

Univerzita Pardubice  
Fakulta filozofická

Film jako nástroj ovlivňování

Lukáš Novotný

Bakalářská práce

2009





Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 30. 6. 2009

.....  
Lukáš Novotný

## Poděkování

Chtěl bych poděkovat doc. PhDr. Václavu Veberovi za ochotné vedení bakalářské práce, prospěšné připomínky a snahu pomoci, díky kterým bakalářská práce může vypadat tak, jak vypadá. Dále děkuji všem odborným respondentům, kteří vyplnili mnou zasláný dotazník a díky kterým mohla vzniknout praktická část práce.

## Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na teoretický vliv filmu na společnost i jedince. Sleduje vývoj filmového média od jeho úplných začátků přes technické problémy a nejrůznější stěžejní události spojené s jeho vývojem až do relativně ustálené současnosti. Velká část je věnována možnosti zneužití filmu zástupci totalitních ideologií a událostem s tím souvisejících. Soustředí se i na nejrůznější masové fenomény spojené s filmem v současnosti jako filmové festivaly nebo multikina.

Praktická část je pak věnována pěti kritikům, kteří odpovídají na mnou položené otázky související s danou problematikou, zejména na možnost ovlivnění jedince nebo opakování historie ohledně propagandy a vlivu filmu.

## Klíčová slova

film, historie, totalitní režimy, společnost

## Title

Film as an instrument of influence

## Abstract

Bachelor thesis focuses on the influence of the film on society and also a subject. It observes the evolution of the film medium since its very beginning through technical issues and various critical events until relatively steady present. Big segment is attended to options of abusing the film by representatives of totalitarian ideologies and related events. It focuses also on various present-day mass phenomena connected with film as film festivals or movie houses.

Practical part is attended to five critics who answer my questions related to surveyed questions, especially to an option of a person's affection or repetition of history of propagandism and film influence.

## Key words

film, history, totalitarian regimes, society

# Obsah

1. Úvod	10
2. Teoretická část	11
2.1. Vznik filmového média na konci 19. století	
a jeho postupný přerod do nepostradatelné součásti kultury	11
2.1.1. Začátky	11
2.1.1.1. Světové rozšíření	12
2.1.1.2. Objev filmu v Čechách	12
2.1.2. Rozvoj a změny	13
2.1.2.1. Stereotyp a experimenty	14
2.1.2.2. Technické změny	15
2.1.3. Hollywood	15
2.1.4. První světová válka a význam peněz ve filmu	16
2.1.4.1. Vliv První světové války na český film	17
2.1.4.2. Poválečná situace	18
2.1.5. Zvukový film	19
2.1.5.1. Klasický Hollywood	20
2.1.5.2. Nové žánry	21
2.1.6. Druhá světová válka	21
2.1.7. Studená válka	23
2.1.8. Závěr	23
2.1.9. Komentáře ke zmíněným viděným filmům	25
2.2. Využívání filmu zástupci ideologií jako prostředku	
k získávání nových stoupenců	27
2.2.1. Leni Riefenstahlová	27
2.2.2. Sergej Michailovič Ejzenštejn	28
2.2.3. Srovnání Riefenstahlové a Ejzenštejna	30
2.2.4. Sovětský film	30
2.2.5. Nacismus a jeho vliv na český filmový průmysl	32
2.2.6. Spojení německé a české kinematografie	33
2.2.7. Myšlenka antisemitismu ve filmu	34
2.2.8. Myšlenka nacismu v německém filmu	36

2.2.9. Následky války v německém filmu	37
2.2.10. Americké filmy cílené proti nacismu	38
2.2.11. Komentáře ke zmíněným viděným filmům	39
2.3. Film jako nástroj ovlivňování společenské kultury	40
2.3.1. Televize	40
2.3.2. Reklama ve filmu	42
2.3.3. Filmové festivaly	44
2.3.3.1. MFF Karlovy vary	45
2.3.3.2. MFF Cannes	46
2.3.4. Comic – Con	46
2.3.4.1. Odkaz Comic – Conu v České republice	47
2.3.5. Kina v současnosti	48
2.3.6. Budoucnost	49
3. Praktická část	50
4. Závěr	56
5. Literatura	57
6. Přílohy	60

## 1. Úvod

Mou hlavní motivací pro napsání práce na téma Film jako nástroj ovlivňování byla skutečnost, že jsem nechtěl psát bakalářskou práci na téma libovolné. Chtěl jsem, aby už od přečtení tématu bylo jasné, že jsem si toto téma vybral sám. Mou největší zálibou je totiž právě film a tuto práci jsem tak mimo jiné mohl brát jako příležitost napsat také svůj názor na několik problematičtých témat, o kterých bylo již napsáno mnoho řádek.

Konečný náhled na celou práci se vyjasňoval dlouho a nakonec se ustálil v otázce jeho možnosti ovlivňovat jedince i společnost. Mnohokrát jsem totiž slyšel či četl názor, že násilí (či jakýkoli jiný negativní aspekt) zobrazované ve filmu škodí mládeži, škodí společnosti. Jelikož jsem proti tomuto názoru vždy bojoval, věnoval jsem jednu konkrétní otázku v praktické části právě této problematice.

Bylo mi jasné, že svět filmu má propletenou historii a původní záměr, který měl být ohledně dějin kinematografie pouze okrajový a zlehka naznačující, se nakonec rozrostl do regulérní, samostatně stěžejní kapitoly. Věřím, že v mém podání budou poutavé jak počátky filmu, tak třeba i jeho megalomanie v dobách zlatého Hollywoodu.

Tato práce určitě nemá a snad ani nemůže mít za úkol přesvědčit zatvrzelé odpůrce akčních filmů o tom, že tyto snímky jsou neškodné. Stejně tak ale v žádném případě neoznačuje jejich názor za chybný. Snažím se poukázat na nebezpečí, které filmové médium skýtá, ale stejně tak i na jeho potěšení. A věřím, že díky této bakalářské práci bude snadnější pochopit to, jak je pro některé z nás jednoduché kinematografii bezmezně milovat.

## 2. Teoretická část

### 2.1. *Vznik filmového média na konci 19. století a jeho postupný přerod do nepostradatelné součásti kultury*

#### 2.1.1. Začátky

První pokusy se objevovaly s několikaletou rezervou. Edisonův fonograf, mikrofon či žárovka, Remingtonův mechanický psací stroj nebo chronograf, později chronofotograf J. Etiennea Mareyho. Ale vynález, který lidstvu nepřímo dal film, přišel roku 1895. 1. listopadu tohoto roku totiž bratři Skladanowští poprvé předvedli tzv. „živé fotografie“. Tím výraznějším úspěchem ale bylo představení Louise Lumiéra. 28. prosince téhož roku totiž v pařížské Grand Café předvedl svůj kinematograf, který je dodnes „hodnocen jako skutečný průlom moderní filmové techniky. Nárok na autorství nového svět měnícího média by ovšem mohl vznést i Thomas Alva Edison, pokud by jeho kinetograf, jehož běžící obrázky bylo možno v roce 1893 obdivovat ve speciálním pozorovacím přístroji, kinetoskopu, byl přístupný současně více než jednomu diváku.“<sup>1</sup>

Dnes už nikdo neví, že při promítání byl obraz všechno, jen ne zřetelný. Deset dokumentárních krátkých filmů v pětadvacetiminutovém programu, který Louis Lumiér připravil se svým bratrem, bylo už krokem nezvratným. Kinematografie byla na světě. Autentičnost zobrazovaných pohybů vzbuzovala překvapení (nikoli však zděšení, o kterém mluvila dnes již legendární reklama poukazující na útěk diváků z místnosti při promítání snímku *Příjezd vlaku na nádraží v La Ciotat (L'Arrivé d'un train á la Ciotat, 1895)*) a od představení pro přátele a rodinné příslušníky byla jen krátká cesta k výnosnému obchodu s rozpohybovanými obrázky.

---

<sup>1</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str.8.

### 2.1.1.1. Světové rozšíření

Díky obchodní politice obou bratří se zvěst o nové technice rychle šířila po světě, jejich pomocníci, tzv. operatéri pro něj získaly slávu po Evropě i Asii. Nová éra nastala brzy poté, když bratři se svou malou firmou nemohli pokrýt poptávku a prodali patent na výrobu projektorů podnikateli Charlesi Pathému. Právě on se výrazně zasloužil o rozšíření filmového potěšení po celém světě. Coby producent totiž dokázal „během několika málo let vybudovat první filmové impérium na světě. Objev filmu založil jedno z obratově nejsilnějších hospodářských odvětví přede dvěma stoletími.“<sup>2</sup>

Pathé totiž nespoléhal jenom na fantazii tvůrců a následný úžas diváka. Režiséři v jeho službách tvořili příběhy, které se neodehrávali pouze ve vymyšlených světech, ale v prostředích důvěrně divákovi známých. Mimo jiné „Pathé uvedl do kinematografie ušlechtilější city. Úspěch *Milostného románu* (Roman d'Amour) výtvarníka Loranta Heilbronna určil nový směr produkce. Od té doby se mluvilo o filmových románech (cinés romans), čímž se označovaly filmy, které vyprávěly citové příběhy.“<sup>3</sup>

### 2.1.1.2. Objev filmu v Čechách

Když se film začal rozvíjet po Evropě, jeho nabídka neminula ani Čechy a Slováky, kteří stejně jako celá Evropa, lačnící po nové senzaci, novou atrakci s radostí uvítali. Objevili se nadšenci, kteří obětovali veškeré úspory, protože věřili, že s vlastním zakoupeným kinematografem vydělají jmění. Mezi první významné šířitele patřili architekti Jan Kříženecký a Josef František Pokorný. U druhého jmenovaného doma si při světle petrolejové lampy promítali Lumiérovské filmy a po jejich zhlédnutí „dlouho neváhali a vynález představili veřejnosti na Výstavě architektury a inženýrství v Praze v roce 1898. Zřídili zde pavilon Českého kinematografu, kde promítali filmy francouzské i své vlastní.“<sup>4</sup>

Podle Pokorného bratra, Vincence Pokorného, vypadala promítací místnost na výstavě následovně: „Pavilon byl asi 8 m široký a asi 16 m dlouhý a na nepatrně

---

<sup>2</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 23

<sup>3</sup> SADOUL, G., *Dějiny filmu*, str. 49

<sup>4</sup> VOŠAHLÍKOVÁ, P., *Jak se žilo za časů Františka Josefa*, str. 230

se svazující udusané zemi byly umístěny jednoduché, nenatřené židličky z bukového dřeva s pevnými sedadly. Nohy židliček byly spojeny latěmi. Židlí bylo asi 12 v řadě a řad bylo asi 15, takže míst bylo 180... Při promítání obrazů, opětovném jich rolování, ohlašování názvu, ošetřování obloukovky atd. byly zaměstnány alespoň dvě osoby.<sup>5</sup>

Ohlas obecnstva byl přirozeně nejvyšší u vlastní tvorby. V první etapě se nejoblíbenějšími snímky stala následující díla: *Alarm staroměstských hasičů*, *Výjezd parní stříkačky k ohni*, *Cvičení kužely Sokolů malostranských*, *Žofínská plovárna*, *Lepič plakátů*, *Švábovo zmařené dostaveníčko*, *Poslední výstřel v Praze* nebo *Taneční veselí*.

Prvním stálým „kinem“ se stal dům *U modré štiky* v Karlově ulici na Starém městě, které založil iluzionista Dismas Šlambor zvaný Viktor Ponrepo. „Krátkce po něm založil František Tichý stálé kino *Ilusion* Na Slovanech a v březnu 1909 s ním přesídlil do většího sálu v dolní části Václavského náměstí.“<sup>6</sup> Na konci roku 1909 už v Praze stálo šest stálých kin, o rok později pak osmnáct.

První natočené snímky byly původně zasílány do lyonské firmy Lumiérových k vyrobení diapozitivů. Ohlas na české výtvořby byl tak dobrý, že firma nabídla českým tvůrcům výměnou filmy vlastní výroby.

### 2.1.2. Rozvoj a změny

V následujícím období růstu (často nazývaném „dětská léta“) probíhalo mnoho změn. Během pouhých patnácti let se první malá promítání proměnila v celovečerní hollywoodské filmy. Už v roce 1908 byl film označován za masové médium a hlavní druh zábavy. Publikum se počítalo na miliony diváků. Ještě nedávno revoluční jednostranné natáčení dějů všedního dne mizelo a na jeho místo přišel pohyb, dynamika a opětovný zájem o vlastní fantazie průkopnických tvůrců.

Vyvíjelo se i místo promítání. Od zadních pokojů v hostincích se postupně přešlo přes nejrůznější varietní programy a pestré pouťové atrakce až ke kamenným kinosálům. Největší rozmach film prožíval ve Spojených státech díky zájmu o zobrazované informace o zvycích z Evropy a dalších kontinentů. Nejobvyklejším programem bylo pásmo krátkých filmů o celkové délce 10-15 minut. Delší program

---

<sup>5</sup> POKORNÝ, V., *Paměti*, str. 241

<sup>6</sup> BARTOŠEK, L., *Náš film*, str. 17

pak spočíval v kombinaci nejrůznějších žánrů, z nichž největší popularity se dočkala klasická groteskní honička. Díky ní se ve filmu začaly objevovat i oddělené scény a záběry tak přestaly připomínat pouze snímané divadelní představení.

„Během pěti let bylo ve Spojených státech již deset tisíc pevných kinosálů, podstatně více než ve všech evropských zemích dohromady. Amerika představovala největší odbytiště pro novou lidovou zábavu a obdařovala nejen domácí, nýbrž i zahraniční filmové producenty znatelnými zisky.“<sup>7</sup> Proměnou procházela filmová výroba. Zatímco dříve se spoléhalo na vlastní dílny, vlastní herce či vlastní prodávání kopií, noví podnikatelé a investoři přinesli natolik svěží vítr, že zbylí potulní kinematografové definitivně vymizeli a z filmu se stal čistě kapitalizovaný průmysl.

#### 2.1.2.1. Stereotyp a experimenty

Bezstarostnost však trvala pouze do roku 1907. Nadešlo totiž období, kdy publikum začalo být znuděno jednotvárnou nabídkou, v Německu se dokonce začínalo mluvit o nehodnotnosti filmu jako umění. Producenti se ale svých zákazníků vzdát nehodlali, snažili se zvýšit úroveň. Jedním z těchto prostředků byl umělecký přístup. „Ve Francii založili bratři Lafittové roku 1907 Compagnie des Films d'art, společnost pro tvorbu takzvaných uměleckých filmů. Jejich program složený z ambiciózních zfilmování literárních předloh byl kritikou a měšťanským publikem spontánně uvítán coby zušlechtování vykřičené lidové zábavy.“<sup>8</sup> Nakonec se ale ukázalo, že umění bude mít na plátno ještě dlouhou cestu. Z *Film d'art* se vyklubalo pouhé napodobování divadla a nakonec i slepá kinematografická ulička. Diváci projevovali daleko větší zájem o jednodušší zábavu. Za všechno mluví například výrok tvůrčí dvojice Leon Gaumont, Louis Feuillade: „Chceme vymanit francouzskou kinematografii z vlivu senzačních krváků a usměrnit ji k vyššímu poslání.“<sup>9</sup> Paradoxem ovšem je, že postupem času se právě těchto cílů vzdali a vrátili se k dobrodružné podívané, jakou byl francouzským publikem značně oblíbený zloduch Fantomas.

---

<sup>7</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 34

<sup>8</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 36

<sup>9</sup> SADOUL, G., *Dějiny filmu*, str. 71

### 2.1.2.2. Technické změny

Vývoj se však nezastavil a ve všech koutech světa začal film vypadat jinak. Byly zkoumány nové možnosti střihu a s tím souvisejícího vytváření napětí, objevovaly se nové typy záběrů a obrazových perspektiv, například slavná metoda Jamese Williamsona, který použil ve filmu *Útok na čínskou misi (Attack on a China Mission, 1900)* střídání obrazů o pomoc volající ženy a jejího blížícího se zachránce – film byl poprvé promítán už roku 1900 a jeho revoluční přístup k vygradování scény později změnil snímky určené k napínání diváků k nepoznání a do jisté míry tak pro příští dekády otevřel dveře slavným westernům).

V Itálii se na rozdíl od Spojených států dařilo umělecky zamýšleným filmům dobře. Zpracovávaly se historické náměty, stavěly autentické a gigantické kulisy, které proslapávaly cestičku pozdějšímu žánru historických velkofilmů a vůbec poprvé na světě se zde začal objevovat kult zbožňovaných hereček. Asi nejslavnějším příkladem prvních dvou aspektů je film *Poslední dnové Pompejí (Gli Ultimi giorni di Pompeii, 1908)* režiséra Luigiho Maggiho.

V Dánsku se zase díky bohaté divadelní tradici rodil kult charakterního herectví a přitom se režiséři snažili držet krok s revolučními postupy ze Spojených států. A přestože věhlas dánského filmu se v polovině desátých let dvacátého století značně rozměnil, daly tehdejší snímky základ dnešním psychologickým severským dramátům.

### 2.1.3. Hollywood

Ve Spojených státech se mezitím přesunula hlavní produkce na jediné místo. Tím místem byl Hollywood, až dodnes filmová Mekka. Klíčovým rokem se stal rok 1914, kdy podíl hollywoodských produktů přesáhl padesátiprocentní hranici celosvětové filmové produkce. Královským žánrem se stal western, zvyšoval se počet střihů v záběrech a prostor dostával patřičný a dodnes vyčítaný americký patriotizmus. Objevovale se však i kontroverzní témata. Rozruch například rozpoutal filmový epos *Zrození národa (The Birth of a Nation, 1915)* režiséra Davida W. Griffitha z roku 1915. „Dvouapůlhodinový film líčí historii americké občasně války na příkladu dvou rodin, severanské a jižanské, které, ač původně

spřátelené, musí proti sobě bojovat. Film vyvolal kvůli své rasově štvavé propagandě proti zrušení otroctví vzrušenou veřejnou diskuzi.<sup>10</sup>

Griffith byl ve své době triumfálním autorem. Čerpal z povídek, básní či divadelních her a vyráběl dva filmy týdně po dobu tří let. „Tato jeho počáteční tvorba je dosud málo známá. Historikové představují často Griffitha jako boha, který stvořil filmovou řeč z nicoty. Čtyři sta filmů, které natočil v letech 1908 – 1912, nejsou však po každé zcela původní.“<sup>11</sup> Právě Griffith měl také částečný podíl na přesunu filmového centra do Los Angeles, protože se přidal k ostatním hvězdám, které začaly spolupracovat s hollywoodskou skupinou podnikatelů.

#### 2.1.4. První světová válka a následný význam peněz ve filmu

Velkým zlomem v kinematografickém vývoji byla bezpochyby První světová válka. Klesala produkce, filmaři odcházeli na bojiště a jediným celosvětovým širitelům filmů zůstaly Spojené státy. Tehdy se objevily i první vlaštovky politicky cíleného filmu. Do válečných či naopak pacifistických filmů se vlévaly obrovské sumy peněz. Začala se objevovat propaganda a touha podnítit u diváků touhu válčit a odhodlanost k obětem. Nepřátelé byli samozřejmě zobrazováni jako krvelační zabijáci. „Zatímco Evropané zkoušeli politicky využít působení filmu na masy, chápali jej Američané v první řadě jako zboží, jehož forma a obsah se dokonale podřizují diktátu komerční využitelnosti.“<sup>12</sup>

S příchodem dvacátých let se začaly slučovat malé hollywoodské produkční firmy do obrovských společností (vznikají slavná studia Paramount nebo Metro-Goldwyn-Mayer) nebo menší studia. Do konce dekády se díky takto vysoké koncentraci stává film definitivně obrovským artiklem a dokonce (posuzováno dle celkového obratu) i třetím největším odvětvím. Se stále zvyšující se mocí peněz v souvislosti s kinematografií získávali stále důraznější slovo producenti. Začali kontrolovat čím dál víc důležitých rozhodnutí ve všech fázích natáčení a přesně vypočítávali všechny „součástky“, které nakonec měly nalákat diváky do kin a vydělat pro studio velké zisky. Mezi tyto ingredience patřily: „slavné hvězdy,

---

<sup>10</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 44

<sup>11</sup> SADOUL, G., *Dějiny filmu*, str. 87

<sup>12</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 51

velkolepá výprava a prestiž zvyšující zveřejnění produkčních nákladů, stejně jako populární námět, který již pokud možno dosáhl úspěchu jako divadelní hra nebo román. Studia vytvářela své filmové hvězdy prostřednictvím cílených reklamních tažení a přizpůsobovala je úspěšným rolovým klišé.<sup>13</sup> Faktem tak zůstává, že dvacátá léta jsou producentským vlivem dá se říct pokažená. Za úspěšnými snímky mnohdy stáli režiséři, kteří bez dovolení neprovedli nic. Nutno ovšem přiznat, že i v dnešních dnech mají producenti významné slovo, tvůrčím záměrům a nápadům ale dávají prostoru daleko víc.

#### 2.1.4.1. Vliv První světové války na český film

Na začátku desátých let dvacátého století se začaly objevovat protesty proti úrovni promítaných filmů. Kulturní činitelé se svým úsilím zasloužili o zostření cenzury a přísný zákaz návštěvy dětí a mladistvých. Jako odpověď byl založen *Spolek českých majitelů kinematografů v Království českém*. Přesto ale veškerá cenzura nebo protesty nemohly zamezit nezastavitelný vývoj. Síť českých kin se neustále rozvíjela a to až do osudného roku 1914. Mladí majitelé kin nebo vyučení promítači odešli do války. Po jejím skončení byly mnohé kinematografy zavřeny nebo byly okolnostmi donuceny vysílat německé snímky.

V tomto období se ze strany ministerstva školství nejvíce prosazoval názor, že film by měl sloužit primárně jako vzdělávací produkt. Tímto směrem se ale kinematografie nevydala. Naopak – iniciativy se chopilo ministerstvo obchodu, které v roce 1920 zřídilo *Poradní sbor pro kinematografii*. „Z něho se později stal vrcholný celostátní filmový orgán a ten pak po celou dobu první republiky rozhodoval nejen o hospodářském, ale i ideovém a politickém utváření českého filmu. V jeho pojetí se film stal pouhým zbožím a jeho kulturní, umělecké a výchovné poslání bylo potlačeno. Tento stav pak trval beze změny až do poloviny 30. let.“<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 52

<sup>14</sup> BARTOŠEK, L., *Náš film*, str. 59

#### 2.1.4.2. Poválečná situace

Největších celosvětových úspěchů stále dosahovaly westerny, dále pak gansterky, melodramata, historické filmy, ale také komedie. Právě komici, mistři gagů, byli divácky nejděčnějšími osobami. Žánrovým evergreenem byl outsider střetávající se se společností, která ho něčím zaručeně překvapí. „Vesele sentimentální tulák Charlieho Chaplina v chátřejícím vycházkovém obleku rádobyvětáka, neochvějná „Kamenná tvář“ Bustera Keatona, nemotorný chlapec odvedle Harolda Lloyd a nerovný pár Laurel s Hardym zjemnili syrový gag do mistrovství vizuálního komediálního umění.“<sup>15</sup> Právě komici ale v pozdějších letech doplatili na příchod zvuku na plátno. Se ztrátou své nezbytné spontánnosti odešla i převážná část jejich kouzla a jen s výjimkou Charlieho Chaplina komici pomalu začali mizet z diváckého zřetele.

Zatímco ve Spojených státech prožíval film období úspěchů a vysokých příjmů, v poválečné Evropě byla situace naprosto odlišná. Za podmínek, ve kterých světový filmový trh ovládali až na sporadické výjimky Američané, se spíše vyplatilo nakoupit americké filmy než samostatně vyrábět. Přesto vznikaly filmové kluby, které často vyčítaly americkým snímkům šablonovitost. Například francouzští impresionisté ve spolku *Cinéastes* dokázaly svými experimenty evropské publikum zaujmout. V tomto období avantgardy uspěl například španělský tvůrce Luis Buñuel (s nejslavnějším surrealistickým snímkem *Andaluský pes (Un chien andalou, 1929)* vytvořeným ve spolupráci se slavným malířem Salvatorem Dalím. Film se zaobírá výjevy z lidského podvědomí.) nebo německá expresionistická vlna v čele se slavnými filmy *Kabinet doktora Caligariho (Das Kabinett des Doktor Caligari, 1920)* režiséra Roberta Wieneho z roku 1919 a *Upír Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922)* režiséra Friedricha Wilhelma Murnaua z roku 1922. Oba snímky byly cíleny na umělecky založené publikum, které pochopí některé narážky a vyobrazení. V *Kabinetu doktora Caligariho* se objevuje spousta myšlenek souvisejících s koncem války a jejími pozůstatky. „Ústředním motivem byla vzpoura proti krutostem války a proti autoritě, již tu symbolizoval právě doktor Caligari. Tento ředitel blázince hypnotizoval mladého Cesara, kterého předváděl na

---

<sup>15</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 55

poutích a kterého pak, když nastala noc, nutil páchat v somnambulickém spánku hrůzné zločiny.“<sup>16</sup>

Tato divácky náročná žánrová odnož sice vydržela na plátnech jen po časově velmi omezenou dobu, ale její vliv na pozdější úspěšné žánry je nezanedbatelný.

V českých kinech se po roce 1920 začaly objevovat filmy z americké produkce. Dobrodružné a detektivní příběhy si získaly obrovskou popularitu. „Jen málo diváků si uvědomovalo jejich schematičnost, dějovou naivitu a lacinou řemeslnost zpracování. Oplývaly divokou honbou na koních, v autech a letadlech, střelbou, vyhazováním budov do povětří a dalšími senzacemi. Byly jakousi novou formou pohádek.“<sup>17</sup> Kromě dobrodružných podívaných si diváci zamilovali také grotesky. Charlie Chaplin se stal miláčkem publika a inspirací pro tehdejší uměleckou generaci.

Domácí produkce začala produkovat až překvapivě širokou žánrovou šíři. Největší prostor dostávaly vlastenecky mířené příběhy nebo historické ozvěny válečných prožitků. Jeden film ovšem z jakékoli šablonovitosti zcela vybočuje. Jedná se o snímek *Erotikon* režiséra Gustava Machatého z roku 1929. Příběh světáka, který najde nocleh v domku železničáře, svede jeho dceru a změní jí tak život se proslavil několika intimněji pojatými scénami a zároveň silné příběhové linií. Získal tak režisérovi i české filmové tvorbě celosvětové uznání.

### 2.1.5. Zvukový film

„Kino nabízelo lidem nejdostupnější a nejprostší formu úniku. Koncem 20. let silně expandující, a proto vysoce zadlužení Warner Brothers vzbudili roku 1927 na trhu senzaci s prvním zvukovým filmem *Jazzový zpěvák (The Jazz Singer, 1927)*, který nadchl publikum a přinesl vysoké zisky.“<sup>18</sup> Film Alana Croslanda byl do kin uveden 6. října 1927 a změnil tvář filmu nezvratným krokem kupředu. Do dvou let více než polovina kin disponovala technikou, která dovoľovala přenést na plátno

---

<sup>16</sup> SADOUL, G., *Dějiny filmu*, str. 127

<sup>17</sup> BARTOŠEK, L., *Náš film*, str. 59

<sup>18</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 68-69

zvuk a znovu tak znásobit divákův zážitek. Najednou nebylo nutné, aby se v sálech hrálo na doprovodné piáno, zvuk byl nyní spjat s obrazem. Necelé dva roky po *Jazzovém zpěvákovi* přišel první plně zvukový film *Světla New Yorku (Lights of New York, 1928)*. Radost z vydařeného vývoje filmového umění kazilo snad jen nedostatečné finanční zázemí.

Finanční krize, vznikuvší 25. říjnem 1929, „černým pátkem“ newyorské burzy, sice neměla za následek rapidní úbytek diváků, ale možnosti získání prostředků na přestavbu kin zůstávaly silně omezeny. Dokonce se začaly objevovat názory, že zvuk zabíjí původní myšlenku filmu. Například „filmový teoretik Rudolf Arnheim zastával ve svém pojednání „Film jako umění“ z roku 1932 názor, že tvůrčí svoboda, která učinila film uměním, má svá omezení. Umění, předpokládal Arnheim, vyrůstá výhradně z odchýlení díla od reality.“<sup>19</sup> Odborná většina nakonec uznala zvuku zásluhy a začala se připravovat na nové možnosti zvukového střihu, mixáže a postsynchronu, které s ním mohly do kinematografie přijít.

V Evropě se mezitím na přelomu němého a zvukového filmu různily žánry. Zatímco v německé kinematografii se objevovaly sociálně-kritické myšlenky, postupem času podporované politickými idejemi, Francie nabízela uměleckou kreativitu v novém žánru poetického realismu.

### 2.1.5.1. Klasický Hollywood

V Hollywoodu ovšem nastávalo období statečných mužů, krásných žen a filmů, na které se s nostalgií dodnes vzpomíná. Právě od třicátých let se hollywoodské mašinérii začalo často říkat „továrna na sny“. A s pravidelnými dávkami pozitivních příběhů o možnostech a šťastných koncích se objevil i žánr spjatý od svých počátků právě s pozitivním přístupem – muzikál. Ten od prvotních čistě tanečních a zpívaných příběhů dospěl až do opravdových dějotvorných scénářů, které se většinou psali pro nově utvořenou, diváky milovanou dvojici – Freda Astaira a Ginger Rogers. Zatímco v muzikálech nacházeli diváci radost a potěšení, napětí a depresi chodili do kina hledat na gangsterky. Ozvučené napínavé momentky najednou dávaly vyobrazeným prostředím a situacím zcela nový náboj. Navrátilci z vězení se stávali mafiánskými šéfy, gangy mezi sebou bojovaly, divák

---

<sup>19</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 72

držel palce brutálně jednajícím zločincům a vznikal tak nový žánr – „filmy podle novinových titulků“. Hned se ovšem zvedla vlna protestních hlasů, které naznačovaly nezbytnost náznaků cenzury. „Roku 1929 se filmový průmysl pokusil předejít možným opatřením cenzury zavedením dobrovolné sebekontroly. Byl sestaven seznam z 11 „Dont’s“ (Nedělej) a 25 „Be Carefuls“ (Buď opatrný), která většina filmových tvůrců s větším či menším skřípěním zubů akceptovala. Při pozornějším pohledu přitom nešlo tolik o ochranu demokracie nebo lidských práv, jako spíše o to, zabránit bourání jakýchkoli tabu.“<sup>20</sup> Tyto kroky měly ale za následek paradox. Oblíbení herečtí představitelé právě těchto vyčítaných gangsterů, jako například Humphrey Bogart, se obrazně řečeno přesunuli na druhou stranu barikády a začali hrát soukromé detektivy nebo policejní šéfy. Jejich postavy ale často používaly právě tak brutální metody jako jejich protivníci.

#### 2.1.5.2. Nové žánry

Zvuk donesl novou vlnu popularity například i k hororu – křik obětí nebo skřípání schodů prostě a jednoduše nemohlo v doprovodné hudbě najít adekvátní náhradu k opravdovému zvuku. Rozvíjela se i bláznivá komedie. K tradičním vizuálním gagům se přidaly i souboje dialogů, nasáknuté nekonfliktní náladou. „Excentrické charaktery bláznivé komedie málokdy nechají své partnery domluvit, předhánějí se vzájemně ve slovním vtipu a pohotovosti. Skutečnosti vzdálené příběhy jsou zasazeny zejména do prostředí boháčů pracujících tvrdě na svém pobavení, nicméně i zde jde, stejně jako v hororu, o znovunastolení pořádku.“<sup>21</sup> Za nejslavnější příklad dialogové komedie je považována *Leopardí žena (Bringing Up Baby, 1938)*.

#### 2.1.6. Druhá světová válka

V dalších letech se v hollywoodské tvorbě začalo objevovat téma Druhé světové války. Po jejím skončení zůstala Evropa v troskách. „Zatímco Spojené státy si v západní Evropě vychovaly věrné spojence, držel Sovětský svaz východní Evropu v pevném sevření. V soutěži obou nových supervelmocí o nadvládu nad

---

<sup>20</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 81

<sup>21</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 84

světem se fronty rychle přitvrdily a vyústily v restaurativní politiku studené války.<sup>22</sup>

Chladná atmosféra se projevovala i ve filmech. Evropu ovládl neorealismus, směr naplněný kritickým postojem k národnímu fašistickému smýšlení, proto se přirozeně nejvíce projevil v Německu a v Itálii. Nejslavnějším režisérem tohoto hnutí byl Ital Roberto Rossellini, který se nejvíce proslavil filmy *Řím, otevřené město* (*Roma, città aperta*, 1945) a *Německo v roce nula* (*Germania anno zero*, 1948). Natáčelo se na skutečných bojištích, pomocí malého množství záběrů a před kamerou se objevovali hlavně neherci. Rossellini „své herce získával na ulici, dal jim napsaný dialog, ale požádal je, aby použili svých slovních výrazů a tím dali dialogu konečnou podobu. Tak zrekonstruovali tyto představitelé příběhy ze svého vlastního života. Partyzáni, mladiství čističi bot, američtí vojáci nebo mniši byli vybíráni přímo v kasárnách, na ulicích a v kláštorech...“<sup>23</sup> Atmosféra byla mrazivá i díky tomu, že se v neorealistickeých filmech nemělo objevovat nic, co by divákovi vhánělo slzy do očí nebo měnilo film v klasické lidské drama. Naopak – tragické události jsou ukazovány s odstupem a celý film tak vypadá téměř jako nezaujatý dokument. Tato filmová „pravdomluvnost“ ale neměla dlouhého trvání a neorealismus tak kvůli mnoha kritickým ohlasům z kinematografie vymizel velmi brzy.

Válečné dozvuky se v Americe projevíly úplně jinak. V detektivních filmech, ve kterých splývaly hranice mezi dobrem zlem, tedy v žánru „noir“. Objevovala se zde rezignace a zraněný americký optimismus. Noirovou vlnu odstartoval v Hollywoodu režisér John Huston v roce 1941 filmem *Maltézský sokol* (*The Maltese Falcon*, 1941), ve kterém se objevily všechny nepostradatelné znaky žánru. Tvrdý soukromý detektiv, skupina gangsterů, atraktivní detektivova klientka a potenciální (a nevyřčené) milostné pouto. Přestože ale žánr vydržel na plátnech o poznání déle než neorealismus v Evropě a daroval filmovému průmyslu takové velikány jako Billyho Wildera nebo Roberta Siodmaka, nakonec byl v padesátých letech odsouzen kritikou jako „žánr pro únik z reality“ a byl nahrazen jinými.

---

<sup>22</sup> GRONEMYER, A., *Film*, str. 93

<sup>23</sup> SADOUL, G., *Dějiny filmu*, str. 313

### 2.1.7. Studená válka

Ani tady ale nezačíná spokojenější období, které by dovolilo filmu stát se „jen“ uměním a výnosným businessem. Změnilo se totiž společenské klima a novým nepřítelem se stal komunismus. Hollywoodské osobnosti byly vyslýchány, deset svědků, kteří odmítli vypovídat před výborem, bylo vzato do vazby a mnozí si pomáhali od obvinění tak, že udávali druhé. Kdo nevypovídal, nemohl v Hollywoodu sehnat práci. Do filmového průmyslu tak přišla krize a filmy byly najednou jednotvárné nebo se točily předělávky hitů z minulých let.

Přesto mohla kinematografie disponovat novým žánrem. Objevilo se totiž sci-fi. Krvelačná mimozemská monstra šla často potlačit jedinou cestou – atomovou bombou. Strach z atomové války se projevoval i do námětů – planeta umírala, lidé umírali a diváci se v rámci možností dokázali bavit. Přesto jich bylo méně než studia potřebovala a to mělo za následek další zlomovou věc. „Studia nemohla nadále financovat svůj nákladný a personálně náročný produkční systém a jedno za druhým byla koncem padesátých let přebírána mocnými mediálními koncerny.“<sup>24</sup> Režiséři si sami začali produkovat své filmy a nezávislých děl se tak objevovalo čím dál více. Velkou hvězdou stávajícího období a budoucím mistrem napětí se stal Alfred Hitchcock, muzikály a westerny se dostávaly znovu do kurzu a barevný film se stal oním klíčem, který znovu získal pro kina diváky a vrátil ho jako průmysl na výsluní.

### 2.1.8. Závěr

A zde nastává správný moment pro uzavření nástinu vývoje filmového umění. Po studené válce už se film nikdy nedostal do krize, během které by mohlo hrozit jeho eliminování do podružné umělecké odnože a tak by se další rozšiřování informací o jeho historii stalo jenom výčtem nově přicházejících žánrů a tvůrců.

Naopak – začaly se objevovat filmy pro celou rodinu, kinopaláce se přestavovaly na centra s několika menšími sály a mládež vyprodávala hororové, muzikálové nebo akční projekce. Hollywood už nebyl ovládaný novinkami, ale jistotou, Evropu upoutala osobitost Italských tvůrců Federica Felliniho a

---

<sup>24</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 106

Michelangela Antonioniho, zamyšlenost švédského režiséra Ingmara Bergmana nebo svérázné komedie Francouze Jacquese Tatiho.

Poslední a neméně důležitou událostí je rozmach asijského filmu. Ve chvíli, kdy začala být po celém světě populární tvorba japonského tvůrce Akiry Kurosawy nebo vešla ve známost vlna indických snímků, stal se film konečně celosvětovou zábavou obřích rozměrů.

## 2.1.9. Komentáře ke zmíněným viděným filmům

### *Andaluský pes*

Série zajímavých podobenství, ale bohužel nic navíc. Při prvním zhlédnutí je sice zajímavým zážitkem snažit se pochopit, o co ve kterém výjevu jde, ale jako samostatný film je tento počín zcela nepoužitelný.

### *Kabinet doktora Caligariho*

Příběhově mistrovsky rozehraný a i překvapivě strhující počín s parádní atmosférou, za kterou může vydařená dramatická hudba a hlavně bezmála geniálně bizarní kulisy. Jediná moje výtka tak směřuje k poněkud roztříštěnému rozuzlení, které trochu kazí ucelený pocit.

### *Upír Nosferatu*

Ze snímku sice čiší nápady, ale bohužel právě Nosferatu je důkazem, že některé filmy zůstanou pro další generace už jenom jako obraz, „jak se točilo tenkrát“. Tento pokus nedokážu brát jakkoli vážně (na rozdíl například od Caligariho) a nedokážu si představit, že bych se na něj někdy podíval znovu, přestože jeho historickou úlohu beze zbytku uznávám.

### *Řím, otevřené město*

Bohužel, chápu poselství filmu, ale neproniknul jsem do něj. Prázdné dialogy a obrazy se střídají s poutavými až napínavými výjevy, což má za následek silně rozporuplné pocity po zhlédnutí. Přestože chápu, že poselstvím filmu je hlavně ukázat hrůzy minulosti a varovat budoucí generace před věcmi, které se mnohdy mohou opakovat, nemyslím si, že zvolená forma je tou správnou volbou. Když budu mít možnost, rád dám filmu druhou šanci.

### *Německo v roce nula*

Po zklamání z Řím, otevřené město jsem poprvé ocenil režiséra Rosselliniho. Klíčovým aspektem je to, že dokumentární kamera tu ukazuje sugestivní příběh rodiny, u kterého se od začátku bojíte konce, protože v dané depresi tušíte, v jaké náladě se jejich zobrazené osudy završí.

### *Maltézský sokol*

Můj nejoblíbenější film-noir. Příběh s rouškou tajemna, tempo bez zaváhání, atmosféra příjemné nejistoty a Humphrey Bogart na vrcholu sil, netušící, že jeho charismatem sršící Sam Spade vstoupí do historie.

### *Leopardí žena*

Další důkaz o tom, že to, co se obdivuje (a objevuje) dnes, má kořeny v minulosti. Leopardí žena je totiž ukázkovou romantickou komedií, ve které jeden ztřeštěný a přitom nečekaně promyšlený a chytrý dialog střídá druhý. A většina dnešních komedií, ve kterých se hlavní hrdina většinu filmu hádá s krásnou slečnou, aby si v přesně načasovaný moment padli do náruče, mohou Carymu Grantovi a Katherine Hepburn jen tiše závidět.

## **2.2. Využívání filmu zástupci ideologií jako prostředku pro získávání nových stoupenců**

Protože byl film v době rozmachu komunismu či nacismu již produktem, se kterým přicházel do styku prakticky každý, bylo nevyhnutelným důsledkem, že se stane nástrojem propagandy – ať už pozitivní či negativní. Proto se musím zmínit o hlavním uměleckém jménu té doby, které bude už navždy spjato s nacismem. Jedná se o Leni Riefenstahlovou. Ženu, která až do konce života slýchala na svou adresu nelichotivé přívzisko „Hitlerova dvorní umělkyně“.

### 2.2.1. Leni Riefenstahlová

Leni Riefenstahlová se narodila 22. srpna 1908. Svou kariéru začala jako tanečnice a dokonce v tomto oboru slavila značné úspěchy. Zlom nastal ve chvíli, kdy si přivodila zranění kolene. Během rekonvalescence totiž navštívila filmové představení na téma hor. Následně se tak do hor vydala a dokonce se jí podařilo setkat s režisérem filmu. Po rozhovoru s ním pak získala roli v jeho dalším snímku, stala se herečkou a její sláva rostla vysokou rychlostí. Důležitou hlavní rolí pak byla ta ve filmu *Modré světlo* (*Das Blaue Licht*, 1932) kde si jejího výkonu všimnul právě Adolf Hitler. Sláva, která jí přinesla nesmrtelnost, ale měla teprve přijít. Ve třicátých letech se totiž definitivně rozhodla přejít na druhou stranu kamery, stala se režisérkou a vytvořila dva dodnes velmi diskutované filmy. V roce 1934 *Triumf vůle* (*Triumph des Willens*) a v roce 1938 *Olympia*, rozdělená na snímky *Přehlídka národů* (*Olympia 1. Teil - Fest der Völker*) a *Oslava krásy* (*Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit*).

*Triumf vůle* je uměle vytvořeným dokumentem o sjezdu nacistické strany a „je oceňován i zatracován za novinky v použité filmařské technice, kdy dokonale a impresivně zachycuje monumentální pohledy na shromážděné disciplinované zástupy, křičícího Hitlera za řečnickým pultem či pochodňové průvody.“<sup>25</sup> Uměle vytvořeným je proto, že nelze přesně určit, na čem Hitlerovi záleželo víc, zda na sjezdu strany nebo na vytvoření pronacistického snímku. Zatímco sama Riefenstahlová nikdy neviděla svá díla jako propagandu nebo jako něco, vůči čemu

---

<sup>25</sup> HOJER, J., *Riefenstahlová a Ejzenštejn*, str. 3

by měli lidé v pozdějších letech pociťovat odpor, odborná kritika se často nechala slyšet, že film je natolik kvalitně natočený, že propagandistou je jen sama režisérka. Film byl ve své době opravdu monumentálním dílem. Režisérka měla k dispozici neomezený rozpočet, sto třicet techniků, devadesát kameramanů „usazených ve výtazích, na věžích, na platformách za tím účelem vybudovaných...“<sup>26</sup>

Snímek *Olympia* se týká Olympijských her v Německu, které se odehrály roku 1936 a je považován za součást propagandy, která byla v týdnech kolem her vystupňovaná na maximum. Sama režisérka se ale vždy bránila, „že jí šlo o vyzkoušení nových technik při natáčení sportovců, zobrazování jejich vypracovaných těl a sportovních výkonů. Jejím nejsilnějším argumentem v poválečných procesech a diskuzích vždy byla skutečnost, že nikdy do nacistické strany nevstoupila.“<sup>27</sup>

Pokud se podívám na režisérčiny filmy nezaujatýma očima a připustím sílu ducha tehdejší doby, vyvstanou přede mnou silné dokumenty zachycující atmosféru tehdejšího Německa.

### 2.2.2. Sergej Michailovič Ejzenštejn

Tak jako je s nacismem už navždy spjata Leni Riefenstahlová, s komunistickými prostředky se spojuje jméno Sergeje Michailoviče Ejzenštejna. Ten se nikdy netajil svým otevřeným stoupenectvím k socialismu a proto pro něj bude nálepka tvůrce pro režim už z historického názoru veřejnosti věčná. Své novátorské postupy totiž uplatňoval ve filmech, ve kterých bylo sociální měřítko a pohled tím hlavním. „Později se jeho námětem stala zejména ruská historie, politického zabarvení filmů a vlivu sovětských komunistů se však Ejzenštejn nezbavil, i když mu bylo ve třicátých letech umožněno jít pracovat do Hollywoodu a později také do západní Evropy.“<sup>28</sup>

Ejzenštejn byl jedincem, který dobře chápal, že filmové umění poskytuje maximální prostor pro hledání a experimentování. Většinu filmových fanoušků se s jeho jménem vybaví snímek *Křižník Potěmkin (Bronenosec Poťomkin, 1925)*. Tento němý snímek vyjadřující brutalitu carského režimu vůči lidem se navždy

---

<sup>26</sup> VIRILLIO, P., *Válka a film*, str. 127

<sup>27</sup> HOJER, J., *Riefenstahlová a Ejzenštejn*, str. 3

<sup>28</sup> Tamtéž

zapsal do historie kinematografie. Vyjadřuje epizodu z válečného konfliktu, kdy povstali ruští námořníci na křižníku *Kníže Potěmkin Tavričeskij* a pokouší se tak zachytit ducha první ruské revoluce. Tento duch se na plátno nakonec opravdu přenesl a pomohl tak Potěmkinovi získat si diváky po celém světě a Ejzenštejnovi pozdější pracovní nabídky. Paradoxem je, že „všude za hranicemi Sovětského svazu propadl *Křižník Potěmkin* cenzurním zákazům; všude se musili diváci scházet jen potají, aby mohli tleskat tomuto dílu. Soustavné potlačování díla, žárlivě opatrovaného ve sbírkách filmových archivů, jeho výbušnou sílu jen ještě více uvolnilo.“<sup>29</sup> Film byl o mnoho desítek let později v nesčetných anketách zvolen jedním z nejzásadnějších snímků světové kinematografie. K tématu se ale více vztahují filmy *Říjen – deset dní, které otřásly světem (Oktyabr, 1927)* a *Ivan Hrozný (Ivan Groznyj I, 1945 a Ivan Groznyj II: Boyarsky zahovoř, 1946)*.

*Deset dní, které otřásly světem* byl další kvalitní film, kterým ale Ejzenštejn ze stínu *Křižníku Potěmkin* nevystoupil. Ve filmu se režisér společně s Grigorijem Alexandrovem snaží poprvé v sovětské kinematografii zobrazit Lenina čistě pomocí uměleckých vyjadřovacích prostředků hraného filmu. Dobová kritika však tento pokus přijala s neskryvanými rozpaky. Měla problémy s přijetím „jiného“ Lenina v podání neznámého Vasilije Nikandrova a Ejzenštejnův snímek tak byl nadlouho jediným pokusem o ztvárnění Leninova života. Paradoxem je, že čas nakonec ukázal, že *Deset dní, které otřásly světem* je skutečně výborný film, který je dodnes považován za řemeslně dokonalé dílo.

Když u filmů od Riefenstahlové píšu, že se jedná o pravdivé obrazy doby, u Ejzenštejna to říct nemůžu. Jeho historické filmy jsou vždy alespoň částečným vyjádřením myšlenek spjatých s režimem a historie se tak mnohdy stává až fikcí.

Důležitou informací je jistě i to, že Ejzenštejnův pobyt v Hollywoodu či Mexiku měl za úkol jasnou a vzhledem k okolnostem i pochopitelnou věc. Rozšířit vliv komunismu i za hranice. Kapitalisticky založené Spojené státy, Mexiko i západní Evropa stály o tvorbu velmi talentovaného režiséra, ale Ejzenštejnovo politické smýšlení spolupráci posléze nevyhnutelně zhatilo.

---

<sup>29</sup> SADOUL, G., *Dějiny filmu*, str. 153

### 2.2.3. Srovnání Riefenstahlové a Ejzenštejna

Když se pokusím obě zmíněné režisérské ikony přímo porovnat, nejlépe mi pomůže jejich oddanost režimu. Riefenstahlová po válce musela nepřekvapivě čelit mnoha obviněním a následným soudům. To, že její umění bylo fašismem prakticky zneužito, jí příliš nepomohlo. Režirování se musela na mnoho let vzdát a ani později už nebyla „tou“ umělkyní. Zajímavostí je, že dokázala natočit film i ve věku 92 let. Až do konce života na ni visel stín Vůdcovy umělkyně, přesto smrti došla v poklidu. Ve spánku. Své filmy brala jako snímky, „kde je vše *pravdivé*, ale kde se zároveň vše odehrává v *intenzivním čase* blízkém reálnému času bleskové války, autentické rychlosti technického útoku.“<sup>30</sup>

Ejzenštejn oproti tomu nikdy ze stínu komunistické strany nevystoupil. Částečně i to pravděpodobně zavinilo jeho smrt. Po skončení Druhé světové války se totiž Stalin a jeho vláda rozhodli, že druhý díl historického velkofilmu Ivan Hrozný by měl vypadat jinak a původní materiál zavřeli do trezoru. Ejzenštejn se pokusil vyhovět jejich tvůrčím rozkazům. „*Podle všeho to však byly právě politické tlaky na konečnou podobu Ivana Hrozného II, které jeho zdraví natolik podlomily, že 10. února 1948 zemřel.*“<sup>31</sup>

### 2.2.4. Sovětský film

Ejzenštejn byl ale jenom hlavním představitelem komunistického režimu ve filmu. Počátek tohoto fenoménu je potřeba hledat ve třicátých letech. Po vynálezu zvukového filmu totiž přichází změna i v tematice. Kromě snímků o tehdejších problémech vznikala také díla o „revolučních tradicích a historii boje dělnické třídy v Rusku i za jeho hranicemi, své místo v dramaturgických plánech měly i adaptace klasických i tehdy současných literárních děl.“<sup>32</sup> V umění vůbec se začal usazovat socialistický realismus. Prosazovali se silní herci, ale témata byla přesně taková, jaká si dnes představíme, když si v hlavě spojíme slova „sovětský“ a „film“. Za všechny případy nejlépe vypovídá jedno ze známých děl a to *Členka vlády (Člen pravitelstva, 1939)*, natočený režiséry Zarchimem a Chejficem. Divák sleduje osudy

<sup>30</sup> VIRILLIO, P., *Válka a film*, str. 129-130

<sup>31</sup> HOJER, J., *Riefenstahlová a Ejzenštejn*, str. 3

<sup>32</sup> RAČUK, I., KARABINOŠ, A., *Fenomén sovětského filmu*, str. 58

rolnické ženy, která se v nově uspořádané vesnici stává předsedkyní kolchozu a později dokonce poslankyní Nejvyššího sovětu SSSR.

Až deset let po rozpačitě přijatých *Deseti dnech, které otřásly světem* se znovu tvůrci pokusili natočit film o Leninovi. Byl to *Lenin v říjnu (Lenin v oktjabre, 1937)*, natočený režisérem Michaiilem Rommem a byl v první řadě pokusem o to vyjádřit „jasně a přesvědčivě jednotu lidu s Leninem“<sup>33</sup> Zde došlo přesně k opačnému efektu než v případě Ejzenštejnova filmu. Dnes nepříliš známé a ve světě co se týče historie kinematografie téměř přehlížené dílo bylo v Sovětském svazu dlouhá léta chváleno a obdivováno pro autentičnost a vstřícnost. Ve filmu je tak v titulní postavě zdůrazněn právě onen negativní aspekt, který je v oslavných pracích vyzdvihován a který už dnes vzbuzuje jen úsměv. Podle nich byl totiž v některých scénách filmu „jasně formulován estetický ideál sovětského umění třicátých let – motiv historického vítězství revoluce.“<sup>34</sup>

Není třeba dále rozvíjet tematiku mnoha dalších filmů, které z Lenina dále dělají modlu a i přes nejrůznější scénářistické dramatické konflikty ho idealizují tak, že jsou tyto snímky pro dnešního diváka prakticky neuchopitelné.

Myšlenka socialistického realismu ale v kinematografii zůstávala mnohem déle. Po skončení Druhé světové války totiž ministr kultury Alexandr Ždanov vyhlásil program socialistického realismu „v ještě striktnější podobě, než tomu bylo ve 30. letech. Všichni umělci se měli podříditi požadavku oslavy komunismu, patriotismu, jednoznačnosti charakterů, jejich motivů, záměrů a poslání.“<sup>35</sup> To však mělo za následek to, že sovětská kinematografie nemohla být ovlivňována nejnovějšími filmařskými styly a trendy. Navíc i některé filmy, které prošly schvalovacím sítím, byly dodatečně upraveny či zakázány. Až když si v padesátých letech začala komunistická strana stěžovat na přílišnou nekonfliktnost středního sovětského proudu, přišly první náznaky nových možností. Cenzura nebyla tolik přísná, začaly se objevovat nové žánry a nejsvázanější období sovětské kinematografie tak nezvratně dospělo k závěru.

## 2.2.5. Nacismus a jeho vliv na český filmový průmysl

---

<sup>33</sup> RAČUK, I., KARABINOŠ, A., *Fenomén sovětského filmu*, str. 89

<sup>34</sup> RAČUK, I., KARABINOŠ, A., *Fenomén sovětského filmu*, str. 90

<sup>35</sup> KORDA, J., KRÍPAČ, J., *Dějiny světového filmu*, str. 9

Následky prosazování ideologií ve filmovém světě se ale dají ukázat i v československých podmínkách. Přejmenovávala se kina a zakazovaly filmy zahraniční, nebo ty československé s nevyhovující tematikou. Herci a režiséři se židovským původem nemohli ve svých zaměstnáních pokračovat a jedna z největších persón – Hugo Haas – tak musela z českého filmového průmyslu pryč. Postižení jedinci se tak později pochopitelně pokoušeli s velkými obtížemi o emigraci.

V prvních měsících protektorátu nejrůznější společnosti schvalovaly opatření týkající se zákazu práce občanů židovského původu. Filmové instituce samozřejmě nebyly výjimkou a došlo tak na rozhodnutí, která byla ve své podstatě vstřícnými gesty vůči okupační moci. Na začátku května 1939 rozhodl ústřední výbor České filmové unie jednohlasně, že členy unie mohou být jen pracovníci árijského původu.

Všechny svazy týkající se českého filmového průmyslu a kinematografie se spojily do Ústředí filmového oboru. Přestože svazy fungovaly samostatně, pro jednání s německými úřady volily v rámci ústředí společný postup. Fašisté zabrali Barrandov. Zdeněk Zástěra, který se tohoto zabrání aktivně zúčastnil, se stal členem filmového poradního sboru, který doporučoval filmy, jimž má ministerstvo udělit povolení k dovozu. Ve sboru se také rozhodovalo o tom, které snímky dostanou státní finanční podporu. Nebylo proto žádným překvapením, když „Filmový poradní sbor vydal 17. srpna 1939 nové zásady, podle nichž nesměly být do distribuce uvedeny filmy s židovskými herci v hlavních rolích, což odpovídalo obdobnému opatření v Německu. Dále sbor rozhodl, že nebudou posuzovány výrobní programy snímků, na jejichž přípravě se jakýmkoliv způsobem podíleli neárijsci, a tato díla již nedostanou podporu z veřejných prostředků.“<sup>36</sup>

Další stupeň omezování se objevil zanedlouho. Židé totiž začali být omezování také v možnosti navštěvovat filmová představení. 12. srpna 1939 byla v Brně vydána policejní vyhláška zakazující židům návštěvy divadel, koncertů, kin a jiných představení. Vládní nařízení ze 24. dubna 1940 pak definitivně potvrdilo postavení židů a definitivně jim zamezilo účastnit se veřejného života či členství v jiných než židovských spolcích.

---

<sup>36</sup> BEDNAŘÍK, P., *Arizace české kinematografie*, str. 26

## 2.2.6. Spojení německé a české kinematografie

Další kapitola vývoje české kinematografie v této době začíná u Úřadu říšského protektora. Ten se členil na oddělení podle různých oblastí veřejného života. „Do kompetencí filmového referátu spadala kontrola a řízení filmových ateliérů, půjčoven, kin a technických zařízení, dohled nad německou a českou filmovou tvorbou na protektorátním území.“<sup>37</sup> Přednosta tohoto oddělení Dr. Karl von Gregory napsal v květnu 1939 do protektorátních novin *Der neue Tag* stať o uspořádání kultury v protektorátu. Úkolem oddělení kulturně-politických záležitostí podle von Gregoryho mělo být podporování všeho, co souviselo se spojením Čechů a Němců. Měl tím na mysli mimo jiné i společnou produkci filmů. V českých ateliérech, které by byly částečně vybavovány německými prostředky, by byly natáčeny filmy jak německé, tak české.

Jasná tedy byla jedna věc. Němci oceňovali vysokou kvalitu české kinematografie a možnosti jejího případného rozvoje. „Zároveň byl pro ně český film velmi důležitý z propagandistického hlediska, neboť Češi věnovali domácí tvorbě velkou pozornost. Roční produkce až padesáti hraných filmů a síť 1200 kin zařazovala ve 30. letech Československo v celoevropském srovnání mezi země s vyspělou kinematografií. Státní orgány přitom film podporovaly a domácí produkce dostávala vysoké státní subvence. Němci si byli velmi dobře vědomi, že výroba filmů v protektorátu je o 80% levnější než v Říši, a proto chtěli pražské ateliéry využít pro natáčení vlastních filmů a úměrně snížit českou produkci.“<sup>38</sup>

Němci podle očekávání plánovali vlastnit většinové podíly ateliérů a následně pak preferovat německou produkci. „Mohli rozhodovat, jaké snímky se budou natáčet, kolik filmů každoročně vznikne a jaké budou možnosti jejich distribuce. Určovali, kteří čeští tvůrci budou moci pracovat.“<sup>39</sup> Nejdůležitějším aspektem bylo to, že Němci samozřejmě dohlíželi na výslednou podobu scénářů. Proto ve válečné produkci vznikaly komedie, odehrávající se prakticky v neurčitým čase. Po státních poměrech a dobové atmosféře v nich tak logicky nemůže být ani stopa. Za celou dobu tohoto vynuceného svazku „nevznikl jediný český film, který by se z propagandistického hlediska zabýval česko-německými vztahy, ať již

---

<sup>37</sup> DOLEŽAL, J., *Česká kultura za protektorátu*, str. 185

<sup>38</sup> BEDNAŘÍK, P., *Arizace české kinematografie*, str. 31

<sup>39</sup> BEDNAŘÍK, P., *Arizace české kinematografie*, str. 33

v historii, nebo v současnosti. Výjimku představoval v tomto ohledu pouze projekt historického snímku Svatý Václav, který ale nebyl realizován.<sup>40</sup>

### 2.2.7. Myšlenka antisemitismu ve filmu

Do filmů, které Němci v Praze a vůbec v Čechách natáčeli, se samozřejmě dostala i propaganda nacistických názorů. Slavným příkladem je proslulý, čistě antisemitisticky prezentovaný film *Žid Süß* (*Jud Süß*, 1940), natočený na zakázku ministra Josepha Goebbelse, na Barrandově a to podle románu Liona Feuchtwangera, z něhož si ale scénář bere pouze některé prvky dějové premisy. Podle tehdejších zpravodajů se jednalo o film, který přinutí každého diváka k vážnému přemýšlení nad problematickou otázkou židovských spoluobčanů. Film údajně „ukazuje, jak židé ovládali národy a státy a jak dovedli rozvracet a ničit pokojný život řádných a poctivých občanů“<sup>41</sup>

Tento článek, který měl na svědomí Quido E. Kujal, byl jenom jedním z mnoha, které se v tisku tehdy objevily. Ve všech českých novinách totiž probíhala doslova „protižidovská kampaň, kterou s největší pravděpodobností inicioval tiskový odbor Úřadu říšského protektora.“<sup>42</sup> Premiéra nakonec proběhla v Praze, v kině Na Příkopě a to i za účasti zástupců Úřadu říšského protektora, německé branné moci a protektorátní vlády.

Vznik filmu ale provázely nejrůznější skutečnosti. Jeho režisér Veit Harlan totiž nejdříve obsadil skutečné židovské herce a pak dokonce přišel s nápadem, že by se film měl natočit v autentickém prostředí Berlína, což nakonec režisérovi musel zatrnout sám Goebbels, který požadoval natáčení v zahraničí.

Harlan později ve své autobiografii uvedl, že všichni židovští komparsisté dostávali za své účinkování vysoké odměny nebo že se samotný rabín k natáčení nabídl sám a bez jakéhokoli přemlouvání. V Německu vyšlo o filmu *Žid Süß* několik knih a ty jeho tvrzení nekompromisně vyvrací. Natáčení totiž probíhalo v době, kdy židovská práva byla již velmi omezená a židé už v kultuře vůbec nefigurovali. „Dorothea Hollsteinová, která se filmu podrobně věnovala, považovala za velmi nepravděpodobné, že by právě židovští komparsisté dostávali vysoký

---

<sup>40</sup> BEDNAŘÍK, P., *Arizace české kinematografie*, str. 33

<sup>41</sup> BEDNAŘÍK, P., *Arizace české kinematografie*, str. 99

<sup>42</sup> KREJČOVÁ, H., „Jsem nevinný“: *Süss, Harlan, Čáp a jiní*.

honorář, když ani příslušníci wehrmachtu neměli za účinkování v tomto filmu nárok na odměnu“<sup>43</sup>

Režisér také tvrdil, že osobně měl k židům vztah kladný a „Žid Süss byl podle něj pokusem zobrazit židovský problém uměleckou formou a režisér nenese odpovědnost za antisemitistickou kampaň při premiéře.“<sup>44</sup> Snažil se dokonce přenést část viny za vznik filmu na pražské židy. Uvedl, že bez jejich účasti by přece film nemohl vzniknout a proto by za jeho existenci měli být souzeni i oni.

Konečným paradoxem tak nakonec je to, že se režisérovi povedlo díky nejrůznějším vytáčkám, zbavit se velké části obvinění a na začátku padesátých let tak mohl opět začít natáčet.

Mohlo se ale dobře stát, že by podobně mířený film vzniknul i v české produkci. Podle slov Václava Binovce, českého režiséra spolupracujícího dlouhodobě s nacisty, se herec a režisér Čeněk Šlégl, připravující za okupace pro rozhlas propagandistické politické skeče, měl v roce 1940 pokusit „předložit Filmovému ústředí námět na protižidovský film „Návrat“, který měl dle Binovcových slov líčit zhoubnou činnost židovstva na českém venkově. Filmová organizace však námět odmítla a Šlégl byl prý ze strany českých filmařů vystaven bojkotu.“<sup>45</sup>

Přesto se v českém filmu židovská otázka objevila. Bylo tomu tak v roce 1941, kdy režisér František Čáp natočil adaptaci románu Jindřicha Šimona Baara *Jan Cimbury*. Ve filmu se objevuje jedna kritická pasáž. „Venkovští muži utrácejí peníze v židovské hospodě, opíjejí se tam a hrají karty. Jejich nespokojené ženy vniknou do hospody, vydrancují ji, zničí zařízení a vyženou židovského majitele z vesnice. Žid odchází pouze s malým batohem na zádech a na kopci naposledy smutně pohlédne na vesnici. Tento obraz se velmi podobá válečným fotografiím, které ukazují židy nastupující do transportu.“<sup>46</sup>

Premiéru *Jana Cimbury* ale antisemitisticky mířené ohlasy v tisku neprovázely. „Pravděpodobně zde chyběl podnět od tiskového odboru Úřadu říšského protektora, o židovské scéně se tedy prakticky nepsalo. Možná u filmových

---

<sup>43</sup> BEDNAŘÍK, P., *Arizace české kinematografie*, str. 97

<sup>44</sup> Tamtéž

<sup>45</sup> Tamtéž

<sup>46</sup> BEDNAŘÍK, P., *Arizace české kinematografie*, str. 99

recenzentů převládly pocity studu, že se v českém filmu objevuje epizoda pogromu v čase, kdy první židé z jejich okolí již nastoupili do transportů.<sup>47</sup>

V roce 1946 mělo pak natočení filmu dohru. František Čáp byl vyšetřován Komisí pro národní bezpečnost kvůli obvinění ze šíření rasistických tendencí. Na obvinění z toho, že v románu protižidovská sekvence není, oponoval Čáp tím, že byl donucen ji do scénáře doplnit na příkaz Ing. Antona Zankla z filmového referátu Úřadu říšského protektora. Nakonec bylo trestní řízení zastaveno.

Druhým filmem s výraznou protižidovskou stopou je snímek režiséra Jana Alfréda Holmana z roku 1942 s názvem *Velká přehrada*. Neobjevuje se v něm sice žádná čistě židovská příkladně negativní postava, „ale v jedné scéně hlavní hrdina, který v čele dělníků vystupuje proti nesvědomitému stavebnímu podnikateli, pronese větu: „*Znám vaše židovské manýry.*“ Podnikatel v tomto poněkud levicově zaměřeném filmu krátí dělníky na mzdě a šetří na stavebním materiálu. Je to jediná protižidovská věta, která zde zazní, přesto v kontextu doby vzniku mohla být osoba nepoctivého podnikatele vnímána jako negativní zobrazení žida.<sup>48</sup>

## 2.2.8. Myšlenka nacismu v německém filmu

Politické vedení nacistického Německa vidělo ve filmech více než všichni ostatní. Proto jejich velkorozpočtová produkce mohla vytvořit daleko více snímků než jejich česká „odnož“. Za všechny lze uvést předražený film *Kolberg (Kolberg, 1945)*, pojednávající o statečnosti osamocené skupiny lidí v bunkru, kteří se odmítnou vzdát Napoleonově vojsku během jeho tažení Německem. Natáčení snímku začalo v říjnu 1943 a okolnosti vzniku jsou více než bizarní. Německá armáda totiž ustupovala na všech frontách a Hitler přesto vyžadoval, aby byla zcela k dispozici filmařům, dokonce tento příkaz vydal jako vojenský rozkaz. „Poblíž Berlína byly postaveny celé čtvrti města, jen aby je mohla bombardovat „Napoleonova děla“, přestože celé hlavní město bylo ve skutečnosti zničeno bombami.<sup>49</sup> Po zapojení mnoha kamer, pyrotechniků, umělé povodně, vytvoření umělých kanálů pro odklon řeky byl film připraven k promítání v lednu 1945. V době, kdy na místě luxusních berlínských sálů zbyly jenom trosky.

<sup>47</sup> BEDNAŘÍK, P., *Arizace české kinematografie*, str. 99

<sup>48</sup> BEDNAŘÍK, P., *Arizace české kinematografie*, str. 101

<sup>49</sup> VIRILLIO, P., *Válka a film*, str. 132

Překvapivou perličkou je skutečnost, že Joseph Goebbels i samotný Adolf Hitler se domnívali, „že překonání černobílé technologie v německém filmu přinese povzbuzující faktor, který by mohl soupeřit s posilujícími účinky americké produkce.“<sup>50</sup>

## 2.2.9. Následky války v německém filmu

Ideologická problematika se ale v Německu nesoustředí jen v období předválečném a válečném. Po skončení války totiž Německo zůstalo rozděleno na dva samostatné státy pod vlivem dvou ideologií, které spolu nesmiřitelně soupeřily. „Prozápadní část – Německá spolková republika – obdržela v prvních letech obrovské částky v rámci programů obnovy. Její strategický význam pro Spojené státy spočíval v tom, že se měla stát obraným valem před šířením komunismu.“<sup>51</sup> Už v roce 1952 pak životní úroveň občanů přesahovala úroveň předválečnou.

Zbavit se nacistických stop ve společnosti však nebylo nijak jednoduché. V padesátých letech se objevovala ve filmech silná reflexe války a režimu a od konce dekády se ve scénářích začíná objevovat další motiv – pochyby nad úspěšným a úplným vymýcením nacismu. Za všechno mluví postava bývalého člena SS a zároveň úspěšného ekonoma ve filmech Wolfganga Staudteho *Růže pro státního návladního* (*Rosen für den Staatsanwalt*, 1959) a *Posvícení* (*Kirmes*, 1960). Tato vlna měla za následek otázky ohledně denacifikace v samotném filmovém průmyslu. Řada autorů v čele s Leni Riefenstahlovou byla kvůli aktivní spolupráci s režimem na delší čas odstavena, ale nemálo z nich (za všechny snad jen již zmíněný Veit Harlan) posléze natáčela dál. Nacismus sice skončil, následky ale zůstávaly dlouho i ve filmu.

---

<sup>50</sup> VIRILLIO, P., *Válka a film*, str. 24

<sup>51</sup> KORDA, J., KŘIPAC, J., *Dějiny světového filmu*, str. 23

## 2.2.10. Americké filmy cílené proti nacismu

Spojené státy si vůči nacistickému Německu dlouho udržovali neutrální postoj. Ten se ale vytrácel tím víc, čím důkladnější zprávy o událostech v Evropě do zámoří docházely. Netrvalo dlouho a umělci se začali proti Hitlerovu režimu angažovat ve velkém. „Chaplinova satira *Diktátor* (*The Great Dictator*, 1940) byla jedním z prvních hollywoodských filmů, které se pokoušely přesvědčit americkou veřejnost o nezbytnosti silnější americké angažovanosti v Evropě“<sup>52</sup> I další tvůrci ukazovali nacismus jako velké nebezpečí, jehož ignorování by se Američanům mohlo později krutě vymstít. Když mohly být po roce 1940 v důsledku Hitlerova dobytí západní Evropy dováženy hollywoodské filmy jenom do neutrálních států, začalo se válečné téma objevovat i v nových žánrech. Tím hlavním příkladem takového snímku je jeden z nejslavnějších amerických počínů všech dob *Casablanca*, natočená režisérem Michaellem Curtizem v roce 1942.

---

<sup>52</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 86

## 2.2.11. Komentáře ke zmíněným viděným filmům

### *Křižník Potěmkin*

Ejzenštejnův ranný snímek nebyl mou první zkušeností s němým filmem, přesto však pro mě byl překvapením. Zatímco některé snímky i pozdějšího data se nedokázaly zbavit absence zvuku či nutnosti omezovat textová sdělení na nezbytné minimum, *Potěmkin* těmito neduhy netrpí. Zaujme násiněm zápletky a už diváka nepustí. Slavná scéna s kočárkem na schodišti v Oděse nebo střelba na samotném křižníku jsou momenty, které ve své době jednoduše redefinovaly pojem „filmové napětí“. Největší pochvalou pro *Křižník Potěmkin* je tak bezesporu to, že i dnes, téměř pětadesát let po svém vzniku, dokáže u diváka otevřeného novým zážitkům obstát v konkurenci leckterého současného dramatu.

### *Diktátor*

Chaplin byl génius. Jinak si nedokážu vysvětlit tenhle komediální, psychologický i dojímavý klenot, který si sám zrežíroval, aby v něm zahrál dva ústřední party. Úvodní projev Hynkela, jeho hádka s Napolonim v jídelně, holič pracující v rytmu hudby a na druhé straně holičova závěrečná pateticky okouzující řeč. A všechno z toho na hranici dokonalosti.

### *Casablanca*

Ta nejkrásnější osudová žena a ten nejcharizmatičtější cynik ze všech míst na celém světě na sebe narazili a došlo k událostem, které změnily jak svět kolem nich, tak svět v jejich nitrech. A když se ukázalo, jak dokáže být svět osudově malý, nebyly následky o nic méně závažné. Chci zažít svou vlastní Casablancu, chci se stát součástí přesně takové nadčasové dvojice a chci zase prožít své vlastní drama. I když nikdy nebudu Bogart a nikdy nebudu moci prokázat odvahu a lidskost tak zásadně. Takže všichni kritici mohou nadávat na klišé jak je libo. Všechna klišé totiž mají svůj počátek a ten je právě tady. V Casablance, kam utíkají za druhé světové války uprchlíci ze všech koutů světa...

## **2.3. Film jako nástroj ovlivňování společenské kultury**

*„Film je jedním z nevlivnějších masových médií současnosti. Na celém světě, čtyřicet hodin denně, se na filmy dívají miliony lidí. Samotná kina přivábí ročně kolem patnácti miliard diváků. Umělecké a experimentální filmy, čistě zábavní produkty, dokumenty, animované filmy a v neposlední řadě reklamní spoty se šíří už nejen prostřednictvím kin. Dostávají se k nám skrze televizní kanály a Internet, na videu a DVD, dokonce v letadle nebo tramvaji: filmy nás pronásledují. Lidé se na filmy dívají, aby unikli skutečnosti nebo aby se o ní co nejvíce dozvěděli. Filmy zrcadlí sny a noční můry, nejhorší obavy stejně jako malé romantické touhy. Filmy propagují, ale i vysvětlují, většinou však, a to je snad jejich nejkrásnějším posláním, nás chtějí „jen“ bavit.“*

Andrea Gronemeyer, 1998

### **2.3.1. Televize**

Film se sice ve svém vývoji stal nedílnou součástí umění, ale bez jeho rozšíření do domácností by se nikdy nestal nepostradatelnou součástí běžného lidského života. Všechno změnil přelom v polovině dvacátého století, kdy se poprvé objevila televize. Vynález, proti kterému filmový průmysl dlouho bojoval a netušil, že právě díky ní se mohou k divákům dostat filmy, které jsou pro kina nedostatečně atraktivní.

Málokdo ale tuší, že počátky vývoje televize sahají skoro až k počátkům vývoje filmu samotného. Prvním mechanickým přístrojem, který dokáže přeměňovat hodnoty světlosti světelných obrazů na elektronické signály a dalšímu vedení k příjemci, který je opět složí do obrazu, byl děrovaný a rotující Nipkowův kotouč. Ten vznikl právě v době, kdy na svém kinematografu pracovali i bratři Lumiérové. První testovací programy na sebe však nechaly čekat více než tři dekády. Ve Spojených státech se jich dočkaly až v roce 1928. Přijímač pro signál však vlastnil málokdo.

Překvapivou skutečností je to, že na rozdíl od Spojených států, které v době Olympijských her v Německu vysílaly jen na radiové úrovni, právě v Německu

existoval televizní přenos, díky kterému mohli Němci přenosy z Olympiády sledovat.

Vyšší produkce přijímačů se projevila až po válce. Ale za to hned ve velkém. Spojené státy začaly sériovou produkci v roce 1947 a už během jednoho roku mělo přístroj milion domácností. Toto číslo pak v příštích letech rostlo stále rychleji a například v roce 1953 narostlo na 24 milionů domácností vybavených alespoň jedním přístrojem.

Ve Spojených státech byla televize čistě soukromá, v Evropě se díky vzniku BBC ukázala možnost televize veřejnoprávní. Tuto možnost díky čerstvým vzpomínkám na nacismus a převzetí moci nad veškerým vysíláním státem uvítala celá Evropa.

Amerika ale byla napřed co se týče jednostranného bavení publika. „Zatímco v televizi SRN usilující o vzdělávání a informování byly vrcholem programu náročné divadelní kusy a seriózní zpravodajské magazíny, vsadili Američané dávno na zábavné pořady, televizní soutěže, telenovely a detektivní seriály, sportovní přenosy a televizní kvízy.“<sup>53</sup>

Začátkem sedmdesátých let přišel další objev, který k televizním obrazovkám přikoval další a další diváky na delší a delší dobu. Satelitní a kabelové programy přinesly nový trh s širokou nabídkou. Tato nabídka pak prožila v devadesátých let boom i v Evropě.

Postupem let začali diváci (na rozdíl od pohádek či napětí z kina) hledat v televizi přiblížení ke skutečnosti. To s sebou kromě čím dál důkladnějších zpravodajských relací přineslo i neduh „reality show“ který „shodil“ některé televizní programy a nabídky na úroveň laciného braku bez představivosti či tvořivosti. Naštěstí i tento fenomén začíná i ve světě ustupovat novým nápadům.

Široká nabídka pořadů přes internet, možnost objednávání si půjčených DVD až do poštovní schránky nebo čím dál více se přibližující budoucnost s vlastním určováním pokračování dějové linie tak zaručují, že budoucnost televize a mediální všudypřítomnosti zůstává růžová.

„Televize coby zpravodajské, vzdělávací a zábavní médium převzala funkce, které byly dříve vyhrazeny jiným médiím, která zpětně mění, ale neničí. Získala si

---

<sup>53</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 90

více lidí než jakákoliv jiná forma komunikace, a je proto vystavena zvláštnímu veřejnému zájmu. Obchodníci a tvůrci veřejného mínění všeho druhu našli v televizi nejatraktivnější ze všech reklamních ploch, zatímco kritici ji mají za asociální, fantazii umrtvující a mládeži nebezpečnou.<sup>54</sup>

### 2.3.2. Reklama ve filmu

S příchodem komerčních televizních stanic si český divák musel zvyknout na „povinné“ pauzy při sledování filmů či televizních seriálů a pořadů. Reklamní přestávky vzbuzují dodnes nevoli, ale pravdou je, že ať už mezi jednotlivými programy nebo přímo v nich jsou nedílnou součástí každodenního sledování, protože jejich finanční výhodnost zaručuje pro televizní stanice možnost pokračovat v činnosti.

V kině sice před filmem vidíme také reklamní blok, ale v průběhu filmu už ne. Aby mohli tvůrci film natočit, potřebují nejen producenta v podobě fyzické osoby, ale také firmy, pro něž bude spolupráce s tvůrci konkrétního snímku finančně výhodná, protože se v určitých záběrech ve snímku mohou ukázat jejich výrobky. V praxi to pak může vypadat tak, že když filmová postava pije v baru nápoj, v záběru je nenápadně vidět i značka nápoje – právě ta značka, jejíž mateřská společnost pomáhala snímku vzniknout.

Ohledně zobrazení samotného výrobku funguje zásadní pravidlo. Výrobek se může objevit pomocí tří způsobů:

1. O produktu se ve filmu otevřeně mluví.
2. Produkt je používán některou z postav.
3. Produkt je "náhodou" zachycen v záběru.

Existují sice nejrůznější formy spolupráce mezi producenty a příslušnými společnostmi, ale všechny jsou zaměřeny na redukci finančních nákladů spojených se vznikem snímku. Nejčastěji ale všechno funguje následovně: Tvůrci dostanou bezplatně zapůjčeno zboží nebo jsou jim poskytnuty natáčecí lokality a na oplátku je produkt či objekt prezentován v co nejlepším světle. Menší produkty jako sluneční

---

<sup>54</sup> GRONEMEYER, A., *Film*, str. 88

brýle nebo mobilní telefony se nemusí vracet, větší, jako například automobily, už ale ano.

Celá taktika je víceméně mimo pravomoci samotných tvůrců a odehrává se v režii marketingu a produkce. Studio vyhotoví analýzu scénáře, jejímž výsledkem je seznam předmětů (automobily nebo mobilní telefony), služeb (ubytování), nebo lokací (banka či nemocnice), které by bylo dobré od sponzorů právě pomocí product placementu získat. „Poté se studio obrátí na své oddělení pro product placement, které dále osloví některou ze soukromých agentur nebo samo zkontaktuje potenciální sponzory a na základě jejich nabídek navrhne nejvhodnější spolupráci. Nad takový koncept opět zasedne scenárista, režisér, kameraman, rekvizitáři a další kompetentní tvůrci filmu, aby posoudili, zda navržený product placement nějak negativně neovlivní jejich původní vizi o filmu.“<sup>55</sup> To je také jediná možnost, jak mohou tvůrci do zařazení product placementu zasahovat. Možnost zamezit této propagaci mají pouze hvězdy nejvyššího kalibru.

Celý princip v lehce jednodušší formě používaly už od 30. let klasického Hollywoodu například tabákové firmy. Hrdinové na plátně, ať už kovbojové nebo detektivové, si zapalovali doutníky a cigarety, diváci v touze přiblížit se svým vysněným idolům začali kouřit a z menších tabákových společností se v tu ránu mohly stát mamutí korporace. S jedním konkrétním dobrodružným hrdinou a idolem se ale v šedesátých letech objevil takový boom kolem všeho, co používá, že dal slovu „reklama ve filmu“ nový rozměr, přestože se termín „product placement“ objevil až na začátku osmdesátých let. Tím hrdinou byl agent Jejicho veličenstva James Bond.

Od začátku svých dobrodružství pije charakteristické pití připravené typickým způsobem, jenom velmi sporadicky změni značku auta a pokaždé střílí zbraní od stejného výrobce. S každou další bondovkou, která přišla do kin, se vždy najde dalších pár jedinců, kteří budou chtít pít a jezdit jako James Bond, protože on přece díky svému nadhledu a s pomocí své nezlomitelné image svede každou ženu..

---

<sup>55</sup> HOMOLA, J., *Agent v zajetí reklamy*

V dnešní době je umění product placementu specifickou a velmi odbornou problematikou. Ve specializovaných agenturách se udržují kontakty „na tisíce firem, jež by rády propagovaly své zboží prostřednictvím áčkových filmů a na druhé straně všechna velká studia mají ve své hierarchii oddělení, nejčastěji označované jako "Production Resources", či "Product Placement Department", jež s těmito agenturami spolupracují při umísťování reklamy do konkrétních projektů.“<sup>56</sup>

V roce 1991 se lidé a společnosti podnikající v "product placementu" sdružili do jedné ohromné obchodní skupiny nesoucí jméno ERMA neboli "Entertainment Resources & Marketing Association". Jejím úkolem je především profesionalizace product placementu, jakožto samostatného odvětví filmového průmyslu.

Co se týče uveřejňování reklamy v českých filmech, situace je bohužel výrazně horší než v zámoří, nebojím se říct, že téměř až kritická. Ve filmech se neobjevují jenom scény s používáním daného výrobku, často je scéna degradována téměř na pouhou reklamu. Z českých filmů poslední sezóny mi v tomto ohledu nejvíce utkvěl snímek *Děti noci*, který zmiňuje oblíbený komunikační chatovací program ICQ, ale zmiňuje ho tak neohrabaně, že se o něm postavy pouze chvíli baví a následuje záběr na monitor, kde se nachází okno s programem. Klasický product placement tak najednou získává svou verbální odnož, která se ale ve většině případů dočká jenom více či méně shovívavého úsměvu.

### 2.3.3. Filmové festivaly

Ať už jde o největší událost sezony pro českou filmovou smetánku nebo setkání nejslavnějších celebrit v Cannes, filmové festivaly se staly nedílnou součástí filmového průmyslu. Setkávají se zde jak hvězdy filmového plátna, tak i fanoušci, kteří využijí každou příležitost, jak navštívit filmy, ke kterým by se jinak už nikdy dostat nemuseli. Jak u nás, tak ve světě, se sice pořádá daleko více podobných příležitostí, ale blíže bych se chtěl zmínit právě o karlovarském a canneském. Ostatní oblíbené festivaly, alespoň vypíši.

V České republice se vysoké oblíbě těší Febiofest, festival animovaných filmů Anifest, Festival Jeden svět - událost zaměřená na problematiku lidských práv

---

<sup>56</sup> HOMOLA, J., *Agent v zajetí reklamy*

nebo MFF Zlín. Ze světových festivalů jsou nejznámější festival Sundance Roberta Redforda, MFF v Berlíně, MFF v Benátkách nebo nově MFF v Bratislavě.

### 2.3.3.1. MFF Karlovy vary

Festival v Karlových Varech je nejen největší podobnou událostí v České republice, ale dokonce i v celé středně-východní Evropě. Své kořeny má v Mariánských lázních, kde se v roce 1946 konal historicky první ročník filmového festivalu, který by se konal na československém území. O rok později se pak přehlídka poprvé uskutečnila po celou dobu konání přímo v Karlových Varech a od roku 1948 se pořádala přehlídka soutěžní, včetně vůbec prvního předání ceny Křišťálový globus. Soutěž tehdy výrazně utrpěla všudypřítomnou budovatelskou vynucenou náladou, která měla za následek povinné rovnoměrné rozdělování cen vůči bratrským státům. V roce 1956 byl pak festival organizací FIAPF zařazen do kategorie A, kde se tak ocitl ve společnosti světově známých festivalů zmíněných v předchozím odstavci.

V téže době byl ale založen MFF v Moskvě a festival karlovarský se tak mohl konat pouze jednou za dva roky. Navíc na konci šedesátých let se festivalová přehlídka začala definitivně měnit v pouhý přehled sloganů a hodnocení filmů se inspirovalo právě ostudně průhlednou propagandou z padesátých let. Publikum samozřejmě podobnou náladu vycítilo a návštěvnost ročník od ročníku upadala.

Čas plynul a „velké společenské a politické změny po listopadu 1989 konečně osvobodily karlovarský festival od politických tlaků. Více než zájmy státu bude napříště o existenci festivalu rozhodovat to, co bude schopen nabídnout veřejnosti v silné konkurenci jiných filmových akcí u nás i ve světě.“<sup>57</sup> Na festival najednou mohli zavítat bývalí emigranti, promítaly se trezorové filmy a atmosféra pozitivně stoupala. Lidé ale přesto měli festivalovou akci až příliš spjatou s předchozím režimem a programově silný ročník 1992 se najednou mohl stát ročníkem posledním. Karlovarský festival se ale podařilo zachránit. Ministerstvem kultury, městem Karlovy Vary a grandhotelem Pupp byla ustanovena nezávislá nadace, která na místo ředitele festivalu dosadila Jiřího Bartošku, akce se začala konat znovu každoročně, zvolením Evy Zaoralové na místo programové ředitelky

---

<sup>57</sup> [www.ffikv.cz](http://www.ffikv.cz)

byla opětovně zajištěna vysoká kvalita promítaných snímků a jako osobnosti byly lákány hvězdy světového věhlasu.

Od příštích ročníků stoupala divácká návštěva, program je každoročně rozdělen do několika programových bloků a pozice „Bartoškova“ festivalu je v tuto chvíli na domácí scéně bez nadsázky neotřesitelná.

### 2.3.3.2. MFF Cannes

Mezinárodní filmový festival v Cannes je pro Francii i celou filmovou branží velkou každoroční událostí, na jejíž úroveň se mohou snažit dosáhnout snad jen festivaly v Berlíně či Benátkách.

První ročník se konal roku 1946, přestože přehlídka byla poprvé provedena už před válkou. Tehdy ale byla akce prakticky neoficiální a vzhledem k válečnému konfliktu pro podobné akce nebyly jakékoli možnosti. Od roku 1946 se tedy festival konal pravidelně, přestože se mu nevyhnuly problémy. Například v letech 1948 a 1950 se nekonal z důvodu nedostatku peněz. V roce 1968 byl potom přerušen kvůli národnímu povstání.

Nejprestižnějším oceněním v Cannes je Zlatá palma, která se uděluje za nejlepší film. Tato cena se s přestávkou uděluje od roku 1955, do roku 1954 a v období let 1964 až 1974 byla hlavním oceněním Velká cena.

### 2.3.4. Comic – Con

Filmy a seriály dokázaly vždy lidi přimět k tomu, aby si o čerstvě zhlédnutých příbězích více či méně zaujatě povídali. Kamarádi si sdělovali, jak budou asi příběhy pokračovat dál, fanoušci komiksů toužili po dalších sešitech. Spojené státy americké byly vždycky národem plným nadšených komiksových fanoušků. A tak před několika desítkami let vzniknul festival, který tyto nadšence spojoval. Slavný Comic – Con.

Na něj se v posledních letech sjíždějí zástupci filmových studií, předvádějí nejčerstvější materiál z nejočekávanějších filmových trháků a jeho návštěvnost atakuje počet 125 000 hostů. Všichni tito lidé si chtějí popovídat o počítačových hrách, nejruznějších seriálech, komiksech, sci-fi, fantasy a jiných žánrech, které

v dnešní seriózní společnosti nemají dostatek místa na to, aby byly brány vážně. A na oněch několik dnů vidí, že v tomhle zájmu zdaleka nejsou osamoceni. Historie této monstrózní akce sahá až do roku 1970.

Všechno přitom (jako většina kultovních a nezapomenutelných akcí) začalo pomalu a nenápadně. Právě tehdy, v roce 1970, byla uspořádána malá konference v Grant Hotelu v San Diegu. Setkání několika sci-fi spisovatelů s jejich fanoušky slavilo úspěch, z malé akce se vyklubaly solidní zisky a ještě v srpnu téhož roku se uskutečnil oficiální první ročník sandiegského Comic – Conu, kde se ukázala dokonce žánrová hvězda takového formátu jako sci-fi spisovatel Ray Bradbury.

Comic – Con brzy završí čtyři dekády svého úspěšného působení a i když se jeho označení ustálilo na oficiálním „setkání všech fanoušků komiksů, filmů a sci-fi“, ve skutečnosti je současné rozmezí žánrů mnohem větší. Z nejrůznějších fenoménů současné popkultury se v San Diegu představují novinky z horroru, anime, mangy, hraček, sběratelských sad karet, počítačových i konzolových her, komiksů i nejrůznějších románových žánrů. Od pouhého setkání a čistě obchodního nabízení se stala akce, na které je možné o svých oblíbených přiběžích či produktech zjistit snad úplně všechno. Pořádají se přednášky rozebírající dopodrobna poslední sérii oblíbeného seriálu nebo divadelní amatérská představení na jejich téma. S trochou nadsázky se dá říct, že na čtyři dny v roce mohou fanoušci, na které se mnohdy jejich vrstevníci, spolužáci či spolupracovníci kvůli jejich zálibám dívají všelijak, vypustit všechny zábrany a věnovat se čistě tomu, co milují. Protože obléct se za vojáka z Hvězdných válek nebo na sebe vzít kostým komiksové hrdinky, přestože je dotyčný člověk muž, taková příležitost je opravdu vzácná.<sup>58</sup>

#### 2.3.4.1. Odkaz Comic – Conu v České republice

Fenomén Comic-Conu posléze rozpoutal po celém světě podobné akce. Nejinak tomu bylo i u nás. Po revoluci se i k nám začaly dostávat komiksy či filmy ze Spojených států a jejich fanoušci také měli touhu se setkávat na jednom místě. A v polovině devadesátých let se začaly rýsovat první kousky budoucího Festivalu Fantazie.

---

<sup>58</sup> Přeloženo ze serverů [www.variety.com](http://www.variety.com) a [www.comic-con.org](http://www.comic-con.org).

Tato již tradiční záležitost se nejvíce přibližuje image amerického Comic – Conu. Jedná se právě o takový festival jakým je událost v San Diegu. Každoročně se všichni fanoušci sci-fi, fantasy a výše uvedených žánrů a odnoží sjedou na jeden letní týden do Chotěboře a užívají si neopakovatelné atmosféry.<sup>59</sup>

### 2.3.5. Kina v současnosti

Snad každý divák už tu skutečnost zaznamenal. Klasická kina se dříve nebo později musela smířit s razantním odlivem diváků a sály zejí prázdnotou. Jedněmi z hlavních důvodů jsou relativně široká nabídka televizních programů i velmi pohodlná možnost pustit si oblíbený film na DVD. Zapomenout nesmíme ani na to, že v současnosti se novinky z kina objevují na DVD nosičích už čtyři měsíce po jejich premiéře. Je tu ale jeden výrazný „technický“ důvod pro řídnutí diváckých řad. Nová generace biografů.

Objevily se totiž multiplexy, tedy kina s více než třemi promítacími sály. V zahraničí se od konce osmdesátých let dokonce objevuje termín „megaplex“ který označuje kino s více než dvaceti sály. Takové zatím v České republice neexistuje. Výhoda takových kin je jasná. Více diváků se může dívat na různé filmy ve stejný čas, navíc málokdo pohrdne výbornou nabídkou občerstvení (a nehledí přitom tolik na cenu) a i po několika letech pravidelných návštěv multiplexů se člověk pokaždé rád usadí v pohodlném sedadle, vychutná si skvělý zvuk kolem sebe a užívá si film. Ve světle takových podmínek pak vzpomínky na malé sály s nepohodlnými dřevěnými sedadly blednou více než rychle.

Systém multiplexů se ve Spojených státech začal rozšiřovat v sedmdesátých letech a na jejich konci, stejně jako začátku let osmdesátých, se velmi rychle začal rozšiřovat do celého světa. Největším takovým komplexem bylo dlouho Eaton Centre v kanadském Torontu s osmnácti sály. První megaplex se překvapivě otevřel v Belgii, jmenoval se Kinopolis a měl 25 sálů s promítacím plátnem. Ve Spojených státech se poté začaly slučovat některé konkurenční společnosti a megaplexy tak mohly definitivně ovládnout scénu. Díky společnosti AMC Theater se objevilo několik mamutích, více než třicetisálových prostor.

---

<sup>59</sup> Informace převzaty z [www.festivalfantazie.cz](http://www.festivalfantazie.cz) a vlastních zážitků.

V České republice je historie multiplexů pochopitelně o poznání kratší. Přesto už je to deset let, co se tato nová technická kapitola začala psát. Už v roce 1999 totiž jako pobočka celosvětově fungující australské společnosti Village Roadshow Ltd. vznikla společnost Village Cinemas Czech Republic s.r.o. Právě oni už budou mít na svém kontě navždy několik prvenství. Kromě toho, že byly prvním podobným systémem u nás, jsou také dodnes největším českým multiplexem, v jejich prostorách se nachází čtrnáct sálů. Právě Village také přišlo s tehdy revoluční novinkou, dvousedadly pro páry.

Po úspěchu Village se na trh dostaly další společnosti. Některé více úspěšné, některé méně. Na začátku nového tisíciletí brzy po sobě přišly Cinestar a Palace Cinemas. Posledním větším přírůstkem do rodiny je Cinema City, které se objevilo v roce 2008. V současnosti je v České republice 24 multiplexů od šesti společností.

### 2.3.6. Budoucnost

V kinematografii se v posledních letech čím dál více prosazuje nový fenomén. Jsou jím 3D kina, ve kterých se divák pomocí zvláštních polarizačních brýlí dívá na plátno a v promítaném filmu se na určitých místech pomocí speciální technologie zdá, že se předměty či osoby na plátně přibližují přímo k němu. Dojem ze sledování filmů je tak najednou živější. Omezeními pro tuto technologii jsou v současnosti nedostatek snímků kvůli jejich finanční náročnosti a také prozatímní nedostatek diváků, kteří nechtějí platit vysoké částky za vstupenky na film, ve kterém mnohdy ani 3D efekt není dostatečně využitý.

Pravdou ale zůstává, že se některé plánované zahraniční velkorozpočtové filmy plánují vytvořit jak pro běžná plátna, tak pro trojrozměrné projekce. Brzy tak možná nastane doba, kdy už budou mnohé letní trháky vytvářeny pouze pro 3D kina a pro kinematografii i její obdivovatele tak nastane zcela nová kapitola.

### 3. Praktická část

V praktické části byly položeny otázky pěti filmovým kritikům. Někteří z nich trvali na setrvání v anonymitě a proto jsem se rozhodl, že nebudu používat jména u nikoho z nich. Upřesním jen, že se jedná o čtyři muže a jednu ženu (jejíž odpovědi budu uvádět jako ženské, se změnou přechylování a jako první v pořadí), jeden z mužů je Slovák. Dotazník je zobrazen v příloze, otázky pro srozumitelnost píš i sem.

V dotazníku byly položeny následující otázky:

- 1) Co vidíte jako hlavní důvod toho, že se film už celé století považuje za komerčně nejúspěšnější odnož umění?
- 2) Je i v dnešní době aktuální nebezpečí ovlivnění jedinců filmem?
- 3) Je nepostradatelná reklama ve filmu, tzv. produkt placement?
- 4) Jednou za čas se zdvihne vlna názorů poukazující na násilí ve filmu a jeho vliv. Souhlasíte s tímto tvrzením?
- 5) Cítili jste se vy sami někdy filmem ovlivnění natolik, že pozměnil váš náhled na svět/společnost/život?

První otázka, jejíž přesné znění je „Co vidíte jako hlavní důvod toho, že se film už celé století považuje za komerčně nejúspěšnější odnož umění?“, je otázkou na úvod, aby se kritici nesoustředili jen na faktické odpovědi, ale aby si uvědomili, proč je film úspěšný i to, proč je právě pro ně jednou z nepostradatelných součástí života. A v odpovědích byla krásně vidět různorodost pohledů na filmové médium.

První odpovídající si myslí, že film je považován ze všech uměleckých odnoží za nejvíce spotřební. Jeho hlavní devízou je podle ní to, že nutně nevyžaduje živé herce a na rozdíl od ostatních druhů umění nevyžaduje při svém absolvování jakoukoli formu společenského oděvu. Jeho výroba je navíc ve většině případů prováděna pro masy a často s nízkými náklady s dobrou návratností zisků.

Druhý odpovídající považuje film na nejpřitažlivější formu umění, která dokáže uspokojit jak úzkoprofilové diváky, tak i širší spektrum. Jako důkaz pak uvádí rozvoj kinematografie a oblibu kin na počátku dvacátého století. Osobním důvodem je pak to, že každý jedinec má své sny a právě prostřednictvím filmů může tyto sny vidět v pohybu, může je tak částečně prožívat s hrdiny na plátně.

Třetí odpovídající zastává názor, který je částečným průnikem předchozích dvou. Považuje film za nejkomplexnější umění, které je průnikem hudby, divadla, literatury i výtvarnictví a může zaměstnat nejvíc smyslů a dokáže i věrně imitovat realitu. Tím pádem pak dokáže nejsnáze oslovovat široké spektrum svých diváků.

Čtvrtý odpovídající bere film jako odnož umění, která poskytuje obrovskou žánrovou i tematickou variabilitu v adekvátním audiovizuálním hávu, zpracovanou vždy odlišným způsobem a s myšlenkami, ze kterých si každý může vytáhnout „to svoje“, ale zároveň jde o formu zábavy, vhodnou jak pro méně náročného, tak i pro náročnějšího diváka, kterému nestačí jen se odpoutat od reality, ale také se nad sledovaným snímkem zamyslet.

Pátý odpovídající míní, že největší předností filmu v konkurenci ostatních uměleckých oborů je jeho rozšířenost a dostupnost. Poukazuje na to, že obrovská většina lidí má doma televizi a stejně tak není problém zajít si do kina. Sledování filmů se podle něj stalo fenoménem zábavy, který už k modernímu životu neodmyslitelně patří a je podporován občasným čtením o hereckých hvězdách či vyhledáváním filmů oblíbených režisérů. Film představuje svět nekonečných možností, které nás zbavují každodenních starostí a rutiny a každý z nás potřebuje takové zasnění či odpočinek.

Druhá otázka zní „Je i v dnešní době aktuální nebezpečí ovlivnění jedinců filmem?“ a vztahuje se k ideologické části bakalářské práce. Někteří dotazovaní byli při této otázce možná o něco méně sdílní než by jejímu celkovému vyznění pomohlo, ale některé odpovědi mě svou upřímností až téměř překvapily.

První odpovídající je právě tou, která je při odpovědi trochu zdrženlivá. Myslí si, že takovéto ohrožení je přípustné pouze u jedinců s vážnými psychickými až deviantními potížemi nebo v podobě podporování silného názoru u průměrné masy. V tomto ohledu poukazuje právě na filmy Leni Riefenstahlové.

Druhý odpovídající si myslí, že nebezpečí takového ovlivnění vždy bylo a v dohledné době bohužel i bude aktuální. Poukazuje na to, že historie má někdy tendenci se opakovat. Dále upozorňuje i na to, že film není jediným médiem, který k takovému ovlivnění může posloužit.

Třetí odpovídající také souhlasí, že nebezpečí ovlivnění je aktuální. Za stejně ohrožující ale považuje i ovlivnění ideologií (i bez podpory ve filmovém médiu), špatnou výchovou, náboženskými fanatiky nebo například i případnou mediální propagandou a manipulací. Film podle něj neovlivňuje o nic víc než desítky a stovky jiných faktorů a jevů.

Čtvrtý odpovídající odpovídá ve specifickém duchu. I přesto, že si je vědom nejrozličnějších příspěvků v médiích, jen těžko podle něj může film přebírat zodpovědnost například za mentálně vyšinutého jedince, který si plete fikci se skutečností. Za formování každého člověka je podle něj zodpovědné prostředí, ve kterém vyrůstá a film může být jenom finálním impulsem, ale nikdy ne samotným spouštěčem.

Pátý odpovídající si myslí, že toto nebezpečí do jisté míry aktuální je, ačkoliv už určitě ne v takovém množství, jako například v období fašismu. Diváci jsou podle něj zkušení a výběr titulů doslova ohromný a kdyby tak chtěla nějaká země použít film k silné propagandě, musela by ji nasadit v ohromném rozsahu. Míni tím ale pouze moderní pojetí civilizace, protože kdyby se propagandistické filmy uváděly v rozvojových zemích, efekt by mohl být i bez větších snah velmi silný.

Třetí otázka zní „Je nepostradatelná reklama ve filmu, tzv. product placement?“ I tato otázka dle mého soudu patří k zamyšlení o vlivu filmu na jedince a respondenti odpovídali poměrně různorodě.

První odpovídající byla u této otázky znovu lehce zdrženlivá a chtěla poukázat hlavně na to, že je právě product placement mnohdy až příliš řešeným problémem, který by neměl být přenášen na diváky a zůstat za stolem filmových producentů.

Druhý odpovídající se naopak rozepsal obsírněji a reklama ve filmu je podle něj doslova nepostradatelná. Financování filmu či televize bylo totiž vždy závislé na prodeji reklamy (snad s výjimkou ideologických filmů, na které daný režim bez váhání přispíval nehledě na případný budoucí komerční úspěch, i když na druhou stranu utlačovalo tvůrčí svobodu). Film jako takový podle něj neposkytuje specifický prostor pro vložení reklamy, jako je tomu v televizi, tudíž si cesty hledá jinak. Respondent označuje product placement za účinnější než jinou propagaci. Určité diváky, sblížené s postavou, totiž snadněji dostane ke svému produktu, který dotyčná postava používá – ať už se jedná o mobilní telefon, automobil, alkohol nebo oblečení. Za snad nejjasnější důkaz považuje cigarety a filmovou propagaci kouření v první polovině dvacátého století. Zároveň ale nezapomíná na to, že všechno záleží na míře a vkusnosti provedení, jelikož v některých případech je product placement spíše kontraproduktivní a možná až místy otravný – zejména v českých filmech, kde hraničí až s křečí a nebývá použitý věrohodně.

Třetí odpovídající si nemyslí, že by product placement byl nepostradatelným elementem, ale je natolik výhodným artiklem pro tvůrce, že ze současného filmu jednoznačně nezmizí.

Čtvrtý odpovídající si je vědom toho, že běžný divák přítomnou reklamu nemusí vždy vnímat, ale pro firmy, které si svou reklamu do filmů umísťují, je nepostradatelná. Zkušenosti totiž ukázaly, že dokáže velmi často útočit na smysly diváka a formovat mínění o produktech firmy. Tím pádem pak firmě s produkty, které díky filmu zná, bude divák logicky důvěřovat více než ledajakému tržnímu nováčkovvi.

Pátý odpovídající si není jistý nepostradatelností reklamy, protože podle něj záleží na konkrétní zemi, ve které film vzniká. Chápe, že se bez státních dotací peníze shánějí těžko a nelze se tudíž příliš divit tomu, že filmaři využívají silného sponzoringu.

Čtvrtá otázka se částečně u některých respondentů kryla svým významem s otázkou druhou. Jak tedy kritici reagovali na dotaz, který v plném znění byl „Jednou za čas se zdvihne vlna názorů poukazující na násilí ve filmu a jeho vliv. Souhlasíte s tímto tvrzením?“

První odpovídající s tímto tvrzením rezolutně nesouhlasí. Myslí si, že film sice může dát konkrétní návod určitému disponovanému individu, ale normální jedinec podle ní nemůže nacházet potěchu v zobrazovaných incidentech typu masakru motorovou pilou. Sám o sobě film k násilí nestrhne, člověk je pro ni přirozeně agresivní druh a až do dvacátého století bylo evolučně výhodnější mít svou agresivitu. Za podstatně nebezpečnější považuje počítačové hry, kde se divák, v tomto případě hráč, přesouvá do role tvůrce násilí.

Druhý odpovídající vidí v otázce silnou obdobu dotazu o ovlivnění jedince filmem. Zastává názor, že posuzování vlivu filmu nesmí být jen černobílé a že na jedince, především pak dětského věku, je potřeba více vlivů, nejenom filmem zobrazované násilí a podobné přítomné děje.

Stejně tak třetí odpovídající vidí velkou podobu s druhou otázkou. Vliv podle něj není hrozivý natolik, aby na něj mělo být cíleně ukazováno a s tvrzením, které bylo řečeno v otázce, tak nesouhlasí.

Čtvrtý odpovídající tvrzení také odmítá. Ví, že zdravě smýšlející člověk má o násilí dostatek znalostí, má s ním zkušenosti a nepřenášel by ho do svého okolí jen proto, že ho viděl ve filmu. Je si sice vědom případů lidí, kteří figurují na přesně opačném pólu pomyslné mentální polokoule a toto pravidlo pro ně tak přirozeně neplatí, ale zároveň upozorňuje na to, že jejich problémy a případné psychické negativní ovlivnění má hlubší základ, na který už má film jenom minimální dopad. Podobná obvinění by pak musela směřovat celoplošně na kina nebo televizi.

Pátý odpovídající si nemyslí, že se celý problém ohledně násilí dá bagatelizovat v tom stylu, který je nám médií někdy předsouván ve formě jednoznačného obvinění. Jeho názor nakonec vyznívá téměř až neutrálně. Násilí se sice používá hojně, ale určitě ne jenom ve filmu. A na druhou stranu je obrovská spousta filmů, kde se násilí jednoduše neobjeví.

Pátou a závěrečnou otázkou jsem znovu zkusil směřovat osobnějším směrem a zeptal jsem se „Cítili jste se vy sami někdy filmem ovlivnění natolik, že pozměnil váš náhled na svět/společnost/život?“ Odpovědi respondentů jsou různorodé, někdy uzavřené, ale jindy zase naopak příjemně osobní.

První odpovídající si nemyslí, že její životní názor by byl výrazně ovlivněn. Přiznává sice, že si několikrát utřídila názory na některé problémy politické, přírodní či společenské nebo se poddala krátkodobé emočnímu pohnutí, ale žádnou trvalou změnu nepociťovala.

Druhý odpovídající přiznává, že takovou zkušenost má. Určité zkušenosti změnily jeho pohled na současný svět a jeho problematickou společnost. V dnešní době, po získání určitého životní nadhledu už si pomocí filmu hlavně rozšiřuje již získané obzory a pomáhá si utvrdit dosavadní názory.

Třetí odpovídající jde ve své výpovědi nejdále. Troufá si tvrdit, že každý film člověka nějakým způsobem ovlivní, tak jako každá událost nebo každé setkání s jiným člověkem. O něčem vypoví, dodá nějaké zkušenosti, něco prohloubí, něco potvrdí, s něčím, co mu dá, bude člověk vnitřně nesouhlasit, ale vždycky duševní „nastavení diváka“ nějak posune. Myslí si ale také, že některé filmy to dokážou udělat hlouběji, důkladněji. Má na mysli tzv. generační výpovědi. Mezi tyto filmy zařazuje například Klub rváčů, Absolventa nebo Půlnočního kovboje, snímky, jež v sobě podle jeho slov nesou tak hluboký existenciální prožitek, že si jejich vliv člověk výrazně víc uvědomuje a užívá si ho a téměř ho sám v sobě šlechtí ještě dlouhou dobu po zhlédnutí filmu.

Čtvrtý odpovídající říká jednoznačné ano. Film podle něj často ukazuje divákovi odlišný náhled na věci, o kterých ví málo informací nebo o nich předtím nevěděl nic a následně na to se díky nim může naučit vážit si více nejrůznějších hodnot.

Pátý odpovídající si jednoznačně myslí, že ano, že byl filmem mnohokrát ovlivněn a že člověk je ovlivněn vším, s čím se ve svém životě setká, do čehož se musejí přirozeně počítat i filmy. Kinematografie je podle něj navíc natolik rozšířená a dostupná, že se jejímu ovlivnění nedá prakticky vyhnout. Jako osobní příklad výrazného a navenek rozpoznatelného ovlivnění pak uvádí užívání filmových hlášek a osobní ovlivnění v oblasti humoru, případně pak ve fantazijních představách, kdy se mu při reálné situaci vybaví jistá pasáž z filmu.

## Vyhodnocení

Zvláštní vyhodnocení si z uvedených otázek pro kritiky zaslouží otázka druhá a otázka čtvrtá.

V otázce týkající se možnosti aktuálního opakovaného ohrožení totiž došlo přesně k takovému střetu názorů, jaký jsem očekával a jaký jsem si asi i tajně přál. Přesně se totiž ukázalo, že tato otázka je a určitě ještě bude velmi sporným bodem, na němž se nemohou zcela shodnout ani renomované osoby. Proto tak můžu mezi dvě skupiny položit rovnítko. Mezi názory označující za potenciální nebezpečí jenom jedince s deviantními potížemi nebo masy lidí v extrémních případech ideologií a mezi názory označující takové nebezpečí za vždy aktuální a případnou možnost opakování historie.

Otázka týkající se násilí ve filmu a jeho vlivu je na tom ale jinak. Není překvapením, že kritici jakožto milovníci filmu ani jednou neodpověděli rezolutním ANO. Neříkám tím samozřejmě, že svoje výpovědi nějak ovlivňují nepravdivým směrem, ale jedná se samozřejmě o pochopitelnou tendenci bránit svoji zálibu a v jejich případě i živobytí. Znovu se tak dostáváme do bodu, kdy je v odpovědi jasně směřovaný názor, že podobný případ se může odehrát pouze u jedinců bez zdravého rozumu, případně pak u jedinců mladšího věku a i zde se dá hovořit jenom o jednom z mnoha vlivů. Pátý respondent dokonce velmi výstižně označil toto obvinění za příliš jednoznačné a uvedl, že je tento názor omílán pouze proto, že je populaci neustále podsouván médií. S tímto názorem tak nemohu než jednoznačně souhlasit.

## 4. Závěr

Dvacáté století se s odstupem dá označit za století techniky. Nikdy předtím nebylo možné, aby se lidstvo stalo natolik nezávislé na přírodě a jejím cyklickém pojetí času jako právě v minulém století. Technika ale neznamenal jenom prostředky, které se posléze staly v našich domovech i zaměstnáních nepostradatelnými. Znamenala také neuvěřitelný pokrok v oblasti zábavy. Tou nejoblíbenější zůstává i v dnešních dnech film.

Zdá se až neuvěřitelné, že právě na začátku minulého století byl film považován za jednorázovou atrakci, za pomíjivé pozlátko nejrůznějších poutí a podívaných. Film se stal velkým. Větším než si kdy jeho stvořitelé mohli myslet nebo v to doufat.

Ještě před pár desítkami let se ale určitě nezdálo možné, aby film byl tak závislý na penězích. Už od prvních prodaných kinematografů sice šlo o peníze, šlo o co největší zisk a vydělávání na potěšení a zábavě druhých. Přesto i v dobách dávných filmových hvězd, sebevědomých režisérů či nevrlych producentů zlatých hollywoodských časů nebylo úplně možné, aby došlo k události jakou byla například loňská stávka scénáristů.

To, že si skupina lidí uvědomí, že jejich platy jsou obecně příliš nízké vzhledem k jejich profesi, je normální. Ale aby došlo téměř až k vydírání v situaci, kdy se obě strany drží v šachu tím, že jedni nebudou psát a druhí jim nezaplatí, dokud dotyční nesleví ze svých nároků, to se asi může stát jenom v dnešní, ziskem už téměř posedlé a dalo by se říci, že i „zlé“ době.

Pro mě ale kinematografie nadále zůstává uměním. Tím uměním, které každý volný den nechávám ze své obrazovky proudit k mojí osobě, které v každém jeho filmovém políčku hltám očima v kině a o kterém si čtu každou chvíli, kterou jen můžu. Je uměním i fenoménem. A pokud tato práce dokáže alespoň částečně vyvrátit některé negativní teze o něm nebo někomu potvrdit, že film opravdu umí být jedinečný, pak svůj účel určitě splnila.

## 5. Literatura

- BARTOŠEK, LUBOŠ: *Náš film: kapitoly z dějin 1896 – 1945*. Praha, Mladá Fronta. 1985. 420 s.
- BEDNAŘÍK, PETR: *Arizace české kinematografie*. 1. vyd. Praha, Karolinum. 2003. 153 s. ISBN 80-246-0619-4
- DOLEŽAL, JIŘÍ: *Česká kultura za protektorátu*. 1. vyd. Praha, Národní filmový archiv. 1996. 284 s. ISBN 80-7004-085-8
- GRONEMEYER, ANDREA: *Film*. 1. vyd. Praha, Computer Press. 2004. 192 s. ISBN 80-251-0208-4
- HOJER, JIŘÍ: *Riefenstahlová a Ejzenštejn*. Uvedeno v časopise *Národní myšlenka*, číslo 4. Hodkovice nad Mohelkou, Národní myšlenka. 2005. 24 s.
- KORDA, JAKUB, KŘIPAC, JAN: *Dějiny světového filmu: kinematografie po 2. světové válce*. Olomouc, Univerzitní nakladatelství. 2006. 44 s. ISBN 80-244-1483-X
- KREJČOVÁ, HELENA: „*Jsem nevinen*“. *Süss, Harlan, Čáp a jiní*. Uvedeno v časopise *Illuminace*, číslo 5. Praha, Akademie věd České republiky. 1993. 34 s.
- POKORNÝ, VINCENC: *Paměti*. Údaje neuvedeny.
- RAČUK, IGOR, KARABINOŠ, ANTON: *Fenomén sovětského filmu*. Praha, Československý filmový ústav. 1987. 300 s.
- SADOUL, GEORGES: *Dějiny světového filmu: od Lumiéra až do doby současné*. 1. vyd. Praha, Orbis. 1958. 481 s.
- VIRILLIO, PAOLO: *Válka a film*. Praha, Kosmas. 2007. 192 s. ISBN 978-80-86818-38-2
- VOŠAHLÍKOVÁ, PAVLA: *Jak se žilo za časů Františka Josefa*. 1. vyd. Praha, Libertas. 2001. 230 s. ISBN 80-205-0088-X

## Internetové zdroje:

- HOMOLA, JIŘÍ: *Agent v zajetí reklamy*. Článek ze serveru filmpub.atlas.cz. Uveden 17. 10. 2006
- LOWRY, BRIAN: *The early days of Comic-con* na adrese <http://www.variety.com/article/VR1117988845.html?categoryid=1019&cs=1&nid=2562> uvedeno 11. 7. 2008
- [www.comic-con.org](http://www.comic-con.org)
- [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)
- [www.festivalfantazie.cz](http://www.festivalfantazie.cz)
- [www.ffikv.cz](http://www.ffikv.cz)

## 6. Přílohy

### *Příloha č.1*

Dotazník rozeslaný pěti filmovým kritikům

- 1) Co vidíte jako hlavní důvod toho, že se film už celé století považuje za komerčně nejúspěšnější odnož umění?
- 2) Je i v dnešní době aktuální nebezpečí ovlivnění jedinců filmem?
- 3) Je nepostradatelná reklama ve filmu, tzv. produkt placement?
- 4) Jednou za čas se zdvihne vlna názorů poukazující na násilí ve filmu a jeho vliv. Souhlasíte s tímto tvrzením?
- 5) Cítili jste se vy sami někdy filmem ovlivnění natolik, že pozměnil váš náhled na svět/společnost/život?