

(legitimizují sociální model stalinismu s odpovídající sémantikou jednání a zároveň stabilizují kolektivní paměť) lze předpokládat dialektický vztah. S ohledem na dobový horizont diváka (jeho psychický a sociální habitus) a odpovídající kulturně a sociálně formativní procesy v poválečné společnosti umožňuje toto zdvojení synergický efekt. Persvazivní potenciál filmových obrazů minulosti je v tomto úzce svázán s jejich paralelní schopností v daném systému reprezentace stabilizovat paměť, tedy symbolicky prostředkovat mezi prožitky jednotlivců a sebeobrazem národní identity v rámci kolektivního vzpomínání.

Z této perspektivy snad mohu dílem přispět k bádání, jež usiluje o porozumění postojům a jednání řadových aktérů poválečného dění ve vztahu k pozvolnému nástupu KSČ k moci a k následnému prosazování stalinského modelu společnosti do každodenní praxe. Z jakých předpokladů mohlo vycházet pasivní přijetí tohoto modelu a případná ochota participovat na tomto projektu? Možných odpovědí samozřejmě existuje celá řada. Snad si mezi různými perspektivami najde místo i důraz na katarzivní efekt ve vztahu k latentně traumatizujícím vzpomínkám na tzv. mnichovskou krizi a dobu protektorátu. Esteticko-politický projekt stalinismu umožnil jednotlivcům, aby kulturotvorně zapomněli na individuální traumata. Přijetí „obyvatelné“ kolektivní paměti však krácelo ruku v ruce s přijetím odpovídajícího sociálního rámce takového kolektivního vzpomínání.

Pavel Skopal **Muži v sedle, v cirku
a na létajících strojích.
Dějiny filmové recepce
v českých zemích, 1945–1953¹**

Večer jsem byl na filmu *Námořník a dvě děvčátka*. Bylo nás tam spolu víc. Píďa, Jirka, Budulín, Lída, Manka. Proč jenom člověk, chce-li si levně poslechnout dobrý jazz, se musí chodit dívat na idiotské příběhy, poslouchat chtěné vtipy a zírat na opičáckou mimiku filmových herců a cukrové škleby všelijakých hvězd a hvězdiček? Nicméně publikum řvalo nadšením.²

Se školou na ruském filmu *Vesnická učitelka*. Proč každý ruský film musí být tendenční? Tohle by jinak nebyl špatný film.³

Na jednom z nápisů na chodbě stojí: „Škola bez kázně je jako mlýn bez vody!“ Z filmu *Vesnická učitelka*. Ti blbci snad ani nevědí, že jsou to slova Komenského a že do toho ruského filmu byla jen přejata.⁴

Zápisky z deníků básníka a překladatele, tehdy sedmnáctiletého studenta Jana Zábrany, jsou jistě především osobními postřehy mladého intelektuála, vyjadřující jeho kritický postoj jak k masové kultuře, tak k nastupující komunistické ideologii a diktatuře. Upozorňují však také na to, že vedle všudypřítomné propagace sovětské kultury po únorovém převratu (ta ostatně začala v omezené míře již v prvních poválečných letech) zůstávaly americké filmy ještě nějakou dobu na plátnech kin, třebaže v účelově omezené distribuci, která se ani vzdáleně neřídila poptávkou. V tomto textu se zaměříme na to, jakou podobu, funkci a význam měla návštěva kina v prvních letech komunistického režimu, tedy v době snahy o sovětizaci kulturní sféry. S ohledem na to, že nový režim se vehementně snažil využít kinematografii k indoktrinaci normami a hodnotami propagovaného společenského řádu a způsobu života, je nutné věnovat se poměrně detailně také pohledu na filmovou kulturu organizovanou „shora“,

¹ Tato studie vznikla díky podpoře Grantové agentury České republiky (grantový projekt registrován pod číslem 408/08/0959).

² Jan Zábrana, *Celý život 1*, Praha 1992, s. 69, zápis ze 28. září 1948.

³ Tamtéž, s. 74 (18. října 1948).

⁴ Tamtéž, s. 78 (26. října 1948).

tedy na to, jaký rámeček filmové kultury a recepce vytvářel režim pomocí ostře kontrolované distribuce a propagace. Tento text chce nabídnout alespoň dílčí odpověď na to, jaká byla funkce kina pro diváky v letech, která část obyvatel spojovala s nadějemi, ale většina s rostoucími pochybnostmi, strachem, deziluzí a také s nedostatkem zboží k uspokojení základních životních potřeb.

Citace z dalších deníků, jež si vedli v 50. letech katolický spisovatel Čestmír Jeřábek a lékař a vědec Josef Charvát, ukazují na příkladu filmové distribuce šok, nejistotu, obavy i naděje spojené s obdobím po Stalinově smrti. Zápisky také reagují na schizofrenní signály, které vysílala tehdejší kulturní politika:

V našich kinech se hraje krásný Krškův film *Měsíc nad řekou* podle Fráni Šrámka. Člověk nevěří vlastními očím a ušima. Čisté umění, žádná propaganda! A kritika nešetří chválou. Kde to jsme?⁵

Po dlouhé době jsme zase viděli anglický film – Kordova *Ideálního manžela* (O. Wilde). Hraje se ovšem na městské periferii – v Židenicích, ale z města tam stále proudí zástupy zvědavých diváků.⁶

Konečně se smí hrát v Brně skvělý Olivierův *Hamlet*. Ovšem jen v periferních kinech. Fronty lidí na lístky.⁷

V kinech se stále hrají blboučké filmy z lidových demokracií, nějaké ty filmy ze Západu jenom zcela výjimečně, a pokud možno v zapadlých kinech.⁸

Tyto záznamy jsou ve své zkratce velmi výmluvné a poukazují na řadu zčásti protichůdných jevů, které si zaslouží podrobnější komentář: občasně oživení distribuční nabídky atraktivnějšími filmy a současné vytlačování této produkce do periferních kin, kam za nimi diváci dojíždějí. Jestliže výzkum filmové recepce představuje téměř vždy obtížný úkol, jenž se musí vypořádat s nedostatkem primárních pramenů, přímo vypovídajících o předmětu výzkumu, pro období totalitního režimu je situace ještě obtížnější a takovéto bezprostřední komentáře tehdejší každodenní reality se objevují jen velmi vzácně. Většinu uvedených citátů, byť od různých autorů, spojuje jeden rys: reflektují filmy a distribuční nabídku jako něco, co je řízeno, ovlivňováno, omezováno či diktováno. Dobovou (nejen) filmovou kulturu všichni tři autoři viditelně vnímali jako účelově formovanou ideologickými požadavky: jazzová hudba je dostupná jen skrze „klíčovitou“ americkou produkci (i ta bude ostatně brzy stažena), škola slouží k organizované propagaci sovětského filmu a kvalitní západní produkce je záměrně vytlačována do předměstských kin. V případě intelektuálů se silně

kritickým postojem ke komunistickému režimu to jistě nepřekvapuje, nicméně negativní vnímání toho, že filmová nabídka je cíleně formovaná a omezovaná, bylo jistě všeobecně rozšířené a posilovaly ho vzpomínky na předchozí zlomy v distribuční nabídce a množství zábavních filmů (ať už českých a německých v době protektorátu, nebo amerických od roku 1946). Nedostatek a jeho intenzivní pocitování, charakteristické pro poválečné období i pro 50. léta, se tedy netýkaly jen základních materiálních potřeb, ale i „zkušenostního zboží“, filmu. S hořkou groteskností to ilustruje další vzpomínka Čestmíra Jeřábka:

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.⁹

Výzkum filmové recepce, diváckých návyků či významů připisovaných návštěvě kina v období stalinismu je bohužel nedostatečný, což se týká celého bývalého východního bloku, takže nelze komparativně sledovat společné rysy, nebo naopak specifika recepce v Československu. V případě Sovětského svazu můžeme získat útržkovité informace například o popularitě tzv. trofejních filmů (tedy snímků, které ukořistila Rudá armáda při tažení Evropou a jež se v omezené míře a bez jakékoli publicity, ale za velkého zájmu uváděly v SSSR, například *Žena mých snů*), o oblíbě válečných filmů (*Čapajev*) nebo muzikálů (*Cirkus, Celý svět se směje*) u sovětských dětí.¹⁰ Roli kina okrajově zahrnul do své vlivné studie o životě v uralském průmyslovém a těžbařském centru Magnitogorsk Stephen Kotkin: kino Magnit zde bylo nejoblíbenější kulturní institucí a navštěvovalo jej přes 600 tisíc diváků ročně. Ze sovětské produkce se největší oblíbě opět těšily válečné filmy z období občanské války (*My z Kronštatu, Čapajev*) nebo muzikály (*Celý svět se směje*), ale populární byly i americké a francouzské snímky (krátký film *La Cucaracha* či komedie Reného Claira *Poslední diktátor*).¹¹ Historik Norman Naimark popsal situaci v sovětské okupační zóně Německa takto: snaha sovětské správy využít filmu jako ideologického prostředku k šíření komunistické propagandy narážela na odpor především v případě sovětských válečných filmů. Německá inteligence je kritizovala jako příliš militaristické

⁹ Č. JEŘÁBEK, *V zajetí stalinismu*, s. 223 (1. července 1953).

¹⁰ Srov. Catriona KELLY, *Children's World. Growing up in Russia 1890–1991*, New Haven – London 2007, s. 474–479. Cit. filmy: *Žena mých snů* (Die Frau meiner Träume, r. D. Jacoby, 1943–44), *Čapajev* (S. a G. Vasiljevovi, 1934), *Cirkus* (Cirk, 1935), *Celý svět se směje* (Veselyje rebjata, 1934; oba r. G. Alexandrov).

¹¹ Stephen KOTKIN, *Magnetic Mountain. Stalinism as a Civilization*, Berkeley – Los Angeles – London 1997, s. 183–185. Cit. filmy: *My z Kronštatu* (My iz Kronštadta, r. J. Dzigan, 1936), *La Cucaracha* (r. L. Corrigan, 1934), *Poslední diktátor* (La dernière milliardaire, r. R. Clair, 1934).

(*Suvorov, Admirál Nachimov, Křižník Varjag*) a válečné dokumenty vyvolávaly silné emoce u diváků, z nichž většina přišla na frontě o své bližní.¹² Můj vlastní výzkum filmové recepce v prvních poválečných letech v Lipsku naznačuje, že negativní reakce na žánrovou sovětskou produkci (komedie a muzikály), založená na srovnání s kulturními a estetickými normami německé žánrové kinematografie 30. a 40. let, sloužila německému obyvatelstvu jako prostředek k obnovení pocitu národní identity a kontinuity kulturní tradice.¹³

Situace v poválečném Československu se však velmi lišila, jak ohledně infrastruktury a distribuční nabídky, tak nedávné válečné zkušenosti jako klíčového zkušenostního horizontu filmové recepce. Můj výzkumný projekt se zaměřil především na filmovou kulturu v Brně,¹⁴ proto se následující text do značné míry omezí na tento zčásti jistě specifický případ druhého největšího města českých zemí. Tam, kde to bude možné, se pokusím nabídnout plastičtější obraz filmové kultury konce 40. a počátku 50. let. Nejprve musíme rekonstruovat poválečnou situaci v distribuční nabídce a praxi uvádění. Poté se podíváme, co nám prozradí o postojích k filmu poválečné výzkumy publika, zejména rozsáhlý projekt sociologa Inocence Arnošta Bláhy realizovaný v Brně. Ty nám pomohou porozumět tomu, jaké divácké preference publikum projevovalo v období bohatší distribuční nabídky a jak je muselo nahrazovat tvář v tvář filmové nabídce z počátku 50. let, která si kladla za cíl změnit vkus publika. Pomocí dobových pramenů a také vzpomínek pamětníků se pokusíme identifikovat alespoň některé recepční rejstříky, jež uplatňovali diváci ve vztahu k nabízeným snímkům.

Jak uvádí výše zmíněný Stephen Kotkin: „Stalinismus nebyl pouze politický systém a už vůbec ne vláda jedince. Byl to soubor hodnot, sociální identita, způsob života.“¹⁵ Jestliže uvažujeme o stalinismu mimo Sovětský svaz, musíme vzít v úvahu i to, jak se tento soubor hodnot proměňoval v prostředí s odlišnou politickou a kulturní tradicí.¹⁶ Způsob života charakteristický pro stalinistické období byl přitom výsledkem protínání a střetu mezi hodnotami implementovanými realizátory režimu a hodnotami, které se snažili prosazovat

a žít konkrétní lidé a jež formovala jejich předchozí životní zkušenost. Základní otázka pro dějiny filmové recepce tedy zní, nakolik byla role filmu odlišná a specifická v tomto období – nakolik se změnil nikoli (jen) samotný systém distribuce a uvádění, ale především funkce návštěvy kina či modely recepce.

Provoz a programování kin

Distribuce se v Československu v prvních poválečných měsících potýkala s nedostatkem vhodných filmů. Promítání německých snímků nepřicházelo v úvahu a uvedení starší české produkce bránily dvě překážky – stávající kopie obsahovaly německé titulky a výrobě nových kopií stál v cestě nedostatek filmového materiálu.¹⁷ Situaci měly řešit dovozní smlouvy, a to především s hollywoodskými studii a se Sojuzintorgkinem. Smlouva se sovětským filmovým průmyslem uzavřená v červenci 1945 extrémně zvýhodňovala sovětskou produkci, sovětský průmysl však nedokázal závazek splnit a nedostatek filmů pro distribuci nakonec vyřešila až dohoda s hollywoodskými studii, která zajistila, že v roce 1946 bylo přijato do distribuce 34 a rok nato už 82 amerických filmů.¹⁸ V počtu představení v roce 1946 se filmy z USA a západní Evropy téměř vyrovnaly sovětské produkci a v roce 1947 už kinům dominovaly s bezmála padesátiprocentním podílem (v návštěvnosti dokonce dosáhly podílu 55,6 %). Filmová distribuce, která se už před únorem 1948 ocitla pod vlivem komunistické strany, se sice cíleně orientovala na slovanské země a především na Sovětský svaz, ale tyto plány se jí nedařilo realizovat kromě uvedených důvodů také kvůli poptávce obecnosti po amerických filmech i kritice části tisku.¹⁹

Pokud jde o konkrétní nabídku kin, neprojevila se změna režimu po únorovém převratu v podobě náhlého zlomu, protože distribuční systém a smluvní závazky měly jistou setrvačnost. Postupné stahování nežádoucích filmů z distribuce však vedlo k razantnímu poklesu návštěvnosti (oproti 129,7 mil. diváků v českých zemích v roce 1948 jich bylo o dva roky později už jen 98,7 mil.), takže v roce 1951 začal Čs. státní film zavádět různá opatření, která měla využít určité diferenciace nabídky a zvýšit tržby. Divácky atraktivní snímky, kromě některých českých (*Císařův pekař a Pekařův císař*, *Anděl na horách* nebo *Plavecký mariáš*)²⁰ vesměs západoevropské (*Dítě Dunaje*, *Jaro na ledě*, *Tygr Akbar*,

¹² Norman M. NAIMARK, *The Russians in Germany. A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945–1949*, Cambridge – London 1995, s. 419–423. Cit. filmy: *Suvorov* (1940), *Admirál Nachimov* (1946; oba r. V. Pudovkin), *Křižník Varjag* (Krejser „Varjag“, r. V. Ejsymont, 1946).

¹³ Srov. Pavel SKOPAL, „It is not enough we have lost the war – now we have to watch it!“ *Cinema-goers' attitudes in the Soviet occupation zone of Germany (a case study of Leipzig)*. Bude publikováno v internetovém časopise *Participations. Journal of Audience and Reception Studies* 8, č. 2, 2011.

¹⁴ Srov. webové stránky <http://www.phil.muni.cz/dedur> k výzkumu, který podpořila Grantová agentura ČR: *Americká a západoevropská kinematografie v Československu: kulturní a recepční dějiny* (408/07/P174). Kromě dobových obrazových materiálů jsou zde zveřejněny ukázky programu brněnských kin v letech 1945–1970 a výňatky z rozhovorů s pamětníky. Práce na databázi dále pokračuje.

¹⁵ S. KOTKIN, *Magnetic Mountain*, s. 23.

¹⁶ Jak ovlivňovala odlišná tradice proces sovětizace vysokého školství v Polsku, NDR a českých zemích, ukazuje velmi výstižně výzkum Johna Connelyho. srov. John CONNELLY, *Ztročená univerzita. Sovětizace vysokého školství ve východním Německu, v českých zemích a v Polsku v letech 1945–1956*, Praha 2008.

¹⁷ red., *Proč dosud nehrají česká kina? Problém nových kopií a problém starých titulků*, *Filmová práce* 1, 1945, č. 2, s. 1.

¹⁸ Srov. Petr MAREŠ, *Politika a „pohyblivé obrázky“: Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce*, *Iluminace* 6, 1994, č. 13, s. 77–96; TÝŽ, *Všemi prostředky hájena kinematografie. Úvodem k edici dokumentu „Záznam na paměť“*, *Iluminace* 3, 1991, č. 6, s. 75–105.

¹⁹ Nejaktivnějším kritikem komunistické politiky nejen v oblasti filmu byl lidovecký týdeník *Obzory*, proti kterému se pokusil zasáhnout komunistický ministr informací Václav Kopecký už na konci roku 1945. Srov. Karel Kaplan, *Cenzura 1945–1953*, in: *O cenzuře v Československu v letech 1945–1956*. Ed. K. Kaplan – D. Tomášek, Praha 1992, s. 8; 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.

²⁰ *Císařův pekař – Pekařův císař* (r. M. Frič, 1951), *Anděl na horách* (r. B. Zeman, 1955), *Plavecký mariáš* (V. Wasserman, 1952).

Tančila jedno léto, Očima vzpomínek, Fanfán Tulipán ad.)²¹, se promítaly za vyšší vstupné. Výrazný pokles návštěvnosti totiž jasně ukázal, že se nedaří dosáhnout vytyčeného cíle – průměrný počet diváků na představení sovětského filmu činil 148, zatímco v případě „ostatní“, tj. nesocialistické produkce, to bylo 228 diváků. K tomuto nežádoucímu vývoji docházelo navzdory administrativním a institučním mechanismům, jež měly zajistit dostatečnou návštěvnost – například byla zřízena funkce krajského propagačního referenta, který měl za úkol „vychovávat diváka a zvyšovat návštěvnost“; 82 % propagačních nákladů v roce 1949 bylo vydáno na „pokrokové“ filmy, tj. filmy československé, sovětské a lidově demokratické produkce. V důsledku šlo spíše o prodej lístků než o přilákání diváků do kinosálu. Podniky přebíraly patronát nad projekcemi s často katastrofálním výsledkem: například organizace „Týdne revolučního filmu“ v Brně, nad nímž převzal záštitu Svaz československo-sovětského přátelství, jenž slíbil zajistit stoprocentní návštěvnost, skončila s návštěvností 3,5 % celkové divácké kapacity.²² Zvláštní pozornost byla věnována venkovu, kde na průběh akce „Filmové jaro na vesnici“ dohlížely v některých místech tzv. agitační trojky.²³

Vzhledem k tomu, že nízká produktivita filmového průmyslu v zemích východního bloku nedokázala nahradit zastavenou distribuci z USA a západní Evropy, snížila se nabídka premiér přibližně na 100 filmů ročně.²⁴ Vývoj návštěvnosti signalizoval neúspěch v budování „ideální“ filmové kultury, která se měla opírat o „nového“ diváka, jenž v kině nehledá rozptýlení či estetické potěšení, ale především poučení a inspiraci pro ideové zrání. Pravdou ovšem je, že étos vzdělávání a výchovy skrze film, doprovázený požadavkem na „očišťování“ programové nabídky, byl výrazně přítomný již od konce druhé světové války, kdy se důležitým tématem kulturní publicistiky stal boj proti kýči a za výchovu „nového diváka“. Například časopis *Kulturní politika* psal v květnu 1946 o zájmu státu vychovávat diváky ke „zdravému poměru k filmovému umění“ a oprostít je od vlivu „špatných filmů“ („špatnými filmy odkojený divák nemá správný

poměr k dnešku“). Diváka měl být vychováván také prostřednictvím přednášek, seminářů či klubů filmového diváka, tedy institučními mechanismy, které by zajišťovaly promítaným snímkům preferovaný interpretační rámec. Obdiv ke „špatným“, tj. řemeslně nekvalitním, ale implicitně také čistě zábavním filmům bez správné „tendence“ se stával podle autora textu výrazem reakčního postoje.²⁵ Po únorovém převratu se ale diskurz velmi rychle radikalizoval. Pětadvacátého února 1948 ještě vyšel v sociálnědemokratickém *Světě práce* text Jiřího Voldána „Je vinen kýč?“, který rozlišuje mezi brakem, tj. špatným filmem, na jedné straně a kýčem na straně druhé. Voldán odmítá apriorní předpoklad zhoubnosti a manipulativnosti 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 romanci*“²⁶ mladá, organizovaná 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 umělecko hodnotného, ale chtějí-li jít večer do kina, schválně si vyberou kýč...“²⁷ V následujícím roce však už Jaroslav Brož na stránkách stejného časopisu toleranci kýče ani zábavní funkce filmu nepřipouští: O únikovou zábavu mají zájem ti, kteří „nejdou s dobou“, poptávka po únikové zábavě „vyžaduje léčení“, ctitelé odpadkových produktů západních kinematografií odhalují jak špatný vkus, tak své smýšlení; „až [divák] 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“.²⁸

Film už nadále není jen kratochvilnou podívanou, ale posuzuje se podle toho, „čím přispívá k výchově našeho diváka“.²⁹ Převýchovu má uspíšit správné hodnocení a propagace filmů – služebnost a účelovost filmové publicistiky se zde tedy výslovně přiznává, a dokonce se vyžaduje. 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 líbivých 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 projevovat jako ctnost, která je spolehlivou cestou k umělecké a kulturně-politické výchově široké divácké obce.“ V roce 1950 si samozřejmě mohli pamatovat širokou nabídku let 1946–1947 prakticky všichni diváci a velká část publika zažila nejen populární protektorátní produkci

²¹ *Dítě Dunaje* (Kind der Donau, 1950), *Jaro na ledě* (Frühling auf dem Eis, 1950–51; oba r. G. Jacoby), *Tygr Akbar* (Der Tiger Akbar, r. H. Piel, 1950–51), *Tančila jedno léto* (Hon dansade en sommar, A. Mattsson, 1951), *Očima vzpomínek* (Aux yeux du souvenir, r. J. Dellanoy, 1948), *Fanfán Tulipán* (Fanfan la Tulipe, r. Christian-Jaque, 1951).

²² Krajská pracovní konference kraje Brno, 28. listopadu 1950. Moravský zemský archiv, G 604, inv. č. 15, *Zápisy 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*, Praha 1956.

²³ *Zápisy z pracovních porad filmové subkomise při školském odboru KNV v Brně*, Moravský zemský archiv v Brně (MZA), fond Krajský filmový podnik Brno – G 604, inv. č. 14, k. 3.

²⁴ Pro srovnání je vhodné uvést, že například ve druhé polovině 30. let činil samotný dovoz kolem 300 filmů a také první plány pro poválečnou, státem kontrolovanou distribuci předpokládaly dovoz 200–250 filmů ročně. Srov. Jindřich ELBL, *Jak byl znárodněn československý film*, Film a doba 11, 1965, č. 8, s. 396–399.

²⁵ Milan NOHÁČ, *Filmová politika a výchova diváků*, *Kulturní politika* 1, 1945–1946, č. 29, s. 8.

²⁶ (Sun Valley Serenade, r. H. B. Hummerstone, 1941). Divácky velmi úspěšný americký snímek se Sonjou Henie, který dosáhl návštěvnosti 1 658 000 diváků.

²⁷ Jiří VOLDÁN, *Je vinen kýč?*, *Svět práce* 4, 1948, č. 8, s. 12.

²⁸ Jaroslav BROŽ, *Choďte do kina bez předsudků*, *Svět práce* 5, 1949, č. 20, s. 10.

²⁹ Jan HUSINECKÝ, *Střídmostí k výchově diváků*, *Svět práce* 6, 1950, č. 3, s. 11.

v podobě komedií či revuálních filmů, ale také prvorepublikovou nabídku amerických a západoevropských filmů. Z předúnorového období se však v dobovém diskurzu staly „staré časy“, na něž „vzpomínají“ jen ti, kdo se ještě nepřimkli k novému řádu – pro ty ostatní nemá minulost hrát roli vzpomínky, ale má být spíše varováním.

Brněnská kina

V prvních poválečných letech návštěvnost kin rychle rostla, takže v roce 1948 129,7 mil. diváků v českých zemích mírně překonalo dosavadní maximum z roku 1944 (127,1 mil. diváků). V Brně, které mělo po válce 273 000 obyvatel³⁰ a 31 kin, se v roce 1947 pořádalo průměrně 61 filmových představení denně s průměrnou návštěvností 280 osob a na jednoho obyvatele Brna připadalo 22 návštěv kina ročně (rok předtím dokonce 23 návštěv, takže v rozporu s celostátním nárůstem v Brně návštěvnost mírně poklesla).³¹ Velmi zajímavý je přehled návštěvnosti jednotlivých brněnských kin, jenž ukazuje, že suverénně nejnavštěvovanější bylo v roce 1946 kino Aktualita s nonstop programem – přestože obehralo jen 38 programů (např. *Sportovní přehlídka*, *Od Paříže k Rýnu*, *Jeden den v SSSR*, *Válečný den* apod.), dosáhlo návštěvností 811 tisíc diváků. Do premiérového kina Scala v centru města, které se umístilo na druhém místě, zamířilo 692 tisíc diváků. Možnost navštívit kino levně³² a prakticky kdykoli během dne zřejmě lákala jak obyvatele Brna, tak pro ty, kteří čekali na vlak odjíždějící z nádraží vzdáleného několik desítek metrů od kina.³³

Jak už jsme naznačili, léta 1948–1953 se vyznačovala prudkým poklesem návštěvnosti, daným především mimořádně omezeným distribučním profilem, a současně snahou plnit ukazatele plánu návštěvnosti a tržeb. Například za období leden–září 1953 vykázala krajská správa ČSF v Brně splnění plánu návštěvnosti na 103,2 % a návštěvnosti na sovětské filmy dokonce na 104,7 %. Pohled na údaje o plnění těchto ukazatelů u jednotlivých kin prozrazuje jeden rys tehdejšího programování: do prestižních, velkých kin v centru se nasazovaly především divácky atraktivní filmy západní a české provenience, takže tato kina



Brněnské kino Central (pozdější Úderka) na náměstí Svobody na snímku z roku 1945.

plnila velkou část plánu návštěvnosti, ale zaostávala v návštěvnosti na sovětské filmy.³⁴ Poměr zčásti vylepšovala periferní kina jako kino v Kohoutovicích (117,9 % plánu na sovětské filmy), Slovan v Černovicích (106,7 %) nebo Vítěz v Horních Heršpířích (112,6 %) a také sice centrálně položené, ale malé kino Úderka (119,5 %).³⁵ V období květen–srpen 1953 se tak například v programu kina Slovan objevily sovětské filmy *Na širém moři kamarád*, *Daleko od Moskvy*, *Zoja*, *Syn pluku*, *Tajemství vyzvědače*, *Volha–Don*;³⁶ Úderka uvedla *1. máj v Moskvě 1952*, *Rok stalinské epochy*, *Trosečník z otrokářské lodi*, *Ivan Petrovič Pavlov*, *Dětství Maxima Gorkého*, *Kamenný kvítek* aj.³⁷ Scala vybrala ve stejném období ze sovětských filmů divácky atraktivního *Trosečníka na otrokářské lodi* a dále hity jako *Afrika* Zikmunda a Hanzelky, *Dáblova krása* a *Fanfan Tulipán* s tehdy zbožňovanou filmovou hvězdou Gérardem Philipem, s americkými snímky *Sedmý kříž* a *Kavalkáda džungle* a britskými *Bílými chodbami*.³⁸ Obdobné filmy nabízela s dílčími obměnami i kina Družba nebo Praha. Ale jak už naznačil zápis v deníku Čestmíra Jeřábka týkající se filmu *Hamlet* (r. L. Olivier, 1947), periferní kina mohla hrát i jinou, z hlediska distribuce „kulturně-politických hodnot“ protikladnou roli – někdy

³⁰ Počet v roce 1947, po odsunu obyvatel německé národnosti. Karel KUČA, *Brno. Vývoj města, předměstí a připojených vesnic*, Praha – Brno 2000, s. 184.

³¹ Další velmi častou a oblíbenou volnočasovou aktivitou byla návštěva tanečních zábav (denně se konalo průměrně 29 zábav a v průměru připadalo pět návštěv ročně na jednoho obyvatele). Poměrně velký byl také zájem o sportovní akce (v průměru dvě návštěvy ročně), nicméně divadla je ještě překonávala: dosahovala průměru tří návštěv na osobu (ale velký podíl na tom mělo Divadlo mladých, které v průměru pětkrát ročně navštěvovali žáci obecných a měšťanských škol v rámci vyučování). *Jak žilo Brno kulturně a jak se bavilo v roce 1947*, Osvětová rada zemského hlavního města Brna. Archiv města Brna (AMB), fond B 1/30 – Národní výbor města Brna – odbor školství a kultury, nezpracovaný fond.

³² V roce 1947 činilo vstupné do kin Čas 6 Kčs, zatímco pro premiérová kina I. třídy v Praze a Brně mohlo dosáhnout až 28 Kčs. Srov. Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství (1945–50)*, Praha 1970, s. 225–226.

³³ Pozici nejnavštěvovanějšího kina si udrželo (už pod názvem Čas) i v 50. letech – v roce 1959 jej navštívilo 837 tisíc diváků (na druhém místě se umístilo kino Družba, 671 tisíc). *Výsledky činnosti Správy městských kin v Brně v r. 1959*, AMB, H 9736.

³⁴ Jadran: celková návštěvnost plněna na 110,7%, u sovětských filmů na 97,6%; Moskva: 125,7% x 96,2%; Praha 109,4% x 92,7%; Družba: 103,5% x 79,8%.

³⁵ Krajská správa ČSF: *Plnění plánu návštěvnosti od 1. 1. 1953 do 30. 9. 1953*, AMB, B 1/30.

³⁶ *Na širém moři kamarád* (Za těch kto v more, A. Fajncimmer, 1947), *Daleko od Moskvy* (Daleko ot Moskvy, r. A. Stolper, 1950), *Zoja* (r. L. Arnštam, 1944), *Syn pluku* (Syn polka, r. V. Pronin, 1946), *Tajemství vyzvědače* Podvig razvedčika, r. B. Barnet, 1947), *Volha–Don* (Volga–Don, r. F. Kiseljov, 1952).

³⁷ *1. máj v Moskvě 1952* (1. maja v Moskvě 1952, 1952), *Rok stalinské epochy* (Odin god stalinskj epochy), *Trosečník z otrokářské lodi* (Maksimka, r. V. Braun, 1952), *Ivan Petrovič Pavlov* (1949), *Dětství Maxima Gorkého* (Dětstvo Gorkogo, r. M. Donskoj, 1938), *Kamenný kvítek* (Kamennij cvetok, r. A. Ptuško, 1946).

³⁸ *Afrika* (1952–53), *Dáblova krása* (La Beauté du diable, r. R. Clair, 1949), *Sedmý kříž* (The Seventh Cross, r. F. Zinnemann, 1943–44), *Kavalkáda džungle* (Jungle Cavalcade, r. A. Denis, 1941), *Bílé chodby* (White Corridors, r. P. Jacskon, 1951).

se v nich uváděly divácky přitažlivé, ale z pohledu oficiální kulturní politiky problematické filmy. V dobovém programu zjistíme, že *Hamlet* začínal svou pouť Brnem v malých zábrdovických kinech Radost a Lípa, potom se přesunul do černovického Slovanu a až poté dorazil na týden do kina Moskva.

Filmové publikum v poválečných výzkumech

V krátkém období mezi koncem druhé světové války a zastavením sociologických výzkumů komunistickým režimem³⁹ se rozbíhaly dvě rozsáhlé výzkumné aktivity, zaměřené přímo či nepřímo na filmového diváka. Byl to jednak rozsáhlý sociologický výzkum Brna vedený Inocencem Arnoštem Bláhou a jednak činnost oddělení pro výzkum diváka v rámci Československého filmového ústavu, zřízeného v roce 1948.⁴⁰ Kvantitativní výzkumy filmového obecního kromě toho prováděl Československý ústav pro výzkum veřejného mínění, který v roce 1946 provedl reprezentativní šetření návštěvnosti kin dospělou populací v českých zemích. Výsledky ukazují, že třetina obyvatelstva navštěvovala kina velmi často: 8% chodilo do kina častěji než jednou týdně, 25% jednou týdně a pouze 7% uvedlo, že do kina nechodí vůbec.⁴¹

Zmíněný sociologický výzkum I. A. Bláhy, zahájený v roce 1947, byl koncipován velmi široce a zaměřoval se na kvalitu městského života.⁴² Vzhledem k zastavení sociologických výzkumů po Únoru 1948 však byla zpracována a publikována pouze část výzkumu týkající se hudebních a čtenářských preferencí obyvatel Brna.⁴³ Výzkumu role kina v životě brněnských obyvatel se v rámci projektu věnoval Bláhův student Milan Ptáček, který zpracovával jak dotazníky pro dospělé respondenty, tak pro žáky brněnských škol.⁴⁴

Dozvídáme se z něj i důležité informace týkající se osudu celého Bláhova výzkumu a způsobu práce se získanými daty. Podařilo se mu získat přibližně 17 000 vyplněných dotazníků, z nich vybral podle kritéria povolání (úměrně zaměstnanecké stratifikaci obyvatel Brna) skupinu 2640 dotazníků, dále členěnou podle „zřetelů biologických, vzdělanostních a zaměstnanecko-hospodářských“. Z Ptáčkových úvodních poznámek také vyplývá, že sice upravil kategorie věkové a zaměstnanecké pro účely vlastního badatelského úkolu, ale ostatní členění ponechal tak, jak bylo navrženo pro celý výzkum – díky tomu si můžeme utvořit představu také o plánovaném zpracování celého Bláhova projektu.⁴⁵ Bohužel se v Ptáčkově pozůstalosti našel výstup pouze k výzkumu dospělého publika, nikoli školních dětí – zde jsme odkázáni na nezpracované dotazníky a několik detailů o parametrech projektu. Metodologický problém představuje skutečnost, že dotazníky pro děti nebyly anonymní, což mohlo vést k určité stylizaci odpovědí.⁴⁶ Přesto představují výjimečný zdroj informací o návštěvách kin u dětí.

Nejprve se podíváme na kvantitativní charakteristiky souboru dat, která jsem z dotazníků shromáždil: jedná se o odpovědi 247 dětí (124 chlapců a 123 dívek) ze stejného ročníku osmi brněnských obecních škol – dvanáct z nich se narodilo v roce 1938 a v době, kdy probíhal výzkum, jim bylo vesměs devět let, ostatní byly o rok starší. Tuto skupinu jsem vybral ze dvou důvodů: čtvrtý ročník obecné školy, který děti navštěvovaly, je poslední společný ročník před rozdělením do několika typů škol, jež už nebyly bezpříznakové z hlediska zastoupení různých společenských vrstev; kromě toho odpovědi starších žáků vykazují výraznější stylizaci, odpovídající předpokládaným kulturním hodnotám volnočasových aktivit. S celkem sedmnácti spolužáky ze dvou těchto tříd jsem také provedl semistrukturované rozhovory.⁴⁷

Podle sčítání z roku 1950 žilo v českých zemích 8 896 000 obyvatel, z toho 1 105 000 patřilo do věkové skupiny 6–14 let.⁴⁸ Na jeden populační ročník tak připadá v průměru 122 700 dětí, tedy 1,3% obyvatelstva. Jestliže počet obyvatel Brna v roce 1947 dosahoval 273 000,⁴⁹ můžeme s jistým zjednodušením, které nebere v úvahu demografickou specifičnost velkého města, odhadnout počet žáků jednoho ročníku obecné školy na 3550 dětí – zpracované dotazníky tak představují přibližně 7% daného ročníku.

³⁹ Likvidace sociologie v 50. letech byla u nás ve srovnání s Polskem či Maďarskem důslednější, přesto si vyžádala určitý čas, sociologické přednášky a semináře se uskutečňovaly do roku 1950 a disertační práce se sociologickými tématy se přijímaly ještě o dva roky později. Srov. Jiří MUSIL, *Poznámky o české sociologii za komunistického režimu*, Sociologický časopis 40, 2004, č. 5, s. 573–595.

⁴⁰ Pro přehled sociologických prací týkajících se filmu a pro zasazení poválečných aktivit do širší časové perspektivy srov. Petr SZCZEPANIK, *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha 2008, s. 57–69; Tomáš ČÍZEK, *Empirická sociologie filmu v Československu do roku 1989*, Illuminace 4, 2010, s. 91–105.

⁴¹ Veřejné mínění. List Čs. ústavu pro výzkum veřejného mínění 1946, č. 3, s. 12–13.

⁴² Pro zhodnocení Bláhovy sociologie a brněnského výzkumu srov. Dušan JANÁK – Olga BUCHTÍKOVÁ, *Sociologie města a filmu. Inocenc Arnošt Bláha a jeho role ve výzkumu Brna po druhé světové válce*, Illuminace 20, 2008, č. 1, s. 161–178. Pro soupis literatury týkající se Bláhova výzkumu srov. <http://www.phil.muni.cz/dedur/?id=9208>.

⁴³ Jiří VYSLOUŽIL, *Hudební zájmy občanů Brna*, Sociologická revue 1949; Miloš Papírník, *Čtenářský profil města Brna*, Sociologická revue 1949.

⁴⁴ Výsledek Ptáčkovy práce, jež měla být jeho habilitací, nebyl po dokončení publikován a zveřejněn byl až díky ochotě jeho dcery Ivy Ptáčkové, která objevila rukopis práce v pozůstalosti svého otce a v roce 2009 souhlasila se jeho zveřejněním na výše zmíněných webových stránkách k výzkumnému projektu autora tohoto textu – viz <http://www.phil.muni.cz/dedur/?id=9208>. Poté, co v atmosféře poúnorové likvidace sociologie M. Ptáček už neobhajoval připravovanou disertační práci na tomto poli, završil doktorské studium v roce 1951 na katedře antropologie prací na jiné téma.

⁴⁵ Sociální složení brněnského obyvatelstva bylo převzato z údajů posledního úplného sčítání obyvatelstva v roce 1930. Srov. Miloš PAPIRŇÍK, *Čtenářský profil Brna. Příspěvek k sociologickému výzkumu Brna*, Brno 1949 (rukopis, uložený v Moravské zemské knihovně Brno), s. 8.

⁴⁶ K metodologickým problémům Bláhova výzkumu vůbec a části věnované kinu zvlášť srov. D. JANÁK – O. BUCHTÍKOVÁ, *Sociologie*, s. 174–176.

⁴⁷ Jednalo se o 10 spolužáků ze stejné třídy obecné školy ve čtvrti Žabovřesky (5 mužů a 5 žen), resp. o sedm spolužáků ze školy v Zábrdovicích (5 mužů a 2 ženy). Vzhledem k obtížím s dohledáním jejich současného bydliště nebylo možné uplatnit nějaké další kritérium výběru: rozhovor jsem provedl se všemi, které se mi podařilo kontaktovat.

⁴⁸ Srov. *Historická statistická ročenka ČSSR*, Praha 1985, s. 428.

⁴⁹ K. KUČA, *Brno*, s. 184.

První kvantifikovatelná informace je frekvence návštěvy kina – zde můžeme srovnat návyky dětí s údaji z výše zmíněného reprezentativního výzkumu z roku 1946 (srovnatelnost dat pochopitelně ovlivňuje to, že v případě dětí se jedná o obyvatele druhého největšího českého města s výrazně lepší dostupností kin než v malých městech či na venkově).



Český popagačák plakát k tehdy populárnímu americkému snímku *Pět Sullivanů* (1943).

Návštěva kina:

Častěji než jedenkrát týdně:
celorepublikový výzkum: 8,1 %
brněnské děti: 8,6 %

Jedenkrát týdně:
celorepublikový výzkum: 25 %
brněnské děti: 41,6 %

Jedenkrát za dva týdny:
celorepublikový výzkum: 16,3 %
brněnské děti: 6,7 %

Příležitostně:
celorepublikový výzkum: 43,9 %
brněnské děti: 30,6 %

Nikdy:
celorepublikový výzkum: 6,7 %
brněnské děti: 12,4 %

Výsledky vykazují výrazný rozdíl v úrovni časté návštěvy kina (alespoň jedenkrát týdně): polovina brněnských dětí chodila do kina jednou či vícekrát týdně, návštěva kina byla pro ně zcela běžným způsobem volného času, zatímco celorepublikově je to „pouze“ 33,1 %. Při snaze porozumět roli kina v realitě poválečného každodenního života brněnských dětí můžeme začít od dotazníků, abychom identifikovali některé vzorce dětských filmových preferencí. Poté je můžeme konfrontovat se vzpomínkami oněch 17 pamětníků – spolužáků ze dvou tříd brněnských obecných škol. Tyto vzpomínky, jakkoli nutně idiosynkratické a tvarované tím, jak „pracuje paměť“,⁵⁰ jsou důležité ze dvou důvodů: poskytují konkrétní příklady tendencí, jež můžeme identifikovat v dotaznících, nabízejí nám hledisko zakotvené v individuální zkušenosti a odhalují nové vlivy a souvislosti, v nichž byly filmy recipovány. Jde v první řadě o škálu institučních vlivů – rodiny, školy, ale také církve – které přímo či nepřímo vstupovaly do vztahu dětí ke kinu, dále o osobní zkušenost s válkou, jejími projevy a důsledky a nakonec o osobní preference, zájmy a volnočasové aktivity, které ovlivňují způsob trávení volného času a výrazně formují receptci konkrétních filmů.



Brněnské kino Družba v roce 1961 (na snímku K. O. Hrubého).

⁵⁰ Srov. Annette KUHN, *Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural Memory*, New York 2002.

Dětské publikum a jeho preference

V poválečných letech patřil především mezi chlapci k nejoblíbenějším žánrům válečný film, jenž se objevoval v nabídce kin i ve školních projekcích poměrně často. Ve zpracovaném vzorku dotazníků pro školní mládež se jako preferované snímky nejčastěji objevovaly barevné dobrodružné exotické příběhy – např. *Kniha džunglí* (10x) a *Zloděj z Bagdádu* (4x), ale hned za ně se řadily filmy válečné: *Pět Sullivanů* (4x), *Pilotem proti své vůli* (4x), *Perutě pomsty* (3x) a *Guadalcanal* (2x).⁵¹ Ptáček u zpracované části Bláhova výzkumu dospělého publika uvádí oblibu válečného žánru u 25 % respondentů; v případě vzorku 124 chlapců zvolilo mezi šesti nabídnutými žánry válečné filmy jako oblíbené 66 %(!) a v celém vzorku chlapců a dívek 46,5 %. Tyto snímky zřejmě suplovaly jiné typy dobrodružných žánrů, které se v distribuci neobjevovaly tak často, což potvrzuje silně vnímaný rozdíl mezi válečnými filmy americké a sovětské produkce. Zatímco v prvním případě prvky napětí a dobrodružství překonávaly u dětského publika možné referenční čtení filmu, které by odkazovalo k zážitkům válečných hrůz (především zkušenosti s bombardováním Brna a atmosféry strachu při příchodu fronty nebyly brněnské děti ušetřeny), sovětské snímky byly vnímány jako drastické. Vzpomínka paní Věry na to, jak reagovala na válečné záběry v sovětském filmu, je jistě v detailech výjimečná, ale jinak typická pro postoj k ruským válečným filmům a diferenciaci mezi filmy sovětskými a americkými:

„[Před komunistickým převratem v Únoru 1948] byly lepší filmy, to třeba dávali i všelijaký ty starý americký, tady v Lucerně taky, třeba tady byl myslím *Pán sedmi moří*, *Karibští piráti* a takový ty všelijaký filmy, tak to se nám jako líbilo všem, a potom jsme hodně [chodili] na ty ruský, tak některý taky měli pěkný, potom když to bylo slušnější, nebylo tam tolik těch jako střílení a vražd a já nevím čeho, no tak válka je válka, já to vím, ale...

To bylo na mě moc už jako. Já jsem z toho měla až horečku. [Po školní návštěvě sovětského válečného filmu] mě poslali ke školnímu doktorovi a ten to naznal a i teda učitel viděl, já jsem šla, šli jsme s kina a já jsem měla teplotu. Nebo horečku. No a nebo potom v noci jsem začala křičet ze spaní (...). Ale oni říkali, že to možná souvisí s tím, že jako když jsem byla malá, že jsem zažila ten šok, když otce zavírali, že tam vtrhlo v noci gestapo a byli dost jako zlí. (...) Tady když stříleli v Kouničkách,⁵² to jsme slyšeli. To bylo zlé. A tak to je jedno s druhým. Ta doba byla taková...

(Věra, nar. 1938)

Scény ze sovětských válečných filmů nedávaly divákům možnost zapomenout na vlastní zkušenost a vnímat je s odstupem:

⁵¹ *Kniha džunglí* (Jungle Book, Z. Korda, 1940–41), *Zloděj z Bagdádu* (The Thief of Bagdad, kol. rež., 1939–40), *Pět Sullivanů* (The Sullivans, r. L. Bacon, 1943), *Pilotem proti své vůli* (Narcisse, r. A. d'Aguiar, 1939), *Perutě pomsty* (Air Force, r. H. Hawks, 1942), *Guadalcanal* (Guadalcanal Diary, r. L. Seller, 1943).

⁵² Kounicovy studentské koleje sloužilo za války Gestapu a probíhaly zde také popravy.

... v *Mladej gardě* taky takový drsný filmy, jak ty Němci s nima zacházeli (...). A jak je teda týrali a to, to nebylo cenzurovaný, ne vystřížený, jo to tam bylo (...) Takže voni si potrpěli dřív dost na takový drsnárný. Nejakej byl, to přepadli tam někde nejakej ten jejich Ázerbájdžán nebo co a voni to byli Mongoli, to to bylo hrozný, to bylo vidět přímo ty šípy, jak voni stříleli do tech lidí a do hlavy a to jo (...) děje už si takhle už celkem nepamatuju, právě jenom člověka tak nějak zatrn- jo takový záběry, třeba *Ona brání vlast*. Jak vona ho, jsou evakuovaní a vesnice nebo město nebo co to bylo, nevím, dou tou silnicí a teď jedou ty Němci, že a ten jeden tam vidí, jak vona drží to dítě v tem náručí, tak jí to vytrhne a jede tank a von to hodí po pás, jo. To tam jako vidět. A tak vidíte, to mně utkvělo...

(Bruno, nar. 1938)

Dětské publikum se sice válečným filmům rozhodně nevyhýbalo, ale jeho zkušenost se sovětskou válečnou produkcí pochází nejčastěji ze školních projekcí – školy po Únoru 1948 jasně preferovaly sovětské filmy. Chlapci sami oproti tomu aktivně, nadšeně a opakovaně navštěvovali americké válečné snímky, byli schopni je vnímat jako akční filmy plné spektakulárních obrazů. Například Antonín (nar. 1938), jemuž za války popravili otce, se ve vzpomínkách od válečných filmů nejprve distancoval: „Nevyhledávali jsme to. No, vono taky když jsme si prožili válku s těma náletama...“ Ale později uváděl, že válečný snímek *Guadalcanal* viděl alespoň pětkrát, a při otázce na tento rozpor vysvětluje: „To vím, ale to bylo akční, anebo byl bezvadnej film *Třicet minut na Tokiu*. Voni startovali z džungle na nějakých bambusovejch lyžinách...“ Pavel (nar. 1938) s nadšením vzpomíná na jeden z nejoblíbenějších filmů, *Pět Sullivanů*:

Těch *Pět Sullivanů*, ty jsem viděl několikrát. Jo? I když je to smutnej příběh z války, jo, vlastně všichni zahynou normálně jako... ve válce. Ale bylo to tam, ta motivace byla právě na to... na to kamarádství, na to přátelství, jo a na to bratrství. Jo, tak nějak. Takže ono to mělo takovej, hodně takovej citovej podtext. I když zase tam byly pro nás, jako pro kluky úžasný, protože oni byli jako námořníci. Jo. Takže tak zase byli takový z těch námořních soubojů a tak dále, tam byli takový ty autentický, dá se říct autentický záběry jo kombinový, takže to bylo takový dost... motivačně to bylo takový silný.

Karel (nar. 1937) také uvádí americké válečné filmy z Tichomoří a zdůrazňuje u nich spektakulární prvky:

Třeba tech *Pět Sullivanů*, to taky se hodně navštěvovalo, jo to bylo zase trochu neco jinýho, to bylo vlastně z tech, ta námořní bitva, né a to voni potom sice samozřejmě to skončilo, vlastně že se potopili všeci s tím šífem, jako ale vlastně v průběhu celého toho filmu, to byl děj normálně napínavej jak hrom, ne jakoby (...). Celý ty ponorkový nálety a nájezdy na ně a nálety letadel, ta vobrana toho, to bylo (...). To my suchozemci, ne, na to jste civěl, na ty monstra, ty křížníky, ne a to, si člověk neuměl vůbec představit, jak to vlastně fungovalo. Nebo *Guadalcanal*, na ten se chodilo pořád, ne.

Uvedené citace poukazují na totéž, co už naznačily odpovědi v dotaznících: pamětníci si i zpětně spojují žánr válečného filmu především s americkými snímky a hodnoty, které na nich oceňovali především, byly spektakulární, poutavé scény, jež jim dodnes velmi přesně utkvěly ve vzpomínkách, vytržené z narativního kontextu. Jak jsem již zmínil, podle Ptáčkova výzkumu dospělých diváků uvedlo 25,1 % respondentů válečné filmy mezi oblíbenými žánry (zatímco komedie dosáhly 53,2 %), současně je 15 % zmínilo jako „filmy, které se nelíbí“, čímž dosáhly nejvyššího podílu. Děti ovšem oceňovaly především akci, dobrodružnou podívanou a v převážné většině spojovaly tento žánr výslovně s filmy americké produkce.

Filmy ve škole a pro školu

V případě role, kterou hrála instituce školy ve vztahu dětí a kina, se pochopitelně výrazně projevil únorový převrat. Nemůžeme však pominout, že povinná školní představení zavedl již výnos ministerstva školství a osvěty (MŠO) z 25. května 1946 (ministerstvo v té době vedl komunista Zdeněk Nejedlý) a promítání pro školy se mělo konat dokonce každý měsíc.⁵³ Po výměně ve funkci ministra školství, kdy Nejedlého nahradil národní socialista Jaroslav Stránský, se tomuto opatření nepřikládala zřejmě taková váha a program školních představení prošel zásadní proměnou až po únoru 1948: zápisy z porad učitelských sborů na obou školách, které pamětníci navštěvovali – tedy na Veveří i na Bratislavské – ukazují, že před únorem 1948 navštěvovaly školy kromě sovětských snímků pro děti (např. *Děti kapitána Granta*) i filmy jako *Pán sedmi moří* nebo *Laurel a Hardy studují*.⁵⁴ Věstník ministerstva školství doporučoval ke školním projekcím v kategorii A – tj. filmů obzvlášť hodnotných z hlediska výchovy mládeže – vedle sovětských a československých filmů také americkou produkci: *Perutě pomsty*, *Wilson*, *Mladý Tomáš Edison* ad.⁵⁵ V květnu 1948 navštívili žáci obecné školy Břenkova v rámci akce Týden dětské radosti školní představení amerického snímku *O věrném přátelství* a ještě v květnu následujícího roku britský film *Hřmící stáda*, ale to už šlo o výjimky.⁵⁶ Z dalších představení, zaznamenaných v zápisech školních porad, šlo o snímky *Dítě tajgy* (březen 1949), *Bílý tesák* („představení darované dětem při XI. sjezdu KSČ“, květen 1949), *Rytíř černého plemene* (červen 1949), *Slon a švihadlo* (prosinec 1949 – v rámci Týdne sovětského filmu), v následujícím roce děti navštívily nespécifikovaný „budovatelský film“.⁵⁷ Děti z obecné školy na Veveří chodily

na promítání do kina Lucerna, kde viděly sovětské snímky *Bílý tesák*, *Na širém moři kamarád* či *Odvážná školačka*.⁵⁸ V roce 1949 proběhla revize distribuční nabídky pro školy, která definitivně vyloučila snímky nevyhovující podmínkám pounorové kulturní politiky. Školní představení se po únorovém převratu stala místem výchovy „nového, socialistického diváka“. ČSF si jistě uvědomoval, že školní představení se stanou nejen důležitým nástrojem nového režimu, ale také stabilním odbytištěm filmů: v září 1948 zaslalo oddělení distribuce a správy kin ministerstvu školství výzvu, aby se zahájením nového školního roku připomnělo povinnost školních představení, neboť „v době působení ministra Stránského bylo pořádání školních představení ministerstvem školství přehlíženo jako neúčinné opatření pana Nejedlého“.⁵⁹

Církev a film: buchy a predikáty

Další institucí, která před nástupem komunistického režimu přímo či nepřímo ovlivňovala vztah dětí ke kinu, byla církev. Začneme opět u údajů v dětských dotaznících: V mnou zpracovávaném vzorku 247 dotazníků se objevilo 164 odpovědí na otázku: „Co děláš v neděli a ve svátek?“, přičemž nejvyšší zastoupení měla četba (47x). Hned za ní následoval kostel (44x), 25x bylo uvedeno kino, stejně jako výlet nebo procházka, 12x divadlo (a 8x bruslení, což byla velmi rozšířená a populární zimní kratochvíle, která rezonovala s popularitou bruslařských revuálních filmů se Sonjou Henie). Musíme vzít v úvahu, že návštěvu kostela mohly děti chápat jako adekvátnější odpověď na otázku týkající se nedělní či sváteční činnosti; podle jiných otázek v dotazníku celá polovina odpovědí uváděla návštěvu kina jedenkrát týdně nebo častěji.

Míra přihlášení se k církvi byla v dotaznících velmi vysoká, jen pět dotazníků uvádí v otázce týkající se náboženství „bez vyznání“, 194 dětských respondentů se hlásí k římskokatolické církvi, 28 k církvi československé a 11 evangelické.⁶⁰ Výrazný posun v návštěvnosti kin oproti průměru se ukazuje u dětí hlásících se k evangelické církvi: tři z nich nechodily do kina vůbec, čtyři příležitostně, dvě jedenkrát za 14 dnů a dvě častěji než jednou týdně.

Konkrétní, byť současně extrémní příklad toho, jak mohla víra a příslušnost k církvi ovlivnit trávení volného času včetně návštěvy kina, nabízí jedna z pamětnic: členka československé církve nechodila do kina vůbec – vedle

⁵⁸ Srov. Archiv města Brna, fond M – Školy, M184 – XIV. národní škola Břenkova, Veveří 133, Brno, č. 35 – Zápisy o poradách učitelského sboru 1945–1951; M48 – Národní škola, Bratislavská 58, Brno, č. 59 – Konferenční protokoly 1946–1952.

⁵⁹ Srov. Lukáš SKUPA, *Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky dětského žánru v české kinematografii 1945–1955*, Magisterská práce, FF MU Brno, 2009, s. 34.

⁶⁰ To odpovídá velmi vysokému procentu přihlášení se k některé z církví ještě na počátku 50. let: podle zprávy ministerstva vnitra z ledna 1951 bylo v Československu 9 milionů katolíků (tedy asi 76 % tehdejšího obyvatelstva), 400 tisíc evangelíků a stejný počet luteránů, 900 tisíc obyvatel se hlásilo k církvi československé husitské. Srov. Karel KAPLAN, *Stát a církev v Československu 1948–1953*, Brno 1993, s. 5; Jiří Malíř – Pavel Marek a kol., *Politické strany. Vývoj politických stran a hnutí v českých zemích a Československu 1861–2004, II. díl – 1938–2004*, Brno 2005, s. 1129.

proklamovaného vlastního nezájmu to způsobil matčin zákaz a časové vytížení aktivitami spojenými s církví:

Já si myslím, že to bylo skutečně tou vírou, že za prvý jsem byla skoro každé den pryč večer, jo. Málo bylo i času, abych do toho kina šla, v sobotu jsme odjeli na výlety, když to ještě byla pracovní sobota dlouho, takže takhle to vodpoledne, a neděle ta vůbec byla plná, když jsme šli s rodiči. Takže to vůbec mně nechybělo kino.

(Jarmila, nar. 1938)

I katolická církev věnovala filmu značnou pozornost, a to nejen kritickou, ale vnímala ho také jako vhodný prostředek k šíření křesťanské morálky: Časopis *Katolík* publikoval od prosince 1945 seznamy filmů uváděných do kin a řadil je do čtyř skupin, A až D – sestupně podle vhodnosti pro katolické diváky, přičemž se kritérium morálních hodnot explicitně lišilo od hodnoty umělecké (značené římskými číslicemi – takže i filmy katolíkům přímo zakázané mohly získat nejvyšší umělecké hodnocení).⁶¹ Do skupiny A byly zařazeny „filmy nezávadné nejen provedením, nýbrž i zpracováním daného námětu“; do skupiny B patřily negativně hodnocené snímky s líbivou výpravou či „odvážnou dekoltáží“, v nichž se objevují hrubé výrazy, bezstarostnost, neodůvodněné přepychové prostředí či žena „pohybující se všude, jen ne v rodině“; filmy skupiny C „nelze katolíkům doporučit“, jsou závadné, předkládají nesprávné pojetí manželského a rodinného života nebo schvalují rozvod – sem byly zařazeny například filmy *Carmen* („chce bavit pochybnými půvaby hříchu“) či *Lavina* („nelze schvalovati sebevraždu jako pokus o únik spravedlnosti“).⁶² Návštěva filmů kategorie D („mají závady skupiny C ve velké míře“) se katolíkům přímo zakazovala. Sem patřily například snímky *Bohdan Chmelnický* („naprosté nepochopení katolických institucí“) nebo *Řeka čaruje*, obsahující „laciné a ošklivé pikanterie“.⁶³ Predikát Ad získaly filmy vhodné pro mládež – například *Knihy džunglí*, *Pět Sullivanů* („pro morální i uměleckou hodnotu vřele doporučujeme“); o dvou filmech vhodných pro děti (*O věrném přátelství* a *Lassie se vrací*)⁶⁴ se pochvalně vyjádřil i arcibiskup Beran. Odpor vůči části distribuční nabídky byl v *Katolíkovi* formulován s odkazem na encykliku papeže Pia XI. *Vigilanti Cura* věnovanou filmu.⁶⁵

Katolická církev se však neomezovala pouze na hodnocení distribuovaných filmů, ale snažila se aktivně využívat film jako osvětový a propagační nástroj. Filmový odbor Svatováclavské ligy, která časopis *Katolík* vydávala, zřizoval Ústřední půjčovnu 16mm filmů a vyzýval „kněze, učitele náboženství a činovníky

katolických spolků, kteří vlastní přijímací přístroje 16mm nebo si je vypůjčují, aby oznámili své adresy“.⁶⁶

Vzpomínka pamětníka potvrzuje, že film se mohl stát i pro katolickou církev pomocníkem v soupeření o hodnoty školních dětí:

Abych vám pravdu řekl, na té obecné, když jsem chodil, tak nám promítal katecheta, ale ne ve škole, ale chodili jsme k němu na faru. A tam jsem vlastně poprvé viděl Kačera Donalda, Mickey Mouse. Tady ty Pepky námořníky a tak, to nám tam pouštěl ten farář. Na pečené buchty, sodovky, a tak nás lákal na náboženství. (...) aby jsme šli na mši dopoledne do kostela, z toho kostela potom k němu, a to už měl nachystaný ty buchty, sodovky, a to kino a teď už Pepek námořník (...). Jo, každou neděli. A makový buchty, on tehdy mák byl vzácný, takže ty makový buchty, to nám jelo teda.

(Bruno)

Katolická církev nevystupovala obecně proti kinu; volila selektivní přístup. Odpovědi dětí v dotaznících také nevykazují vazbu mezi přihlášením se ke katolictví a vyhýbáním se návštěvě kina, zatímco u protestantských církví je tento vztah zřetelný. Kromě výše uvedeného příkladu paní Jarmily to vyplývá i ze zpracovaného vzorku dotazníků: 21 dětí (pět chlapců a 16 dívek) uvedlo, že do kina nechodí nikdy, přičemž osm z nich se hlásilo k církvi bratrské nebo československé husitské.

V poválečných letech představovala především katolická církev silnou instituční a hodnotovou protiváhu vůči komunismu a ostře se proti němu vymezovala i v oblasti filmové kultury. Návštěva sovětského filmu byla často u katolického publika spojena s varováním nebo se mu z důvodu negativního zobrazení náboženství a nepřijatelného typu morálky přímo zapovídala.⁶⁷ Po Únoru 1948 toto soupeření nový režim brzy ukončil, i když z příkladu paní Jarmily vidíme, že i v době tuhého stalinismu přetrvávaly v soukromí či v úzkém okruhu spřízněných osob intenzivně žité náboženské hodnoty.

Počátek 50. let – cestovatelé a emigranti

Vyvozovat základní vzorce diváckých preferencí v poválečných letech na základě údajů o návštěvnosti je problematické, protože data zkreslují organizované návštěvy a dlouhé reprízování preferovaných sovětských a domácích snímků. Nicméně jedno srovnání let 1946–1947 a let 1951–1952 (tedy let, kdy byly v prvním

⁶⁶ *Katolík* 10, 1947, č. 30.

⁶⁷ Hodnocení některých sovětských filmů v časopise *Katolík*: predikát C obdržela *Členka vlády* („nesouhlasíme s názorem vysloveným ve filmu na úlohu náboženství v soukromém životě“) i snímek *Spiknutí*: „Jako i v jiných sovětských revolučních filmech každý náboženský projev je zesměšňován nebo líčen takovým způsobem, aby si divák náboženství zošklivil a odsoudil“; zamítnut byl *Alexandr Něvský* („V ruských filmech všichni představitelé náboženství (...) jsou lidé hrubí, bezohlední, bezpáteří“) a *Podnik Artamonových* („Podle románu M. Gorkého se zjevným odporem vůči náboženství a bez mravních hodnot“).

případě v distribuci silně zastoupeny americké snímky, a v případě druhém, kdy už se distribuce „očistila“ od západní produkce) je výmluvné. Celkem čtrnáct amerických či západoevropských filmů premiérováných v roce 1946 nebo 1947 dosáhlo návštěvnosti přes jeden a půl milionu diváků.⁶⁸ Absolutně nejvyššího počtu diváků dosáhly ty české filmy, u nichž se spojilo dlouhodobé uvádění se zájmem publika o žánr, námět či populární herce: *Předtucha* (4 008 200 diváků), *Poslední mohykán* a *Právě začínáme*.⁶⁹ Z filmů uvedených v letech 1951–1952 jich celkem pouze 17 dosáhlo hranice 1,5 milionu diváků. Zájem se koncentroval na menší počet filmů, přičemž je opět ani snaha o prosazování ideologicky nejvíce preferovaných snímků nemohla vynést před ty, které obsahovaly jistou zábavní hodnotu. Razantní přebudování distribuční nabídky však vedlo ke specifickému výkyvu v žánrové skladbě nejnavštěvovanějších filmů: Zdaleka největší úspěch sklidila pohádka *Pyšná princezna* (téměř 4 miliony diváků do roku 1955), následovaná s velkým odstupem sovětským dobrodružným filmem *Muži v sedle*, historickou veselohrou *Císařův pekař*, rakouskou lední revue *Jaro na ledě* (s mistry Evropy v krasobruslení Evou Pawlikovou) a sovětskou hudební veselohrou *Cirkus*.⁷⁰ Tři prostřední snímky byly barevné, což samo o sobě podporovalo atraktivní spektakulárnost jejich námětů, v první polovině 50. let vzácnou.⁷¹ Kromě Alexandrovovy veselohry *Cirkus* slavily úspěch u publika i další filmy z cirkusového prostředí, vedle pozdější komedie Oldřicha Lipského *Cirkus bude!* (1954) především sovětský dokumentární snímek *Ve světlech manéže* (2 908 200 diváků), což opět potvrzuje poptávku publika po spektakulární podívané. Dalším dokladem je obrovská popularita dokumentárních cestopisných snímků Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda: *Afrika I. – Z Maroka na Kilimandžáro* (1952), *Afrika II. – Od rovníku ke Stolové hoře* (1953) a *Z Argentiny do Mexika* (1954). Oba díly *Afriky* vidělo 3 433 100 diváků, třetí snímek dalších 1 479 800 diváků. Podrobnější výzkum recepce těchto cestopisů, při kterém jsem využil zprávy vedoucích kin o projekcích a dopisy diváků adresované oběma cestovatelům,⁷² ukazuje, že převažovaly dva recepční rejstříky: jeden se soustředil na vizuální atraktivitu, spektakulárnost záběrů, která zatlačuje edukační rámec filmů i narativní linii do pozadí; druhý využíval cestopisy jako prostředek virtuálního cestování. Topos filmu jako cestovního prostředku je samozřejmě běžný a objevuje se v různých souvislostech a historických obdobích, mj. ve vazbě na reálné cestování. Přítomný byl také v poválečném Československu, například v květnu

1948 se ve *Filmových informacích* objevuje dopis čtenářky: „Mám ráda kino hlavně proto, že mne vozí po celém světě. Neměla jsem mnoho příležitostí cestovat, a přece, díky biografu, dovedu si představit nejrůznější země světa.“⁷³ V případě pounorového Československa „virtuálnost“ cestování pomocí filmových obrazů specificky umocňuje to, že s neprodyšně uzavřenými hranicemi se odsouvala možnost jeho „reálného opakování“ do říše fantazie.⁷⁴ V dopisech čtenářů a diváků knih a filmů Hanzelky a Zikmunda se toto vědomí faktické nemožnosti vycestovat projevovalo často – situaci jedné z pisatelek, ženy upoutané po úrazu na lůžko, tedy můžeme docela dobře chápat jako doslovnou realizaci metafory „znehynění“ národa uvnitř státních hranic. Píše jim: „Jsem churava a nemohu vycházeti, mým společníkem je kniha (...) vaše dílo (...) přibližuje daleké kraje (...) vděčně sáhne po knize ten, jenž je nucen sledovat veškerý život jen z okna tichého příbytku.“⁷⁵ Kromě toho, že se v řadě dopisů objevuje zmínka o nemožnosti cestovat ve stopách H+Z nebo za hranice vůbec, některé poukazují na konkrétní (implicitně nešťastnou) historickou situaci, v níž se nacházejí: „... nezapomeňte, prosím, na nás, na čtenáře, kteří znají z celého zeměpisu nejmíň zeměpis Jižní Ameriky a kteří svou – jak vy říkáte – romantickou touhu po dálkách musí v padesátém čtvrtém roce uspokojit výletem do Krče.“⁷⁶ Jiná pisatelka (jak vyplývá z jejích dopisů, silně kritická k tehdejšímu režimu) se ptá: „Našlo by se místo – kde jste byli – kde by mohla žít alergická bytost, unavená československo-evropskou hysterií?“⁷⁷ Cestování zde není spojeno s pouhým překročením hranic či návštěvou exotické země, ale spíše s hledáním utopie, s fantazijním vystoupením z časoprostoru komunistického Československa a z traumatu bipolárně rozdělené Evropy. Přestože se tato reakce netýká přímo filmů, poukazuje na „únikovou“ funkci „filmu jako prostředku virtuálního cestování“ – tj. na roli, která byla již od těsně poválečného období spojována s „reakcionářstvím“ a „měšťáctvím“ a pro novou společnost a nového diváka se měla stát nepřijatelná.

V dopise žáka 6. třídy se píše, že při promítání *Afriky* „bylo v kině hodně fotografů, kteří si vyfotografovali alespoň záběry z filmu“.⁷⁸ Nabízí se interpretace této činnosti jako získávání „suvénýrů“ z virtuální cesty po Africe (ať už se objektem fotografování stalo cokoli, kupříkladu polonahé černošské ženy). V každém případě to potvrzuje, že pro řadu diváků nebylo důležité (pouze) vyprávění či informační hodnota filmu, ale vnímali ho především jako spektakl.

⁶⁸ Jako první se umístil *Zloděj z Bagdádu* s 2 197 600 diváky, dále *Zorro mstitel*, *Diktátor*, *Jeho koníček*, *Já nic, já muzikant*, *Ali Baba a 40 loupežníků* atd.). Údaje jsou převzaty z publikace Jiřího Havelky (Čs. filmové hospodářství 1951–55, Praha 1972), která uvádí návštěvnost za celé období uvádění daného filmu od premiéry do konce roku 1955.

⁶⁹ *Předtucha* (r. O. Vávra, 1947), *Právě začínáme* (1946), *Poslední mohykán* (1947; oba r. V. Slavínský).

⁷⁰ *Pyšná princezna* (r. B. Zeman, 1952).

⁷¹ V roce 1951 bylo do distribuce uvedeno 12 barevných celovečerních filmů. Srov. Artuš ČERNÍK, *Výroční zpráva o čs. filmovnictví 1951*, Praha 1954, s. 210.

⁷² Srov. Pavel SKOPAL, *Na cestu kolem světa, nebo na výlet do Krče? Recepce filmových cestopisů Hanzelky a Zikmunda v 50. letech*, *Iluminace* 20, 2008, č. 1, s. 85–125.

⁷³ *Čtenáři píší Filmovým novinám*, *Filmové noviny* 2, 1948, č. 22, s. 9.

⁷⁴ K podrobnostem o uzavření hranic v únoru 1948 srov. Jan RYCHLÍK, *Cestování do ciziny v habsburské monarchii a v Československu: pasová, vízová a vystěhovalecká politika 1848–1989*, Praha 2007. Pro běžné občany bylo vycestování do zahraničí prakticky nemožné (až v roce 1956 bylo částečně usnadněno cestování alespoň do „lidově demokratických“ států).

⁷⁵ L. B., Praha, 3. 11. 1955. AHZ, sign. Pořadač 23.

⁷⁶ Z. M., 2. 4. 1954, Praha, tamtéž.

⁷⁷ H. J., květen 1955, Vsetín, tamtéž.

⁷⁸ J. B., Rýmařov, 26. dubna 1954. AHZ, sign. Pořadač 23.

Zpráva vedoucího kina Oko v Uherském Hradišti shrnuje většinu diváckých reakcí a ohlasů na *Afriku II.*, nakolik je můžeme rekonstruovat z dopisů a informací zasílaných na Správu kinofikace: „Film se velmi líbil. Mnoho návštěvníků zhlédlo tento film více než jedenkrát. Když jsem se ptal několika návštěvníků, co se jim ve filmu líbilo, odpověděli téměř stejně. Vodopády, zrození sopky a zvířena. Litovali jen, že film nebyl barevný. Představovali si, jak nádherné scenerie by byly vodopády a sopka.“ Lidé opakovaně uvádějí tytéž sekvence nebo textuální vlastnosti filmu. U prvního dílu *Afriky* jde především o jedinou barevnou část snímku – výstup na Kilimandžáro. M. S., která film viděla nejprve při školním představení a potom ho navštívila znovu, popisuje své dojmy takto:

Viděla jsem (...) Váš film o Africe, I. díl. A proto Vám píši. Jsem častou návštěvníci kina a viděla jsem již několik cestopisných filmů i amerických, ale Váš film o Africe se mi líbil ze všech nejlépe. Našla jsem tu vše, co mě zajímalo i co mně doplnilo mé vědomosti. Nejkrásnější byly ovšem záběry z výstupu na Kilimandžáro v barevném provedení. Film jsem viděla dvakrát. Byli jsme na něm celá škola, a jelikož se mi tak líbil, šla jsem ještě jednou. (...) vyslovujeme srdečný dík i přání, aby i druhý díl filmu byl tak krásný. Věřím, že se Vám to povede, zvláště, bude li část filmu též barevná.⁷⁹

Dívka sice nezapomněla zmínit to, co se při školním představení zdůrazňovalo jako hlavní hodnota filmu, totiž získané „vědomosti“, ale vzápětí přiznává, která část byla „nejkrásnější“ a co ji zřejmě přimělo k opakované návštěvě kina. Zjevná je také mimořádná důležitost barvy – nejen tato dívka, ale i další diváci předpokládali, že i pokračování bude obsahovat barevné sekvence, a absence barvy se ve zprávách pro Kinofikaci opakovaně objevovala jako příčina zklamaných očekávání. Naproti tomu se jako jednoznačně nejzajímavější části *Afriky II.* uvádějí sekvence s Viktoriiny vodopády a s výbuchem sopky – „všeobecně se mluvilo o krásách vodopádů a výbuchu nové sopky“; „nejvíce se líbil z celého filmu 3. a 4. díl, a to Viktoriiny vodopády a činnost sopky a jejich odvaha, jak se snažili přiblížit co nejlíže s kamerou k sopce“.⁸⁰ Ale je zřejmé, že hlavní atrakcí pro diváky byl samotný námět a jeho předvedení. Tento modus oslovování diváka byl v rámci asketického modelu stalinistické kultury budované pro „nový věk“ a „nového člověka“ ojedinělý a stopy dobové recepce ukazují, že patřil k hlavním důvodům mimořádné návštěvnosti a popularity cestopisných filmů H+Z.

Na základě údajů o návštěvnosti či dopisů diváků můžeme zjistit, které filmy se v 50. letech řadily mezi nejoblíbenější, a vyvozovat určité závěry o důvodu jejich popularity a významech, jež jsou jim připisovány. Kromě výše uvedených

příčin patřila k hlavním rysům filmové kultury setrvalá popularita filmových hvězd 30. a 40. let (pokud byly obsazovány), která poukazuje na přetrvávající recepční vzorce a očekávání, jež si publikum vytvořilo v předchozích dvaceti letech zvukového filmu (výraznější štěpení publika přinesla až šedesátá léta s rozšířením nabídky západní produkce, změnou estetiky domácí tvorby a především s generační obměnou v samotném publiku – starší generace zůstávala častěji u televizních obrazovek, zatímco mládež narozená za války či těsně po ní se nadšeně hrnula do letních kin, promítajících západoněmecké mayovky, americké komedie a westerny, české a britské hudební filmy či francouzské a italské komedie nebo kriminálky). Obtížnější je však formulovat podložené hypotézy o tom, jak publikum vnímalo filmy, které navštěvovalo buď v rámci organizovaných projekcí, nebo z nedostatku jiné volby.

Jeden dosti specifický pramen nabízí možnost interpretovat explicitní kritické komentáře filmové nabídky první poloviny 50. let: výpovědi o průběhu filmových představení pronesené českými emigranty pro Rádio Svobodná Evropa. Práce s těmito rozhovory představuje určité riziko, protože svědectví mohla ovlivnit snaha emigrantů co nejvíce očernit komunistický režim, z něhož unikli. Vzpomínky na průběh projekcí však působí ve srovnání s publikovanými a archívními prameny věrohodně – údaje o promítaných filmech, způsobu a podmínkách uvádění odpovídají jinde dostupným informacím.

Šestnáctiletý mladík, jenž emigroval do Berlína, líčil projekci amerického filmu *Sedmý kříž* v roce 1953 v pražském kině Oko – před film byl vložen text upozorňující diváky na to, že film je adaptací knihy německé komunistické spisovatelky Anny Seghersové a že Hollywood nevedly k jeho natočení ideové, nýbrž finanční zájmy.⁸¹ Podle „informátora“, jak byli zpovídáni emigranti označování v zápisech, jeho matka i ostatní diváci reagovali následovně: „To by mohli dělat častěji. Dát nějaký komunistický žvást před filmem a pak by mohli hrát americký film.“⁸² *Sedmý kříž* se společně s dalšími patnácti divácky atraktivními snímky (např. *Anděl na horách*, *Fanfán Tulipán*, *Đáblova krása*) uváděl 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 a jednak poskytoval omluvu pro uvádění zábavních žánrových snímků: tato praxe se prezentovala jako snaha zajistit publikum na dokumentární a populárně-vedecké filmy.

Přes výše zmíněné výjimky, jako byli *Muži v sedle*, diváci většinu sovětské produkce odmítali a už výpověď ze srpna 1952 reprodukuje vtip, který koloval v různých verzích i v následujících dekadách:

⁸¹ K této praxi uvádění filmů s textovým komentářem srov. podrobněji Pavel SKOPAL, *Filmy z nouze. Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu*, *Illuminace* 21, 2009, č. 3, s. 70–91.

⁸² Open Society Archives (OSA), Budapešť, fond 300 – Records of Radio Free Europe, dílčí fond 30 – Czechoslovak Unit, skupina 3 – Old Code Subject files 1., 1951–61, mikrofilm 52, 803 – film.

„Kina jsou většinou prázdná a rovněž i divadla. Jaký byl nával na lístky, když se zde na podzim 1951 ve Velkém kině hrál rakouský film *Jaro na ledě*. Z celého okolí přijížděly autobusy doslova nabitě lidmi, kteří se stavěli do dlouhých řad před pokladnou. Komunistům však bylo i to solí v očích, a proto po týdnu byl film zastaven, protože prý se lidé chovali provokativně. Otázka ruských filmů nejlépe charakterizuje anekdota, kterou si informátor pamatuje.

Do Darexu⁸³ přišla babička, v ruce měla zmuchlaný rubl, a ptala se prodavače, co by za něj mohla dostat. Prodavač jí odpověděl, že by jí za něj mohl dát jen lístek na ruský film a pistoli. Babičku překvapilo, proč právě pistoli, ale prodavač jí to ihned vysvětlil. „Víte, babičko, když půjdte do kina na ruský film, budete tam sama, proto si vezměte pistoli, abyste se nebála.“⁸⁴

Podle zprávy z října 1951, kterou obdrželo RFE od svého pražského dopisovatele, navštěvovali odpůrci režimu proticírkevní adaptaci Jiráskova románu *Temno*, protože bylo možné snímek číst protirežimně:

„Mluví se např. o nesvobodě, ukazuje se, jak utíkají za hranice čeští vlastenci, pronásledovaní pro své přesvědčení. Scény mučení se srovnávají s dnešním mučením v komunistických žalářích a předváděné útrapy starých robotníků s útrapami v dnešních komunistických táborech nucených prací. Koniášovo pálení „kacířských“ knih se srovnává s činností dnešních komunistických Koniášů, kteří již neváhali naházet do stoupy stovky tun vynikající české a slovenské literatury...“⁸⁵

Jiná zpráva poskytuje konkrétní příklad poněkud „bájného“, ale dosud konkrétním výzkumem nepodloženého čtení publika „mezi řádky“:

„Také film československé produkce *Sůl nad zlato* našel u lidí velikou oblibu, a kdekoli se hrál, byl celé týdny vyprodán. Při scéně tohoto filmu, kde Werich říká, když chce s Vlastou Burianem vařit a nejde jim to, že ‚holt bez odborníků to nejde‘, lidé v biografech tleskali.“⁸⁶

Z poúnorové distribuční nabídky mizely zábavné snímky, na něž byli diváci zvyklí, a na rozdíl od jiného typu zboží za ně pochopitelně neexistovala náhrada. Specifické a širšímu publiku nedostupné řešení mohly nabídnout domácí projekce na soukromých promítacích přístrojích pro 16mm film. Podle vzpomínek brněnských pamětníků se při nich pouštěly vzhledem k dostupnosti

především přírodopisné filmy, ale také grotesky nebo animované snímky. Pan Miroslav navštěvoval od roku 1949 soukromé projekce v domě otce svého spolužáka, univerzitního profesora.⁸⁷ Spisovatel František Novotný vzpomíná na rodinná promítání takto:

Jeden známý mého otce, který měl soukromý obchod a měl strach, aby u něj StB nenašla nějaké drahé věci, si koupil 16mm promítačku, aby do ní ulil peníze. Otec ji měl doma. Byl zaměstnán u Červeného kříže jako řidič sanitky. Červený kříž měl ve svých sbírkách i filmy, které dostal po válce z Unrry. Byl tam například válečný dokument z dobývání ostrova Nová Británie. Otec si tento film půjčil tak, aby o tom nikdo nevěděl, a doma ho promítl mně a mamince. Takže já jsem ve svých devíti letech viděl, jak Američané dobývají Novou Británii.

Měli jsme dalšího rodinného přítele, který měl myslím jen němou osmičku, ale měl doma americké grotesky s Pepkem námořníkem. Vždy, když jsme k němu přišli na návštěvu, tak mi tyto grotesky jako 7–8letému klukovi pouštěl.⁸⁸

Lidé s osobními kontakty na americké velvyslanectví mohli navštěvovat promítání amerických filmů, které ambasáda pořádala (nejpozději od roku 1956), ale tím se vystavovali šikaně ze strany StB a soukromé promítání kopií z ambasády za vstupné bylo trestně stíháno.⁸⁹

Na rozdíl od zásahu režimu proti knihovnám a nakladatelstvím⁹⁰ se lidé nemohli spolehnout na domácí knihovny, ani si – na rozdíl třeba od šatů⁹¹ – vyrobit vlastní film. Zábavnou, i když ojedinělou výjimku představuje příklad bratranců Čvančarových, kteří si po únoru 1948 pouštěli pomocí podomácku vyrobené promítačky filmové kopie z bývalého rodinného podniku, především westerny a grotesky, ale poté, co Státní bezpečnost zabavila poslední kopie, si museli v letech 1952–1953 natočit vlastní kovbojku, aby bylo co promítat.⁹² V situaci omezené distribuční nabídky a silně pociťovaného nedostatku zábavních hodnot, na které byli diváci z kina zvyklí, dosáhl například barevný sovětský snímek *Muži v sedle* do konce roku 1952 návštěvnost 2 668 000 diváků a další

⁸⁷ Rozhovor s panem Miroslavem (nar. 1931) vedl Pavel Skopal 4. března 2009.

⁸⁸ Srov. přepis s brněnským spisovatelem Františkem Novotným (nar. 1944) <http://www.phil.muni.cz/dedur/?id=4526>.

⁸⁹ Srov. k tomu podrobněji Pavel SKOPAL, *Filmy pana velvyslance. Československé filmové publikum a americký Státní departement*, *Iluminace* 20, 2008, č. 3, s. 175–188.

⁹⁰ Srov. Petr ŠÁMAL, *Soustružníci lidských duší. Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století (s edicí seznamů zakázaných knih)*, Praha 2009; Pavel Janáček, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení 1938–1951*, Brno 2005.

⁹¹ Srov. Ina MERKELOVÁ, *Consumer Culture in the GDR, or How the Struggle for Antimodernity Was Lost on the Battleground of Consumer Culture*, in: *Getting and Spending. European and American Consumer Societies in the Twentieth Century*. Ed. S. Strasser – Ch. McGovern – M. Judt, Cambridge – New York – Oakleigh 1998, s. 281–299.

⁹² Srov. dokumentární snímek Jana Šikla *Sejdeme se v Denveru*, ve kterém jsou zachyceny osudy rodiny filmových podnikatelů, bratrů Františka a Ferdinanda Čvančarových.

barevný sovětský film *Kubáňští kozáci* s hudbou Isaaca Dunajevského a milostným příběhem dvojice ze soupeřících kolchozů do stejného data 2 225 000 diváků.⁹³ I přes relativní propad návštěvnosti přišlo v roce 1950 v českých zemích do kin téměř 99 milionů diváků, tedy počet, nad nějž se již návštěvnost od roku 1964 nikdy nevyhoupla. Nezanedbatelnou část tohoto čísla jistě tvoří imaginární „socialističtí“ diváci, pro které nakoupil lístky jejich zaměstnavatel, přesto kino představovalo i v těchto letech běžný způsob trávení volného času, i když se návštěvnost soustřeďovala na menší počet filmů. Naneštěstí pro komunistický režim a jeho model socialistického člověka tito diváci hledali – a alespoň do určité míry nalézali – podobný druh zábavy jako například za protektorátu, jen ho museli mnohem častěji uspokojovat substitučně, filmovými produkty, které ho obsahovaly v „rozředěné“ podobě.

Jindřiška Bláhová **Stalinovy klony v Hollywoodu a Sověti na Barrandově: ideologie, ekonomika a distinkce v kritické recepci Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti (1947–48) v československém levicovém tisku v období transformace domácího filmového průmyslu**

Myšák Mickey vystrašený „rudým terorem“, fiktivní zpovědi hollywoodského herce, šikana sedmi trpaslíků, výpovědi Charlie Chaplina o Hollywoodu v posledním tažení doplňující alarmující zprávy o panice a celkové krizi v americkém filmovém průmyslu, sloupek americké herečky Katherine Hepburnové bránící demokracii, narážky na Ku-Klux-Klan i Adolfa Hitlera (...). I tak by se dal ve zkratce, jež se z odstupu může jevit jako poměrně bizarní, ale ve své době měl každý její prvek své opodstatnění, shrnout odraz, který zanechala v československých filmových periodických událost, jež se odehrála ve Spojených státech na podzim roku 1947 a jež byla následně na přelomu let 1947–1948 integrována do filmové kulturní politiky KSČ i do prosazování změn v dovozní politice československého filmového monopolu.

Onou událostí bylo zasedání Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti (House Committee on Un-American Activities (HUAC), dále Výbor) ve Washingtonu.¹ Výbor, jemuž předsedal senátor Parnell Thomas, vyšetřoval „komunistickou infiltraci ve filmovém průmyslu“ a hlavně údajnou schopnost komunistů šířit z Hollywoodu komunistickou propagandu. K výsledku byly předvolány desítky pracovníků filmového průmyslu, kteří museli odpovědět na otázku, „zda jsou, nebo někdy v minulosti byli komunisty“. Deset z nich, tzv. hollywoodská desítka (The Hollywood Ten), odmítlo vypovídat. Tito muži, převážně scenáristé, byli odsouzeni za pohrdání Kongresem k pokutě a později putovali do vězení.² V důsledku slyšení zavedl management studií napříč zábavním americkým průmyslem prověrky svých zaměstnanců. Ty, kteří odmítli před Výborem svědčit nebo jinak nedeklarovali, že nejsou komunisty, čekal postih například propuštění z práce a jejich jméno se ocitlo na „černé listině“.

¹ HUAC vyšetřoval Hollywood po válce několikrát, přítomná studie se ale zaměřila pouze na první poválečné vyšetřování, které se odehrálo od 20. 10. do 15. 11. 1947. Přestože je technicky správně zkratka HCUA, vžila se HUAC.

² Hollywood Ten: Alvah Bessie, Herbert J. Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott a Dalton Trumbo.