký ten jejich Azerbajdžan nebo jiný vopičky Volha-Don. Lidí měli po anglickém filmu fajn náladu, tak si ji nechtěli kazit nějakou tou jejich ruskou volovinou!“ charakterizovala informátorka náladu lidí, kteří odešli po filmu KDE SUPÍ NELÉTAJÍ a nezůstali na dalším sovětském filmu.

V dalších dnech, kdy se v kanceláři Skloexportu hovořilo o filmu KDE SUPÍ NELÉTAJÍ o příhodě v letním kině ve Stromovce, kolegyně informátorky, kteří film viděli po ní, vyprávěli, že ruský film se již dává před hlavním filmem.⁵¹

Stejně starý muž z Kyjova, který emigroval v prosinci 1953, popsal situaci podobně:

... funguje praxe spojovat západní a sovětský film do dvojprogramu. Plakáty neříkají nic o tom, který film bude uveden jako první. Liší se to při každém představení, takže návštěvníci jsou

⁵¹ OSA, tamtéž.

udržování v nejistotě, v jakém pořadí budou filmy uvedeny. Má to zabránit tomu, aby diváci navštívili jen západní film. Oba snímky jsou uvedeny bez přestávky, to je další opatření proti odcházení diváků v případě, kdy je západní film uveden jako první. ... Pokud se publikum náhodou dozvědělo – přes nějakého zaměstnance kina – že se bude uvádět nejprve ruský film, zpráva proběhla kinem a bylo slyšet na všech stranách: „Tak to jdeme ještě na pivo!“ Ruský film se v tom případě promítal před poloprázdným kinem.⁵²

I podle zprávy uprchlíka z Děčína došlo po zkušenosti s tím, že po promítnutí hlavního filmu diváci odcházeli z kina, k obrácení pořadí a sovětské dokumenty začaly být uváděny jako první část programu.

Praxe připojování sovětského dokumentu k západnímu filmu byla zastavena koncem roku 1953. Uvádění rozšířených programů za zvýšené vstupné přetrvalo, ale sovětské snímky byly většinou nahrazeny krátkými filmy s tématem sportovním nebo kulturním. Od listopadu 1953 nebyly ani sovětské týdeníky *Novosti Dňa* uváděny jako samostatná část programu kin. V prosinci téhož roku pak ministr Kopecký na zasedání ÚV KSČ vymezil uvolňování v kulturní oblasti výpadem proti schematismu a „sucharství“:

Ano, jsou u nás tak zvaní „suchaři“, kteří si myslí, že příchod socialismu znamená, že lidé přestávají být lidmi s normálními lidskými radostmi, tužbami, vášněmi, zálibami a životními nároky a že se stávají pouhými mechanismy, jež je možno libovolně natahovat, aby vydržely přijímat nic než these, formule, stereotypní fráze atd.⁵³

Tento obrat umožnil Kopeckému přiznat a pro své cíle využít zjevný neúspěch redefinování filmové kultury a rozpor mezi diváckými preferencemi a prosazovanou distribuční politikou. S odkazem na diváckou úspěšnost filmů *CÍSAŘŮV PEKAŘ – PEKAŘŮV CÍSAŘ* a *DOVOLENÁ S ANDĚLEM* zaútočil na filmové recenzenty, kteří oba filmy tvrdě kritizovali, a využil k tomu nenapadnutelný argument: údajný úspěch obou snímků u sovětského publika a filmové kritiky.⁵⁴

Závěr

V centru zájmu této studie stála specifická a krátce používaná praxe ideologického rámcování několika pro režim problematických filmů – domnívám se ovšem, že některé její doprovodné rysy jsou pro stalinistické období konce čtyřicátých a první poloviny padesátých let v Československu charakteristické a mohou sloužit jako východisko pro komplexnější výzkum role kina jako veřejného prostoru v totalitním komunistickém režimu.

Československý státní film testoval určité distribuční praktiky, které by mu umožnily uvádět divácky atraktivnější filmy a s jejich pomocí splnit plán tržeb a návštěvnosti. Silně centralizovaná distribuce a dosavadní zkušenosti s reakcí publika na silně omezený distribuční profil umožňovaly velmi přesně předvídat, jaké filmy se setkají s mimořádným diváckým zájmem. Úvodní texty či doplňkové části programu měly za úkol rámcovat příslušný celovečerní film a zajistit celému programu především v očích stranických a vládních orgánů a funkcionářů vhodný „kulturně-politický význam“. Na základě archivních materiálů, údajů o návštěvnosti, reakcí tisku a stranických či vládních orgánů lze oprávněně předpokládat, že publikum tento mocensky konstruovaný a prosazovaný primární rámec rozpoznávalo, ale klíčovalo ho a transformovalo do rámce zcela odlišného.

Obě podrobněji sledované praktiky uvádění filmů jsou významné jednak tím, že zintenzivňovaly a zviditelňovaly konflikt dvou interpretačních rámců (kino jako místo vzdělávání a výchovy versus kino jako místo zábavy), a také tím, že vnášely do prostoru kina moment nejistoty. Praxe rozšířených programů vnesla další nestabilní prvek (vedle např. dosti běžného ohrožení projekcí přerušením dodávky elektrického proudu), a to jak pro vedoucí kin, kteří si nemohli být jisti reakcí publika, tak pro diváky, kteří často netušili, v jakém pořadí se budou filmy promítat. Šev mezi

⁵² OSA, tamtéž.

⁵³ Václav Kopecký, K některým otázkám naší kultury. *Rudé právo* 33, 13. prosince 1953, č. 346, s. 3.

⁵⁴ Tamtéž.

rámujícím dodatkem a celovečerním filmem vytvářel za daných okolností linii, která spoludefinovala sociální prostor, vytvářený při představení. Ten vyvolával určitá očekávání publika – v období stalinismu byl budován plánovaně jako prostor silně disciplinovaný, přesto byl ovšem narušován okamžiky nepředvídatelnosti a nejistoty.

Mgr. Pavel Skopal, Ph.D. (1972)

Působí jako odborný asistent v Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. V současné době se věnuje především dějinám filmové distribuce, uvádění a recepce v Československu 1945-1970 a využití metody orální historie pro dějiny kinematografie.

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

Citované filmy:

Alena (Miroslav Cikán, 1947), *Anděl na horách* (Bořivoj Zeman, 1955), *Anton Špelec, ostroštrelec* (Martin Frič, 1932), *Ďáblova krása* (La beauté du diable; René Clair, 1950), *Dej nám tento den* (Give Us This Day; Edward Dmytryk, 1949), *Dítě Dunaje* (Das Kind der Donau; Georg Jacoby, 1950), *Export – Import* (1949) *Fanfán Tulipán* (Fanfan la Tulipe; Christian-Jaque, 1952), *Filosofská historie* (Otakar Vávra, 1937), *Gulliverovy cesty* (Gulliver's Travels; Dave Fleischer, 1939), *Kde supi nelétají* (Where No Vultures Fly; Harry Watt, 1951), *Nad námi svítá* (Jiří Krejčík, 1952), *Osada mladých snů* (Oldřich Kmínek, 1931), *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (Miroslav Josef Krňanský, 1937), *Řím v 11 hodin* (Roma ore 11; Giuseppe de Santis, 1952), *Svět patří nám* (Martin Frič, 1937), *Sedmý kříž* (The Seventh Cross; Fred Zinnemann, 1944), *Tygr Akbar* (Der Tiger Akbar; Harry Piel, 1951), *Zasněžená romance* (Sun Valley Serenade; H. Bruce Humberstone, 1941), *Za trvalý mír* (Jiří Papoušek, 1949).

Summary

Text se věnuje dvěma specifickým distribučním praktikám, které uplatňoval Československý státní film (ČSF) v období 1951-1953. První z nich bylo obnovené uvedení starších českých filmů, doplněných pro tuto příležitost úvodním textovým komentářem. Ve druhém případě se jednalo o tzv. „rozšířené programy“, tvořené celovečerním filmem a k němu připojeným středometrážním dokumentem. Tyto praktiky nám mohou pomoci porozumět tomu, jakým způsobem byly využívány distribuční mechanismy ve stalinistickém období a jak se komunistický režim s jejich pomocí snažil redefinovat zkušenost návštěvy kina.

Pouňorová kulturní politika se snažila o provedení „očisty“ distribuční nabídky od všech ideologicky nevyhovujících filmů, tj. především od českých snímků z období První republiky a protektorátu a od filmů ze Západu. To ovšem vedlo k výraznému poklesu nových snímků v kinech (produkce tzv. „lidově-demokratických zemí“ a Sovětského svazu nedokázala pokrýt distribuční potřebu) a k propadu návštěvnosti. Mírná „liberalizace“ kulturní politiky v letech 1951-52 umožnila, aby ČSF tento problém řešil uvedením několika snímků ze Západu a ze starší české produkce. Jejich uvedení do distribuce ovšem muselo ovšem naplnit základní předpoklad pouňorové kulturní politiky let 1949-53, podle kterého má kino plnit v první řadě ideově-výchovnou a vzdělávací funkci, nikoli funkci zábavní. K tomu sloužily připojené textové úvody a středometrážní dokumentární snímky, které měly zajistit adekvátní rámec (frame) divácké zkušenosti. Pojem „rámec“ zde používáme ve smyslu, který ustavil Erving Goffman, tedy jako soubor prvků, které vymezují uspořádání určité sociální události. Primární rámec či interpretační schéma nám umožňuje dodávat význam určitým událostem. V případě námi analyzovaných způsobů uvádění měly texty a dokumenty zajistit – alespoň podle jejich proklamované funkce – to, že zábavní funkce promítaného celovečerního filmu bude přerámována do funkce edukační. Například film Martina Friče SVĚT PATŘÍ NÁM z roku 1937 s populárními herci Janem Werichem, Jiřím Voskovcem a Adinou Mandlovou byl úvodním titulkem prezentován jako „svědectví“, doklad protifašistického boje českých filmařů. Jiné titulky zdůrazňovaly vysokou hodnotu

literárních předloh „pokrokových“ autorů a kritizovaly jejich filmové zpracování. Šestnáct divácky atraktivních filmů, např. FANFÁN TULIPÁN nebo DÁBLOVA KRÁSA, bylo doprovázeno středometrážními dokumentárními filmy – většinou se jednalo o snímky velebící některou ze sovětských republik. Výzkum recepcí takto uváděných filmů vychází především z výpovědí emigrantů pro Rádio Svobodná Evropa a ukazuje, že diváci zřetelně vnímali snahu o „přerámcování“ uváděných filmů. Vnucovaný interpretační rámec byl ovšem explicitně odmítán a snaha některých diváků vyhnout se sledování sovětských dokumentů vedla např. k tomu, že tyto středometrážní filmy byly uváděny někdy před a někdy po celovečerním filmu, aby se divákům znesnadnilo jejich vynechání.

Československý státní film testoval určité distribuční praktiky, které by mu umožnily uvádět divácky atraktivnější filmy a s jejich pomocí splnit plán tržeb a návštěvnosti. Silně centralizovaná distribuce a dosavadní zkušenosti s reakcí publika na silně omezený distribuční profil umožňovaly velmi přesně předvídat, jaké filmy se setkají s mimořádným diváckým zájmem. Úvodní texty či doplňkové části programu měly za úkol rámcovat příslušný celovečerní film a zajistit celému programu především v očích stranických a vládních orgánů a funkcionářů vhodný „kulturně-politický význam“. Na základě archivních materiálů, údajů o návštěvnosti, reakcí tisku a stranických či vládních orgánů lze oprávněně předpokládat, že publikum tento mocensky konstruovaný a prosazovaný primární rámec rozpoznávalo, ale klíčovalo ho a transformovalo do rámce zcela odlišného.

Obě podrobněji sledované praktiky uvádění filmů jsou významné jednak tím, že zintenzivňovaly a zviditelňovaly konflikt dvou interpretačních rámců (kino jako místo vzdělávání a výchovy versus kino jako místo zábavy), a také tím, že vnášely do prostoru kina moment nejistoty. Praxe rozšířených programů vnesla další nestabilní prvek (vedle např. dosti běžného ohrožení projekcí přerušením dodávky elektrického proudu), a to jak pro vedoucí kin, kteří si nemohli být jisti reakcí publika, tak pro diváky, kteří často netušili, v jakém pořadí se budou filmy promítat. Šev mezi rámujeícím dodatkem a celovečerním filmem vytvářel za daných okolností linii, která spoludefinovala sociální prostor, vytvářený při představení. Ten vyvolával určitá očekávání publika – v období stalinismu byl budován plánovaně jako prostor silně disciplinovaný, přesto byl ovšem narušován okamžiky nepředvídatelnosti a nejistoty.