

N Á R O D O P I S N Á

l **e** v n e

1 / 2020

AUTOŘI STUDIÍ A ČLÁNKŮ NR 1/2020:

Doc. Mgr. Lucie ČESÁLKOVÁ, Ph.D. (* 1983), pracuje jako redaktorka a výzkumná pracovnice Národního filmového archivu. Dlouhodobě se věnuje dějinám nonfikčního a dokumentárního filmu. Podílí se na výzkumu spotřební imaginace komunistické diktatury realizovaném Národním muzeem a při Ústavu soudobých dějin AV ČR vede výzkumnou skupinu, jež je součástí mezinárodního projektu *Visual Culture of Trauma, Obliteration and Reconstruction in Post-World-War II Europe*.

Kontakt: lucie.cesalkova@nfa.cz

PhDr. Petr BEDNAŘÍK, Ph.D. (* 1973), vystudoval na Univerzitě Karlově v Praze mediální studia, filmovou vědu a žurnalistiku. Působí na Fakultě sociálních věd UK, kde je akademickým pracovníkem na katedře mediálních studií. Specializuje se na dějiny médií ve 20. století. Současně je zapojen do projektů Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, kde se věnuje dějinám národnostních menšin v Československu.

Kontakt: BednarikPetr@seznam.cz

PhDr. Milan KRUML (* 1961), pracuje jako analytik a odborník na programové formáty ve vývoji České televize. Dlouhodobě se věnuje dějinám televize u nás a v zahraničí, televizním žánrům a mediální kritice. Podílí se na bádání v oblasti teorie a historie televize v rámci specializovaného odboru ČT a vyučuje dějiny televize a televizní žánry na Fakultě sociálních věd UK a FAMU.

Kontakt: milan.kruml@czech-television.cz

Doc. Mg.A. Tomáš PETRÁŇ, Ph.D. (*1967), režisér a kameraman, filmový pedagog. Vystudoval FAMU v Praze, kde vyučoval od roku 1998 do 2018. V letech 2009–2013 rozvíjel na katedře sociálních věd Univerzity Pardubice obor vizuální antropologie, v letech 2015–2018 vyučoval na Film Institute – Film Academy Ohrid, Makedonie, kteroužto instituci předtím spoluzakládal. V současnosti působí na katedře sociální a kulturní antropologie Univerzity Pardubice.

Kontakt: tomas.petran@kultinfo.cz

PhDr. Andrej SULITKA, CSc. (* 1945), působil v Národopisném ústavu v Bratislavě a v Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV v Praze a Brně; od roku 1991 pracoval ve státní správě a v letech 2008–2014 přednášel na Filozofické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. V letech 2012–2019 byl vědeckým pracovníkem Ústavu etnologie AV ČR v Praze. Jeho hlavním výzkumným tématem jsou národnostní menšiny v ČR.

Kontakt: sulitka.andrej@seznam.cz

Národopisná revue vychází v tištěné černobílé podobě; pdf verze s barevnými fotografiemi jsou od roku 2016 zveřejněny na internetových stránkách časopisu v sekci Archiv <<http://revue.nulk.cz/obsah-cisel-archiv.html>>.

N Á R O D O P I S N Á

l'oune

1/2020



OBSAH

Studie k tématu Etnologická a antropologická tematika filmovou kamerou

Jiné jako zrcadlo: etnografický pohled v českém meziválečném nonfikčním filmu (<i>Lucie Česálková</i>)	3
Zobrazení vesnice v českém filmu na počátku 50. let na příkladu filmu <i>Slepice a kostelník</i> (<i>Petr Bednařík</i>)	13
Folklor jako únik? Pořady s folklorní tematikou ve vysílání Československé televize na přelomu 60. a 70. let 20. století (<i>Milan Kruml</i>)	26
Etnické a genderové stereotypy ve filmové sérii <i>James Bond</i> (<i>Tomáš Petráň</i>)	36

Materiály mimo hlavní téma:

Folklorní soubory národnostních menšin v českých zemích a majoritní folklorní hnutí. (Na příkladu vybraného vzorku souborů a jejich aktivit po druhé světové válce) (<i>Andrej Sulitka</i>)	59
---	----

Metody výzkumu

Zamyšlení nad úlohou etnografického filmu: Jak vznikal dokument „Říkejte mi strýcu“ (<i>Aleš a Vít Smrčkovi</i>)	72
První inventura: Karel Dvořák a jeho barevné fotografie lidového oděvu (<i>Helena Beránková – Jan Benedík</i>)	75

Společenská kronika

Jubilující Anna Divičanová/Gyivicsán (<i>Eva Krekovičová</i>)	82
K devadesátinám Vlastě Svobodové (<i>Petra Mertová</i>)	83
K jubileu Daniela Luthera (<i>Viera Feglová</i>)	84
Zemřel Bruno Netti (<i>Matěj Kratochvíl</i>)	86

Konference

75. výročí Karpatsko-dukelské operace – konference a celostátní setkání Sdružení Čechů z Volyně a jejich přátel (<i>Veronika Beranská</i>)	86
14. mezinárodní konference o sociálním kontextu smrti, umírání a pohřbívání – Death, Dying & Disposal (<i>Olga Nešporová</i>)	87

Výstavy

Pražská výstava „Stará Ukrajina Františka Řehoře“ (<i>Nad'a Valášková</i>)	89
--	----

Zprávy

Etnologové a Senát Parlamentu České republiky (<i>Jana Pospíšilová</i>)	90
---	----

Recenze

J. Varchol: Kalendarna ta simejna obrjadovist' Ukrajinciv Slovaččyny (<i>Mikuláš Mušinka</i>)	91
L. Silovský: Slavné plzeňské firmy a podnikatelé (<i>Marta Ulrychová</i>)	92
Čeložnice ve vzpomínkách a písních (<i>Marta Toncrová</i>)	94
M. Friedl – RukyNaDudy – Gruník: Píseň země (<i>Ondřej Volčík</i>)	95

Resumé

96

JINÉ JAKO ZRCADLO: ETNOGRAFICKÝ POHLED V ČESKÉM MEZIVÁLEČNÉM NONFIKČNÍM FILMU

Lucie Česálková (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)

Rozvoj etnografického filmu a etnografické vizuální kultury obecně bývá spojován s koloniálním diskurzem – ostatně podobně jako formování vědeckých disciplín etnografie a antropologie. Koloniální expanze byla ve všech případech aktem dohledu a příležitostí vojenského stejně jako kognitivního dobývání. V koncepcích kolonialismu pak bývají tyto dvě roviny vnímány jako velmi těsně spjaté, ovlivňující jedna druhou. Poznání v tomto smyslu jako by v koloniálním konceptu bylo automaticky mocenským jednáním, přirozeně vyplývalo ze situace dominance a bylo vedeno militantními zájmy a logikou. Obraz a zobrazování, coby nástroje poznání, potom ve stejném duchu slouží skrze označování k ovládnutí. V tomto smyslu také definoval „imperální“ pohled dnes již klasický text Edwarda Saida *Orientalismus* (Said 2008). Podle Saida je poznání Orientu významně poznamenáno diskurzem o evropské nadřazenosti a jím udržovanými stereotypy. Takové poznání redukuje koloniální prostor na jeviště, na němž „není cílem pochopit či analyzovat, ale legitimizovat“ evropské/západní hodnoty (Carter 2010: xvi). Oko, které aktem vidění pojmenovává a ovládá, nicméně může být majetnické z různých pohnutek. Jak ukazuje historička Mary Louise Prattová, např. sběratelství řady cestovatelů a přírodovědných expedic nebylo vedeno touhou po dobytelském hrdinství, a i přesto, že nebylo oproštěné od předsudků a strachů, bylo laskavé, vstřícné a otevřené k „jinému“ (Pratt 1992: 31). „Koloniální pohled“ tak rozhodně nebyl jediný a neměnný a film do jeho služeb na konci 19. století vstoupil jako další nástroj, jenž umožňoval vyjadřovat představy o jinakosti – ať už rasové nebo kulturní (Griffiths 2002: xxix).

Meziválečné Československo koloniální mocností nebylo, přesto v něm etnografická vizuální kultura hrála poměrně významnou roli a vznikla zde řada filmů zachycujících život domorodců z různých částí světa, nejčastěji však z Afriky. Důvodem tohoto zájmu nebyla tak jako v případě kolébek etnografického filmu (Francie, Německo či Velká Británie) koloniální vazba, ale silná cestovatelská tradice podporovaná státními i soukromými, často aristokratickými finančními zdroji. Ta již na konci 19. století

podnítila zájem masové veřejnosti o zážitky spojené s domorodými kulturami, jež zcela markantně potvrdil úspěch tzv. etnografických přehlídek, jichž se v Praze od konce 70. let 19. století uskutečnilo hned několik. Pořádání inscenovaných vystoupení nejčastěji afrických domorodců se v této době stalo po celé Evropě efektivní propagací kolonialismu, výnosným obchodem a součástí populární zábavy (Ciarlo 2011; Ames 2008). Přehlídky měly evokovat dojem bezprostředního zážitku cestování a kombinací divadelnosti a autenticity diváka přenášely do kulis „etnografické vesnice“, v níž mohl volně procházet a sledovat každodenní život domorodců.¹ V době, kdy tradice vystavování afrických domorodců jako kuriozit ustupovala do pozadí, nahradil tyto přehlídky v roli nástroje zprostředkovávajícího cestu za exotickým neznámým promítaný obraz. Od počátku 20. století až do první poloviny 20. let šlo o diapositivní doprovodné populární přednášky cestovatelů, např. Enrique Stanka Vráze (Todorovová 2006), později o atraktivnější obraz filmový. Největší vlnu popularity etnografické vizuality na filmovém plátně přinesl přelom 20. a 30. let, kdy byly v českých kinech s úspěchem promítány zahraniční snímky jako *Chang* (1927), *Simba, král zvířat* (1928), *Afrika volá* (1930), *U pijáků krve* (1932) a další. Autoři *Simby*, manželský pár Martin a Osa Johnsonovi,² se těšili celosvětové popularitě jako dobrodruzi přinášející divákům prostřednictvím dokumentárního filmu dosud netušené poznatky (Kujal 1942). Z tohoto boomu obliby filmů s etnografickými tématy – snímků cestopisných, expedičních, ryze etnografických i hraných dobrodružných odehrávajících se v exotickém prostředí – pak těžily i ve stejné době vznikající a uváděné domácí počiny. Ačkoli se zde bavíme o zhruba osmi snímcích, v dlouhodobější perspektivě a na poměry malého domácího trhu se jednalo o bezprecedentně silnou skupinu filmů na pomezí expedičního, cestopisného a etnografického filmu, jež byla nadšeně přijímána publikem a která také do značné míry ustavila tradici tohoto typu filmování v českých podmínkách.

Bez koloniální zkušenosti se etnografie v Československu rozvíjela především jako historická vlastivě-

da „v úzké vazbě na formování národního společenství představ“ (Křížová 2016: 312). Klíčovými zprostředkovateli mimoevropské zkušenosti zde byli cestovatelé jako např. Vilém Němec, zmiňovaný Enrique Stanko Vráz, Alberto Vojtěch Frič či Emil Holub a jejich psané cestopisy a přednášky doprovázené nejčastěji diapozytivy. Ačkoli se tedy v Československu vědecké poznání mimoevropského prostoru nerozvíjelo v jednoznačně etnografickém smyslu, stala se ohnisky aktivit cílících do Afriky a Orientu nově formovaná akademická pracoviště, jakými byly např. Orientální ústav akademie věd (1922) či Egyptologický seminář při Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1925). Vedle vědeckých motivací byl tuzemský zájem o vzdálené kultury spojen také s motivacemi obchodními.

Ptáme-li se spolu s egyptoložkou Hanou Navrátilovou po tom, zda se v těchto podmínkách „mohl prosadit klasický koloniální diskurz“ (Navrátilová 2009: 512), pak filmový materiál potvrzuje, že odpověď nemůže být zcela jednoznačná. Etnografický pohled se poměrně lišil podle toho, kdo film natáčel a stříhal (sestavoval), podle jeho osobních postojů, zkušeností i zázemí, podle zaměření jeho výpravy a s tím souvisejících témat, jimž se ve snímku věnoval. Vedle samotných filmových textů pak neméně důležitou roli hrál i širší kontext – to, jak byl snímek prezentován a jaké další texty (novinové články, reportáže, knihy, přednášky apod.) ho obklopovaly. Širší kontext dovoluje nahlédnout obecnější diskurzivní roli etnografické vizuality v české kultuře a společnosti 20. a 30. let. Obraz etnografického „jiného“ totiž v domácím kontextu pomáhal zdůraznit a aktualizovat debaty o nejrůznějších kulturních a společenských diferencích. Konfrontace s etnografickým „jiným“ tedy nejenže odhalovala stereotypy nahlížení na věci neznámé či netypické, ale především zviditelňovala palčivá společenská témata doby. V této studii chci na základě analýzy konkrétních filmových projektů ukázat, že pohled, který jednotlivé snímky přinášely do české meziválečné vizuální kultury, pomohl iniciovat některé kontroverzní společenské debaty, nebo se stával jejich součástí. Je současně patrné, že meziválečná éra formovala tradici etnografického filmu v české kinematografii, na niž navazovali a již se inspirovali i další cestovatelé a filmaři. Sekundárním cílem tohoto textu je tedy na pozadí širších debat sledovat také postupné ustavování žánru etnografického filmu, pojmenovat jeho základní rysy i ambivalence a vysvětlit kořeny praktik a postupů, které se později staly rutinními.

Žánr etnografického filmu do 20. let 20. století rozhodně nebyl jednoznačně vyprofilován. Podle filmového historika Toma Gunninga neprošel obecně nonfikční film na počátku 20. století tak radikální stylovou proměnou jako film fikční. Nonfikční film se dlouho držel v modu přímé prezentace právě z potřeby odlišit se od strukturovanějších a komplexnějších fikčních forem, z potřeby jednoznačně deklarovat, že to, co se odehrává před kamerou, by se odehrálo, i kdyby tam kamera nebyla. Gunning tento modus pojmenovává jednoduše „views“ (pohledy) s cílem zdůraznit, že tyto filmy předvádí akt divání se a že jejich atraktivita pro dobové publikum vyplývala právě z potěšení z této náhrady přímého pozorování (Gunning 1997). Kamera fungovala jako průzkumník, turista, čemuž konvenovaly cestovatelské náměty. Filmy o neznámých zemích natáčeli dobrodruzi, cestovatelé, turisté i vědci a pohled turisty poznávajícího nová místa kombinovaly s pohledem etnografickým. Jednalo se tak o snímky žánrově oscilující na hranici formátů cestopisných, expedičních a etnografických. Při zkoumání prvních tří dekád filmového zájmu o etnografický subjekt rozlišuje teoretička filmu a vizuální kultury Fatimah Tobing Rony tři mody etnografického filmu – pozitivistický, lyrický a spektakulární. V modu pozitivistickém převládal vědecký zájem a metoda popisujícího pozorování, v modu lyrickém pak výklad a vysvětlování ustupovaly výtvarným kvalitám obrazu, v modu spektakulárním pak byly stereotypy etnografického „jiného“ využívány komerčně, k prvoplánovému oslnění publika (Rony 1996). Filmy vznikající v českém prostředí inklinovaly primárně k modu pozitivistickému. Na výrobu spektakulárních velkofilmů zasazených do exotického prostředí nebo snímků přenášejících exotické jiné do domácích kulis např. v podobě monstra (nejznámějším příkladem tohoto typu je film *King Kong*, 1933) v Československu nebyly podmínky a takovému typu produkce neodpovídala ani místní kulturní tradice. Lyrické filmy pak nevznikly proto, že do cizích zemí z Československa vyjížděli zpravidla filmově neškolení cestovatelé či vědci a jejich záměrem bylo primárně dokumentovat, nikoli podrobněji promýšlet filmový tvar a vyprávět (dokumentárním) obrazem. Pozitivistickému modu naopak nahrávalo, že v domácím prostředí velmi silně zakořenila koncepce dokumentárního filmu jako nositele poznání a objektivity, ovlivněná raným rozvojem vědecké kinematografie (Česálková 2014: 111–115) a těsnými kontakty s německým prostorem,

kde dominoval důraz na vědecké uchopení etnografické reality (Oksiloff 2001).

K velmi těsnému sepětí cestopisného a etnografického pohledu přispěl také postupný rozmach automobilové přepravy v Evropě a Spojených státech amerických i nové metody propagace motorismu, rozvíjené od 20. let 20. století. Mezi ně patřila vedle pořádání autosalonů a automobilových závodů také organizace tzv. jízd spolehlivosti (Pirie 2011). Étos spolehlivosti automobilů pomáhaly potvrdit dálkové jízd, v jejichž průběhu automobily překonávaly řady terénních překážek, vypořádávaly se s nepřízní počasí a podobně. Jedním z průkopníků automobilových expedic byl André Citroën, zakladatel stejnojmenné francouzské automobilky, jenž na počátku 20. let podnikl několik dálkových cest Afrikou. Film se v této době jevil jako ideální médium, jež zprostředkuje zážitky z těchto jízd a bude výstižně ilustrovat přednosti automobilů, navíc v propagačně atraktivním exotickém prostředí.

Na pomezí cestopisného, expedičního, propagačního a etnografického filmu vznikaly také první české snímky zprostředkovávající domácím divákům kontakt s etnografickým „jiným“. Z nich se v této studii zaměřím na film *Gari-Gari* (1928) Bedřicha Machulky a Huga Adolfa Bernatzika, *K mysu Dobré naděje* (1933) Jiřího Bauma a Františka V. Foita a *Šest žen hledá Afriku* (1934) iniciovaný Františkem Elstnerem.

Gari Gari: Safari pohled

Etnografický dokument *Gari-Gari* vznikl ze spolupráce Bedřicha Machulky, českého cestovatele a lovce popularizujícího život a přírodu Afriky, a rakouského antropologa a fotografa Huga Adolfa Bernatzika. Machulkovi se Afrika stala vášní i živností. Již od svých prvních pobytů na africkém kontinentu, jež uskutečnil spolu s Richardem Štorchem, se do Prahy vracel nejen s poznatky, které prezentoval na populárně-naučných přednáškách doprovázených fotografiemi a diapositivy, ale také s nabídkami k obchodu s přírodninami a jiným zbožím a k organizaci loveckých výprav (safari). Klientelu pro takovéto obchodování záhy našel jak mezi státními institucemi (Národní muzeum, Náprstkovo muzeum), tak v řadách domácí šlechty, ale též zahraničních badatelů. Díky Machulkovi se tak významně rozšiřovaly státní i soukromé sbírky dokumentující africkou přírodu i kulturu, jeho služeb využila také vídeňská zoologická zahrada a pod jeho vedením se do Afriky vypravila řada loveckých i vědec-

kých výprav z Československa i ze zahraničí (Vaverka 2008; Todorovová 2009).

Ačkoli se v době, kdy Machulka v Africe s organizováním výprav začínal, cesty po Africe podnikaly primárně po řekách (parníkem po Nilu) či s velbloudími karavanami, ve 20. letech se tato oblast podnikání přeorientovala na automobily. A s ní i Machulka. V polovině 20. let přesídlil do východní Afriky, do keňského hlavního města Nairobi, kde se díky dostupnějšímu trhu s automobily začínaly pořádat lovecké výpravy terénními vozy. Sám pak uváděl, že v této době, kdy navíc bylo možné na východiska expedic z Evropy přímo doletět letadlem, se východní Afrika stala rájem turistů i filmařů: „*Život a přírodu v Africe v poslední době dobře zachycují výpravy filmové. Nelze ovšem pokládat za výzkumnou nebo badatelskou takovou výpravu do Afriky, jejímž cílem je buď jen turismus nebo nějaký sportovní rekord či obchodní zájem. Takových afrických cestovatelů na velocipedu, motorce nebo autem po upravených cestách je v poslední době stále dosti. Pro hlubší poznání africké skutečnosti však nemají význam.*“ (Machulka 1955: 8). Polovina 20. let tak byla pro Machulku v mnoha ohledech zlomová. Způsob jeho práce významně proměnily dva moderní nástroje – automobil a film – a v roce 1925 tak vedl svou první lovecko-filmařskou výpravu. Přes své vídeňské kontakty se Machulka také seznámil s o dvaadvacet let mladším Bernatzikem, s nímž v roce 1927 podnikl výpravu do Súdánu k modrému Nilu. Oba cestovatelé byli současně fotografy a cílem této jejich etnograficko-zoologické expedice bylo využít film nejen k dokumentaci, ale také jako základ snímku pro kina. Machulka se zasadil o uvedení výsledného díla, Bernatzikem pojmenovaného *Farbiges Leben* (Barevný život), v Československu, a to pod názvem *Gari-Gari. Volání africké pustiny* (Todorovová 2017).

Snímek je celovečerním dokumentem zachycujícím situace ze života afrických domorodců, s ohledem na dobu vzniku se jednalo o film němý s popisnými mezititulky.³ Čím se však částečně odlišuje od podobných filmů své doby, je důraz na lovecké scény. *Gari-Gari* se ze všech domácích snímků zaměřených na poznání orientálních kultur nejvíce blíží přímo etnografickému dokumentu, neboť potlačuje vlastní rozměr cesty či expedice. Kromě úvodního titulku a záběru na Bernatzika v typickém cestovatelském klobouku se s žádnými dalšími odkazy na expediční/cestovní rozměr snímku nesetkáváme.

Autoři dokumentují různé události ze života afrických etnik, jejich každodenní život, rituály, především pak tance a lov zvířete. Film ve svém úvodu také deklaruje, že veškeré záběry vznikly přirozeně, že autoři nic neinscenovali. Logika vyprávění snímku se může jevit jako nahodilá, ale není tomu tak. Skladba filmu sleduje afrického člověka „od zrození až do hrobu“ (jak uváděl propagační titul), přičemž sleduje pravidelné činnosti i rituály, např. přípravu jídla, tanec, lov, ale také organizaci pohřbu.

V roce 1933 se materiál ze snímku *Gari-Gari* na plátne kin vrátil v obnovené, tentokrát zvukové verzi pojmenované *Bara-Bara*. Iniciátorem tohoto projektu byl autor cestopisů a znalec Afriky Stanislav Škulina. Tehdy pětadvacetiletý cestovatel měl v té době za sebou řadu cest Evropou a průzkum Afriky spolu s přítelem Oldřichem Kučerou, o němž referoval na pravidelných přednáškách. Později, v letech 1936 až 1938, podnikl Škulina spolu s manželkou Marií vozem Škoda Rapid dvě cesty napříč Afrikou a v této činnosti pokračoval i po druhé světové válce. Z cest pravidelně zasílal fotografickou dokumentaci a byl aktivním popularizátorem afrického života i propagátorem automobilismu. Jeho cestovatelské a přednáškové zkušenosti také významně ovlivnily způsob, jakým byl původní Bernatzikův a Machulkův materiál přestříhán do nové podoby. Film *Bara-Bara* zahrnuje několik typických prvků tradičních expedičních filmů – především animovanou mapu, jež divákovi přesně ilustruje trasu výpravy. Skladba filmu tedy přímo následuje chronologii cesty a animovaná mapa dokumentuje jednotlivé přesuny. Do snímku se také dostaly dříve nezahrnuté záběry např. nakládání Machulkova vozu na loď, tedy záběry zobrazující explicitně cestu, cestování a cestovatele. Tato reflexe cestování je pak obsažena i v novém slovník komentáři, který nahradil původní mezititulky, byl obsáhlejší a v některých momentech také ustupoval od původní popisnosti a zčásti se přibližoval koloniálnímu pohledu, když výslovně zdůrazňoval rozdíl mezi západním („civilizovaným“) a africkým („primitivním“) způsobem života. Na trhu v Chartúmu, hlavním městě Súdánu, se tak podle něj např. „primitivnost afrického života prolíná s civilizací a vytváří bizarní výjevy“. I přes zjevné rétorické posuny mezi oběma díly autoři deklarovali, že ani v jednom případě nejde o jakoukoli manipulaci s realitou. Vymezovali se naopak vůči jiným snímekům podobného druhu, které, podle nich, účelově inscenovaly dění před kamerou. Přesto snímek inicioval

živou debatu, jejímž středobodem se stala autenticita krutosti, prezentovaná v některých scénách.

Pražská premiéra filmu, inzerovaná jako exotická senzace a doprovázená výpravnými plakáty, přinesla jak nadšené reakce (Štorch Marien 1929: 252), tak vlnu nevole. Tu reprezentovaly mimo jiné reakce Spolku na ochranu zvířat, podle něž snímek zahrnoval scény krutého násilí na zvířatech. Ministerstvo vnitra, schvalující filmy do distribuce, oslovilo v tomto smyslu společnost Geafilm a Bedřicha Machulku s žádostí, aby vyšli vstříc požadavku Spolku na vystřihání dotyčných scén. Machulka nicméně ve své reakci poukázal na to, že žádné scény ve filmu nebyly aranžované a podařilo se mu film v distribuci udržet v původní verzi (Todorovová 2017: 79–80). Situace týkající se ochrany zvířat byla v meziválečném Československu značně neutěšená. Z hlediska práva platila zastaralá rakousko-uherská nařízení (Müllerová – Stejskal 2013) a dlouhodobě chyběli odborníci, kteří by se tématu věnovali ve státní správě (Ptáček 2005). Činnost spolků, jakým byl např. zmiňovaný Spolek pro ochranu zvířat nebo Svaz okrašlovací a ochranný, vydávající časopis *Krása našeho domova*, později též Československá liga na ochranu přírody, tak v tomto období významně usměrňovala celkový diskurz environmentální etiky v meziválečném Československu (Melniková-Papoušková 1928). Spolek pro ochranu zvířat se zejména svou přednáškovou a jinou osvětovou činností, protesty a prosazováním doporučení, jež mohla směřovat přinejmenším k místním vyhláškám, zasazoval o řadu dílčích změn ve vnímání vztahů člověka a zvířat. Především usiloval o zkonkrétnění nedostatečné definice týrání, v té době aktuální např. ve vztahu k hospodářským zvířatům využívaným k práci, k dostihovému sportu nebo právě i k lovu pro trofeje v rámci populárních afrických safari. Pohled na tradiční činnosti afrických etnik, které Machulka s Bernatzikem pouze dokumentovali v jejich přirozenosti, ochráncům přírody přelomu 20. a 30. let připomínal to, co na soudobé společnosti vnímali jako necivilizované. Film tak zavdal příležitost k opětovnému zviditelnění ochránářů prosazovaného tématu týrání zvířat a k odsudku takového jednání prostřednictvím koloniální dichotomie civilizované/necivilizované. Tento koloniální pohled tak zdůraznil a vyhroutil aktuální domácí problémy, avšak požadavkem odstranit z filmu problematické scény, v nichž je ubližováno zvířatům, nadřadil etické hodnoty dokumentární a etnografické věrohodnosti.

K mysu Dobré naděje: pohled antropologicko-umělecký

Snímek *K mysu Dobré naděje* vznikl z expedice zoologa Jiřího Bauma a sochaře Františka Vladimíra Foita, podniknuté napříč Afrikou v roce 1931 ve voze Tatra 12. V době této výpravy nebyli oba spolujezdci co do cestovatelských zkušeností na stejné úrovni. Baum byl již ostřílen návštěvami Jižní Ameriky, Malajsie a kratších cest Afrikou, Foit naopak o cestování doposud jenom snil. Byl nadšeným obdivovatelem Afriky a v pozdější knize *Autem napříč Afrikou* výslovně uváděl, že jeho představy o tomto kontinentu zásadně formovaly cestopisy Emila Holuba či knihy a filmy Martina a Osy Johnsonových (Foit 1932). Foit dobře znal i cesty Andrého Citroëna, zaznamenané také ve filmu, nebo Andrého Gida. Coby student výtvarného umění se navíc zajímal o obraznost a vizuální kulturu starověkého Egypta, jež studoval při svých pobytech v Drážďanech a v Paříži. Jeho vstup na africkou půdu i způsob, jakým přistupoval k natáčení snímku, byl všemi těmito poznatky a inspiracemi z literatury, filmu i výtvarného umění zřetelně ovlivněn. Přestože je u obdobných děl jen obtížně určit, kdo je jejich autorem, podle Foitova cestopisu se oba muži za kamerou střídali, přičemž Baum se častěji věnoval fotografování zvíře. I když Baum pracoval s filmovou kamerou na svých cestách pravidelně, jen v případě tohoto filmu se podařilo sesbíraný materiál sestříhat a dát mu tvar – z Baumovy předchozí výpravy do Malajsie v roce 1928 a expedice entomologa Jana Obenbergera do jižní Francie a severní Afriky, již se Baum zúčastnil mimo jiné s budoucím filmařem Václavem Janem Staňkem, se dochovaly pouze torza nesestavených záběrů.⁴

V případě snímku *K mysu Dobré naděje* tak výsledné dílo, jeho tematické zaměření a formální i stylové ztvárnění významně ovlivnila právě Baumova spolupráce s Foitem, jenž do díla vnesl zájem o umění domorodých kultur. Fascinace primitivismem nebyla ve výtvarném umění 20. let zdaleka ojedinelá. Do českého prostředí se dostala přes inspirace z děl umělců koloniálních zemí, ale také z vlastních cest jednotlivých tvůrců, ze zkušenosti s výstavami orientálního umění, které do českých zemí přiváželi cestovatelé jako Emil Holub či Alberto Vojtěch Frič a jež bylo shromažďováno ve sbírkách Náprstkova muzea, s expozicemi pařížského etnografického muzea, zahraničními koloniálními výstavami a podobně (Winter 2013).⁵ František Vladimír Foit mj. při své expedici vytvořil sochařské portréty Afričanů, jež Antropologický

ústav Přírodovědecké fakulty Univerzity Karlovy mínil využít pro plánované Muzeum člověka (Winter 2013: 185). Další sochy vytvářel Foit i po návratu, a to na základě důkladné fotografické dokumentace. Tou doprovodil i svůj vbrzku vydaný cestopis a je z ní patrné, že postup snímání scény či konkrétního objektu z více úhlů byl jeho preferovanou metodou dokumentace právě proto, že nesl více antropologických i fyziognomických informací, které mohly posloužit jak domácím antropologům ve výzkumu, tak Foitovi při další tvorbě. Baumova a Foitova mise byla napůl vědecká a napůl umělecká. Film *K mysu Dobré naděje* tak reprezentuje antropologicko-umělecký pohled na Afriku a její obyvatele, jenž není koloniální tím, že by replikoval stereotypy etnické a rasové, ale proto, že replikuje stereotypy západních způsobů zobrazování. Poučení z dosavadní tradice etnografického a expedičního vyprávění a zobrazení se do výsledného díla jednoznačně promítlo v podobě nejrůznějších tropů, motivů a postupů. Foit sám poznamenával, že „on [Baum] byl vědec a já kumštýř“ a že toto spojení různých charakterů a způsobů vidění se navzájem doplňovalo. Obě tyto polohy se také promítly do výsledného snímku a ovlivnily jeho etnografický pohled.

Film samotný i Foitův cestopis *Autem napříč Afrikou* dokládají, že Foitova kameramanská práce nebyla nahodilá (Foit 1932). Ve svých zápiscích Foit situace filmování zcela konkrétně zachycoval, všímal si též neochoty domorodců nechat se natáčet, případně fotografovat, komentoval neúspěchy při filmování, ale zaznamenával též konkrétnější filmařské nápady a motivace. Především se snažil pořídit z každé scény několik druhů záběrů – snímal ji z různých úhlů a v různých vzdálenostech, aby pořídil nejen celky, ale též polocelky či detaily. To autorům po příjezdu do Prahy umožňovalo sestavit poměrně dynamický film, který již nemá povahu Gunningových „views“, ale směřuje k jakési naivní stříhové skladbě. Foitova montáž je založena na prolínání autenticity a kompoziční stylizace. Vedle snahy zachytit činnosti domorodců v neokázalé přirozenosti vidíme též zřetelnou tendenci záběry kompozičně připravovat – např. filmovat vždy přes část karoserie vozu či větev stromu. Tyto záběry jsou pak skládány juxtapozičně vedle sebe a ve výsledném sestříhu jsou doplněny o zřetelná interpunkční znaménka – film je strukturován do „kapitol“ podle jednotlivých zemí, které uvozují záběry na mapu, jedoucí auto, detaily topograficky příznačných předmětů (poštovní známka s ná-

pisem zemí – Súdán, Keňa, knoflík s nápisem Belgické Kongo atp.). Zhruba do střední části filmu je pak vložena od ostatního materiálu zcela odlišná sekvence dotočená později. Tato sekvence filmově-muzejním způsobem dokumentuje nálezy místního umění – zejména sošky. Ty se otáčejí na pohyblivém podstavci, jsou zabírány proti jednobarevnému pozadí a doplněny efektem kouře.

Přestože se expediční film v mnoha ohledech vymyká jednoznačnému uchopení (Griffiths 2013), zpravidla jej charakterizuje zeměpisný narativ cesty, jež podtrhují ilustrativní mapy přibližující průběh cesty a pravidelné komentáře kvality cest či mostů a záběry na ujíždějící auto, případně pomoc domorodců s roztláčováním, kterou si špatné cesty vyžádaly. Snímek *K mysu Dobré naděje* nicméně pracuje také s tradičními motivy etnografického zobrazování, jakými jsou tanec, antropometrické záběry držení těla, pohled do kamery a další (Griffiths 2002: xxix). Vědecký pohled pak nejexplicitněji vystupuje do popředí v jedné z posledních sekvencí filmu, jež komentuje zdravotní situaci africké populace, konkrétně problémy s důsledky napadení trypanozomou spavičnou, přenášenou mouchou tse-tse. Záběry na Afričany postižené spavou nemocí jsou následovány mikrokinematografickými záběry trypanozomy, záběry na mouchu tse-tse na stínítku a záběry vyšetřování jednotlivých pacientů a psaní dávkování předepsaných léčiv bílou barvou na hrudě domorodců. Podle antropoložky Anny Grimshawové je pro antropologickou a etnografickou vizualitu příznačné, že vidění je pro ni na jedné straně „metodologickou strategií, technikou v rámci etnografické praxe“, na straně druhé „metaforou vědění, způsobů poznání světa“ (Grimshaw 2001: 7). Také Baum a Foit ve snímku *K mysu Dobré naděje* dokumentují v zájmu vědeckého poznání domorodých etnik a současně přímo ztělesňují vědění, když vytvářejí podívanou z lékařské prohlídky, ze značkování nemocného těla. Domorodé tělo, dosud prezentované coby pracující a tvořící, je v této sekvenci náhle představeno jako trpící a stává se doslova obrazem lékařského předpisu – obrazem předepsaným západním mužem.

Ve snímku *K mysu Dobré naděje* tak zřetelně rezonovaly dva druhy dobové fascinace Afrikou – fascinace estetická a fascinace vědecká, které se vzájemně prolínaly. Cílem Baumovy a Foitovy cesty byla dokumentace a reprodukce poznání života a umění domorodých afrických etnik. Vedle sbírání afrického umění pracoval Foit

i etičtější metodou pořizování odlišných a pozdější reprodukce podle důkladné dokumentace. V kontextu dobové záliby v domorodém umění fungovaly Foitovy masky a další objekty na jedné straně jako svébytná umělecká díla, na straně druhé jako nositelé cenné antropologické informace. Foitova díla přibližovala českému publiku umění tzv. necivilizovaných národů, avšak v kontextu „civilizovaných“ institucí muzeí a galerií z něj činila dokument a estetický objekt zároveň. Prostřednictvím Foitovy intervence tak i film ohledával hranice mezi vědeckým a uměleckým poznáním, mezi civilizovaným a necivilizovaným, estetickým a neestetickým a vnášel nejistotu do zdánlivě jasných protikladů.

Šest žen hledá Afriku: pohled romanticko-propagační

Mezi březnem a dubnem roku 1934 uskutečnila cestu severní Afrikou čtveřice vozů firmy Aero, jejichž posádku tvořily kromě dvou mužů beze zbytku ženy. „Modrý team Aero“, jak se expedici přezdívalo, z pozadí vedl automobilista a cestovatel František Alexander Elstner a součástí mediálního pokrytí jeho šestitýdenního dobrodružství se stal také filmově-reportážní cestopis *Šest žen hledá Afriku*. V popředí expedice nicméně figurovaly především ženské účastnice cesty, Elstnerova žena Eva, slavná domácí jezdkyňa Ela Slavíková, manželka producenta snímku Helga Martenová, Věra Vlčková, Zdeňka Veselá a Iška Kavalierová, sestra technika výpravy, Ady Kavaliera.

Ženská expedice byla v první instanci pragmatickým tahem Františka Elstnera. Ten ve svých vzpomínkách otevřeně přiznává, že nápad vyrazit do Afriky s ženami za volantem byl motivován snahou cestu lépe zpropagovat, přinést jí více pozornosti.⁶ Ryze ženský tým tak měl být prezentován jako rarita – kuriozita, jež si a priori zaslouží obdiv. Ve světě se přitom nejednalo o nápad ojedinělý. Světoznámou ženou cestovatelkou se ve 20. letech stala Američanka Aloha Wanderwellová, která cestovala po celém světě automobilem Ford a ze svých výprav natáčela filmy. Doprovod jí dělal partner, ale hvězdou výprav a filmů byla ona sama (Boyd 2013). I zde filmy a další mediální výstupy cesty – psané, fotografické i rozhlasové reportáže – sloužily propagaci firmy Ford, současně ale také šokovaly a přitahovaly emancipačním narativem ženského hrdinství za volantem. Podobně i cesta „modrého teamu“ měla být propagací firmy Aero a československého průmyslu obecně, reklamou, již měl hrdinský narativ ještě zesílit.

Film *Šest žen hledá Afriku* byl součástí širšího diskurzu o „modrém teamu Aero“, jež utvářely rozhlasové telefonáty z cesty, ale především průběžné reportážní články psané Evou Elstnerovou pro deník *Národní osvobození*, Ela Slavíková pak zasílala své texty bulvárněji založenému *Polednímu listu*. Oproti těmto zprávám nicméně film postrádal výhodu aktuálnosti. Cenzurován byl až v listopadu roku 1934, tedy více než půl roku poté, co se expedice vrátila do Prahy, a uveden tedy mohl být až před Vánocemi. Přesto i v něm byla patrná touha po novinářské bezprostřednosti – celkově měl spíše reportážní ráz a jeho komentář hovořil v přítomném čase. Cesta tedy nebyla prezentována jako vzpomínka, ale jako dění. V úvodních sekvencích tomuto dojmu napomáhaly citace z radia Alžír a z novin, dokládající také mediální provázanost filmu, rozhlasu a tisku v rámci expedice „modrého teamu“. Každé toto médium nicméně vytvářelo částečně odlišný obraz cesty i cestovatelek a celkový pohled expedice „modrého teamu Aero“ tak byl značně ambivalentní. Telefonické zprávy Františka Elstnera byly zcela popisné a udávaly de facto jen aktuální polohu expedice. Reportáže jeho ženy Evy zdůrazňovaly perspektivu manželského páru a navazovaly tak na tradici příběhů o populárních manželských cestovatelských párech, jež se ustavila ve 20. letech. V domácím prostředí patřily manželky cestovatelů spíše k upozadovaným členkám výprav – s manželem cestovala např. i Růžena Holubová, v podobné době jako Elstnerovi cestovali také Stanislav a Eva Škulínovi a také zmiňovaný zoolog Jiří Baum později cestoval se svou ženou Růženou. Věhlas manželských párů nicméně utvářeli především silně medializovaní Martin a Osa Johnsonovi a vědecký pár Louise a Mary Leakeyových.⁷ Přítomnost ženy na dálkové automobilové výpravě vnášela do narativů a obrazů o této cestě prvky domáckosti. Ženy zprostředkovávaly mnohem častěji detaily z privátního života páru, byly s nimi spojovány informace o vaření a dalších stereotypně ženských činnostech, kterým se věnovaly i mužské expedice, avšak v jejich případě nebyly akcentovány. Kromě domestikace exotiky byl obraz cestujících manželských párů spojen také s motivem nekonečných lhbánek, z nichž ženy, sedící s psacím strojem v klíně na nejrůznějších (často nepohodlných) místech (střecha auta, provizorní přístřešek), píšící romanticko-dobrodružná vyprávění zpátky do civilizace. V tomto smyslu vyznívaly i reportáže Evy Elstnerové. Z jejich

vyprávění čišela dokonalá harmonie vztahu s manželem a exotika občasného romantického dobrodružství v místech, kam by se jako žena sama nikdy neodvážila (Elstnerová 1934a). Přes jednoznačné potvrzování hrdinského narativu ženské výpravy („*Jak jsme projely první etapou, naplnila mne důvěra v ženu, v její přirozenou svědomitost, odpovědnost a věrnost*“ – Elstnerová 1934b), se však Elstnerová neubránila potvrzování stereotypu „ozdobné“ role ženy: „...členky vykonaly velké dílo: stovky kilometrů denně, večer rychle vybalit toalety, upravit vlasy, smýt prach a zakrýt kůži rozpraskanou na slunci, způsobně zasednout k tabuli, promlouvat řeči, připítky, roztomile reprezentovat stát, který potřebuje tolik propagace za hranicemi.“ (Elstnerová 1934b) Eva Elstnerová ve svých textech sdílela všeobecné mediální nadšení pro obratnost, čilost, energii, kázeň, vytrvalost, duchapřítomnost a houževnatost žen, současně se však plně ztotožňovala s rolí „roztomilých reprezentantek“ Československa. Ve své dekorativní roli ženy naplňovaly původní záměr Františka Elstnera, který o ženském elementu vědomě přemýšlel jako o obchodním nástroji: „...kdo by se nepříšel podívat na šest hezkých českých žen, na čtyři hezké automobily a na návštěvu ze země, která je pravděpodobně také milá, podnikavá a hezká.“ (Elstner 1957: 115) Ve svých vzpomínkách Elstner ženy stejně chválil, avšak neodpustil přidat k dobru laskavě míněnou, a přece vtipnou historku o tom, že na recepcích usínaly únavou (a muži je v těchto společensky nelichotivých situacích gentlemansky zachraňovali).

Dekorativní pózu si ženy udržovaly i na veškerém medializovaném vizuálním materiálu. Fotografie zasílané do *Pestrého týdne* a dalších obrázkových periodik potlačují etnografický pohled (viz např. *Pestrý týden* č. 14/1934). Mají náladu momentek z rodinné či přátelské dovolené, na nichž ženy vesele pózuji v plavkách u aut, fotografují se také na velbloudech, tedy místní atrakci, usměvavě krmí opičky a podobně. Ve filmu se vyskytuje jen jediný moment vybočující z tohoto schématu, a to krátký záběr, v němž ženy roztlačují auto u moře.

Přestože cílem cesty byla Afrika právě proto, že místní poměry měly zdůraznit výkon aut v nesjízdném terénu a posílit dojem odvahy žen, které cestu podnikly, africké realie byly ve filmovém referování o cestě spíše upozadovány. Na celém díle, jež svým názvem navozuje dojem dobrodružné cesty žen po Africe, je tak pozoruhodné, jak málo se zaměřuje na ženy samotné a koneckonců

i na Afriku. Film je vlastně překvapivě prost významnějšího setkání s etnografickým jiným. Snímek především dokumentuje všechny etapy cesty, tedy z Prahy přes Afriku, Španělsko a Francii zase do Prahy, a na africkém kontinentě komentuje především místní pamětihodnosti, případně vazby na Československo. Latentním motivem snímku je ohledávání hranic civilizace. Zatímco okolí Alžiru je popisováno jako dokonale civilizované, ženy zde navštěvují konzuly a diplomaty a hrají si s ochočenými opičkami, směrem do Maroka a dále na jih za Marrákešem se již, slovy komentáře „odvíjí film nepoznaného života“. Setkání s trhovci v Marrákeši, holičem, vysavačem krve i zaklínačem hadů je líčeno jako exotické a takřka nebezpečné dobrodružství. Tento jediný výjev nicméně dokumentuje pobyt žen tváří v tvář domorodému obyvatelstvu Afriky, tedy mimo bezpečnou zónu konzulátů, velvyslanectví a vil. Rozhodnutí vydat se oproti původnímu plánu až na nejvyšší průsmyk pohoří Atlas je pak přirovnáváno k vykročení mimo hranice civilizace a předkládáno jako vrcholný důkaz odvahy a hrdinství automobilistek.

Cesta byla hodnocena jako sportovní a motoristický výkon, jak o tom svědčí také děkované a oslavné projevy předsedů sportovních a automobilových klubů při příjezdu do Prahy, a narativ sportovně-motoristického hrdinství se volně spájel s narativem o ženách ozdobách, jejichž úkolem bylo čistě zkrášlovat situace navazování obchodních a diplomatických vztahů. Specifickou roli nabývala emancipační poloha tohoto dvojitého narativu v souvislosti s dominantním náboženstvím navštívených zemí – islámem. Situace, kdy si jezdčyně Ada Kavalierová osedlala koně, je líčena naopak jako exotická podívaná pro domorodé obyvatelstvo, které údajně nikdy nevidělo ženu na koni, a uvozuje také linii příležitostné kritiky islámu z hlediska postavení žen, jež se v referování o cestě modrého týmu objevovala.

Obraz ženy, který snímek a diskurz o modrém týmu Aero konstruují, tak není jednoznačný, ale naopak plný ambivalencí. Jakkoli ženy automobilistky primárně asociují zřetelně emancipační rozměr narativu o „modrém týmu“, touha po dobrodružství ze strany žen je spíše potlačena, ženy jsou prezentovány především jako obchodně-propagační nástroje, které slouží automobilce Aero a jejím zájmům na africkém trhu. Emancipace prezentovaná snímek *Šest žen hledá Afriku* tedy nespočívala v popření tradičních rolí, ty naopak zůstávaly potvrzeny,

ale v rozšiřování okruhu dovedností, jimiž žena oplývá. Střet s etnografickým „jiným“ v tomto smyslu vnášel do veřejné debaty iniciované expedicí a uvedením filmu opět otázku hranic civilizovaného. „*Vidět daleké země, jiný lid, utéci z civilizace a užívat při tom vymoženosti civilizace – automobilu i radia, to jsou zážitky, na které nezapomínáme,*“ (Miloš 1934) psalo se ve stejné době v souvislosti s výpravou modrého týmu v *Automobil Revue* a potvrzovalo se tak, že dobová koncepce civilizovanosti byla těsně spjata s technikou. Technika, tedy automobil, radio, ale i film, na který byla cesta natáčena, zpřítomňovaly během exotického dobrodružství civilizaci a pro celý tým byly neodmyslitelnou součástí akce.

Závěr

I přes rozdílnost motivací, tvůrčích ambicí a podoby výsledných děl spojuje analyzované filmy to, že každý do určité míry narušoval zavedené mantinely domácí společenské debaty a umožňoval konfrontovat kulturní normy. Film *Gari-Gari*, jenž reprezentuje éru loveckých výprav vyšších vrstev, zviditelnil kontroverze týkající se nedostatečně legislativně ukotvené ochrany práv zvířat na konci 30. let 20. století. Snímek *K mysu Dobré naděje* vstoupil do kontextu koloniálních výstav, sběratelství uměleckých „trofejí“ a budování muzeí africké kultury a souběžně kritiky těchto aktivit tím, že estetizoval reprodukce a umělecké předměty nasbírané během cesty. *Šest žen hledá Afriku* obklopovala diskuse o postavení ženy v soudobé společnosti. Všechny filmy současně různým způsobem podněcovaly k zamyšlení nad tím, jaké domácí praktiky, automaticky pokládané za civilizované, skutečně civilizované jsou a nutily k přehodnocování zavedených stereotypů.

Všechny tři snímky lze současně pokládat za průkopníky žánru etnografického expedičního filmu v domácích podmínkách, k němuž se v dalších letech zařadily např. filmy Miroslava Zikmunda a Jiřího Hanzelky. Etnografický film zachycující vzdálené země se v českých podmínkách rozvinul v těsném sepětí s cestovatelskými expedicemi a s propagací automobilismu, což jej pomáhalo též spoludefinovat jako svébytný žánr. Skutečnost, zda se jednalo o safari (*Gari-Gari*), vědeckou expedici (*K mysu Dobré naděje*) nebo obchodní cestu (*Šest žen hledá Afriku*), ovlivňovala dílčí vyprávěcí postupy a rétoriku filmu, základní rysy nicméně zůstávaly podobné. Pohled na vzdálené „jiné“ zprostředkovával narativ cesty automobilem,

v němž je konfrontace s cizími zeměmi a jejich obyvateli (ať už s důrazem na lov, vědu či jiné aspekty) prokládána motivy překonávání terénních překážek a řešení případných technických problémů vozu. Filmy současně velmi aktivně vstupovaly do aktuálních domácích debat, jimž nastavovaly zrcadlo. Motiv vazby filmového natáčení na propagaci automobilky (v tomto případě Tatra) zůstal přítomný i ve filmech Hanzelky a Zikmunda, avšak zpřeciznila se vlastní forma populárně-naučné filmové tvorby (Skopal 2008). Ačkoli i autoři meziválečných filmů byli poučeni zahraniční tradicí tohoto typu kinematografie, jejich

filmy vykazují mnohem více znaky nonfikčních „views“ než znaky argumentujícího populárně-vědeckého filmu. Základní formální charakteristiky (mapy, narativ cesty, dobrodružství automobilu) se postupně ustalovaly a obohacovaly i o další stylové postupy. V pozdější zestátněné kinematografii se práce cestovatelů/vědců-amatérů postupně profesionalizovala, k výpravám byli přiřazováni zkušení kameramani a štáb spolupracoval s týmy odborných poradců. Standardizace žánru však znamenala též zevšednění – etnografický pohled již nepřinášel tak významné impulzy do celospolečenské debaty.

Tento text vznikl v rámci projektu *Civilizovaná žena: Ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, podpořeného Grantovou agenturou ČR (17-20238S).

POZNÁMKY:

1. Vesnice a vystoupení domorodců byly nejčastěji předváděny na pražských ostrovech (Štvanici či Štfeleckém), v roce 1908 se pak součástí Jubilejní výstavy pražské obchodní a živnostenské komory stala Habešská vesnice (Herza 2018: 246–249).
2. Martin a Osa Johnsonovi byli ve 20. letech 20. století populárním manželským párem cestovatelů, fotografů a dokumentaristů. Na svých cestách po Africe či na pacifických ostrovech pravidelně natáčeli filmy, které významně rozšířily představy o tamější přírodě i životě domorodců. Tyto snímky se neuváděly pouze ve Spojených státech amerických, odkud manželé pocházeli, ale měly širokou distribuci a promítaly se i v Československu.
3. Ambici natočit etnografický film z Afriky měl v první polovině 30. let také Machulkův dlouholetý podporovatel Adolf Schwarzenberg, jenž kouzlu Afriky propadl se svou ženou Hildou a společně založili též farmu blízko keňského Nanyuki. Schwarzenberg obdivoval manželé Johnsonovy a doufal, že natočí snímek přinejmenším srovnatelný s těmi jejich. Záležitost nicméně ztroskotala na špatné

- koordinaci Bedřicha Machulky a najatého kameramana, stejně jako na problémech s technikou. Přes Schwarzenbergovu snahu využít i nekvalitní materiál však výsledek neměl šanci dosáhnout na komerční distribuci (Slabová – Slaba 2014).
4. V Národním filmovém archivu označené jako „Malajsko tisíc devět set dvacet osm“ a „Pod žhavým sluncem“.
 5. Patrně nejpodrobněji se studiu výtvarného umění černošských etnik Afriky, ale též původních obyvatel Tichomoří či Ameriky věnoval Josef Čapek, jenž se ve svém *Umění přírodních národů* (1938) pokoušel také o vysvětlení vztahů této obraznosti a evropské kultury počátku 20. století.
 6. Elstner přímo píše: „...*takový zájem by nikdy nevyvolala mužská výprava.*“ (Elstner 1957: 110)
 7. Britští paleoantropologové Louis a Mary Leakeyovi působili především v oblasti rokle Olduvai v dnešní Tanzanii. Jejich první objevy spadají do počátku 30. let 20. století.

FILMOVÉ PRAMENY (Národní filmový archiv):

Bara-Bara. Režie Bedřich Machulka. Geafilm, 1933. 66 min.
Gari-Gari. Režie Hugo Adolf Bernatzik a Bedřich Machulka. Geafilm, 1928. 85 min.

K mysu Dobré naděje. Režie Jiří Baum. Accord, 1933. 73 min.
Šest žen hledá Afriku. Režisér neznámý, kamera Ada Kavalier. Accord, 1934, 17 min.

TIŠTĚNÉ PRAMENY A LITERATURA:

Ames, Eric 2008: *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainments*. Seattle: University of Washington Press.
Boyd, Alan 2013: Aloha Wanderwell Baker: An Introduction. In: Boyd, Alan (ed.): *Aloha Wanderwell: Call to Adventure*. Orange County: Nile Baker Estate, s. 1–6.
Carter, Paul 2010 (1987): *The Road to Botany Bay. An Exploration of Landscape and History*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Ciarlo, David 2011: *Advertising Empire: Race and Visual Culture in Imperial Germany*. Cambridge: Harvard University Press.

Česálková, Lucie 2014: *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*. Praha: NFA.
Elstner, František A. 1957: *S kamerou a za volantem třemi díly světa*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy.
Elstnerová, Eva 1934a: Noc v arabské herně. *Národní osvobození* 34, č. 14, 5. 4., s. 16.
Elstnerová, Eva 1934b: Šest žen pod modrou vlajkou. *Salon* 13, č. 5, 15. 5., s. 31.
Foit, František Vladimír 1932: *Autem napříč Afrikou*. Praha: vl. nákl.

- Griffiths, Alison 2002: *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press.
- Griffiths, Allison 2013: The Untrammelled Camera: A Topos of the Expedition Film. *Film History* 25, č. 1–2, s. 95–109.
- Grimshaw, Anna 2001: *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gunning, Tom 1997: Before Documentary – Early Nonfiction Films and the „View“ Aesthetics. In: Hertogs, Daan – de Klerk, Nico (eds.): *Uncharted Territory. Essays on Early Non-fiction Film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, s. 9–24.
- Herza, Filip 2018: *Imaginace jinakosti a přehlídka lidských „kuriozit“ v Praze v 19. a 20. století*. Disertační práce. Praha: Fakulta humanitních studií UK.
- Křížová, Markéta 2016: Iberoamerikanistika a její pozice v rámci Katedry etnografie a folkloristiky FF UK v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století. In: Woitsch, Jiří – Jůnová Macková, Adéla a kol: *Etnologie v zúženém prostoru*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, s. 311–331.
- Kujal, Quido E. 1942: Sensace kulturního filmu. *Kinorevue* 9, č. 1, s. 7.
- Machulka, Bedřich 1955: *V Africe na stezkách zvěře*. Praha: Orbis.
- Melniková-Papoušková, Naděžda 1928: O našem poměru ke zvířatům. *Přítomnost* 5, č. 42, 25. 10., s. 668–670.
- Miloš 1934: Jak užijeme léta. *Automobil Revue*, č. 6, s. 70.
- Müllerová, Hana – Stejskal, Vojtěch 2013: *Ochrana zvířat v právu*. Praha: Academia.
- Navrátilová, Hana 2009: „Krásný, báječný, nešťastný Egypt!“ Případ českého orientalismu. In: Jůnová Macková, Adéla – Navrátilová, Hana – Havlůjová, Hana – Jůn, Libor: *„Krásný, báječný, nešťastný Egypt!“ Čeští cestovatelé konce 19. a první poloviny 20. století*. Praha: Libri, s. 512–569.
- Oksiloff, Assenka 2001: *Picturing the Primitive. Visual Culture, Ethnography, and Early German Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pirie, Gordon 2011: Non-urban Motoring in Colonial Africa in the 1920s and 1930s. *South African Historical Journal* 63, č. 1, s. 38–60.
- Pratt, Mary Louise 1992: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London – New York: Routledge.
- Ptáček, Ladislav 2005: *Dobrovolná ochrana přírody v České republice. Historie, současnost a perspektivy*. Praha: Český svaz ochránců přírody.
- Rony, Fatimah Tobing 1996: *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press.
- Said, Edward W. 2008: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha – Litomyšl: Paseka.
- Skopal, Pavel 2008: Na cestu kolem světa, nebo na výlet do Krče? Recepte filmových cestopisů Hanzelky a Zikmunda v 50. letech. *Illuminace* 20, č. 1, s. 85–125.
- Slabová, Markéta – Slaba, Martin 2014: *Poslední ráj Adolfa Schwarzenberga*. Praha: Národní zemědělské muzeum.
- Štorch Marien, Otakar 1929: Gari-Gari. *Rozpravy Aventina* 4, 1929, č. 25, s. 252.
- Todorovová, Jiřina 2006: Enrique Stanko Vráz: záhadný cestovatel fotograf. Praha: Národní muzeum.
- Todorovová, Jiřina 2009: *Fotografická pozůstalost cestovatele Bedřicha Machulky. Katalog negativů*. Praha: Národní muzeum.
- Todorovová, Jiřina 2017: „Meine Kenntnisse jenes afrikanischen Gebiets...“ Die Begegnungen zwischen Hugo Adolf Bernatzik und Bedřich Machulka. In: Faber, Monika – Pfitscher, Martin (eds.): *„Die Herrlichen schwarzen Menschen“. Hugo Bernatziks fotojournalistische Beutezüge in den Sudan 1925–1927*. Wien: Photoinstitut Bonartes – Albertina – new academic press, s. 70–103.
- Vaverka, Vojtěch 2008: *Biografie Bedřicha Machulky, významného zoologa a afrického loveckého průvodce*. Bakalářská práce. Praha: Fakulta lesnická a dřevařská České zemědělské univerzity.
- Winter, Tomáš 2013: *Primitivismus, mimoevropské kultury a české výtvarné umění 1850–1950*. Praha: Arbor Vitae – Západočeská galerie v Plzni – Artefactum.

Summary

Otherness as a Mirror: Ethnographic perspective in the Czech inter-war non-fiction documentary

Czech ethnographic film emerged in the inter-war period thanks to the then simultaneous expansion of the film as an instrument of scientific knowledge, and of the motoring. The connection of film and car was significant for it. The car made it possible to travel to unknown countries more easily and freely, and the film documented local nature and indigenous people; however, films also were to promote the car manufacturer that delivered cars for such a journey. As a genre, the Czech ethnographic film developed at the boundary between the travel, expedition and promotional films. For this reason, in that era one should rather speak about an ethnographic perspective mediated by the film, and its role in the wider context of visual culture in the inter-war Czechoslovakia. Based on the analysis of three most distinctive films (*Gari-Gari, K Mysu dobré naděje* [To the Cape of Good Hope], and *Šest žen hledá Afriku* [Six Women Are Searching for Africa]), the study shows in a wider context of society-wide debates, that in the Czech context the ethnographic perspective brought the awareness of exotic otherness on one hand, and on the other hand it contributed to the updating of local socio-cultural problems. Despite their own nature of the ethnographic “otherness”, the movies a priori made the dichotomy civilized-uncivilized more visible, and they reflected how particular cultural differences were rooted in the domestic society. In this way, the ethnographic film revealed certain aspects of “uncivilized behaviour” in the contemporary Czech context.

Key words: Czech ethnographic film; expedition film; travel documentary; inter-war Czechoslovakia; Bedřich Machulka; František Elstner; Jiří Baum.

ZOBRAZENÍ VESNICE V ČESKÉM FILMU NA POČÁTKU 50. LET NA PŘÍKLADU FILMU *SLEPICE A KOSTELNÍK*

Petr Bednařík (*Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy*)

Komunistická strana Československa (KSČ) již od prvních let existence poúnorového totalitního režimu využívala oblast kultury pro své propagandistické záměry. Kultura měla podporovat politiku KSČ a prezentovat její ideologii občanům. Umělci se věnovali zobrazování historie v duchu nastoleného výkladu československých dějin a zároveň měli ukazovat soudobé Československo způsobem, který odpovídal uskutečňované politice KSČ. Kultura se měla věnovat různým oblastem života společnosti, sociálním a věkovým skupinám, městu i venkovu. V následující studii se budeme věnovat otázce, jakým způsobem přistupovali filmoví tvůrci k zobrazování venkovského prostředí na přelomu 40. a 50. let. Hraný film *Slepice a kostelník* patří k prvním poúnorovým českým filmům, které se snažily zachytit současnou vesnici v období zásadních společenských změn, a proto představuje vhodný materiál pro ukázání způsobu propagandistického pohledu tehdejší doby na venkov. Budeme využívat tituly odborné literatury, dobový tisk a prameny z Národního filmového archivu (filmová povídka, literární scénář). Zaměříme se na zachycení průběhu vzniku snímku *Slepice a kostelník*. Tento vznik uvedeme do celkového kontextu tehdejší československé kinematografie. Budeme sledovat, jak se příprava snímku vyvíjela od filmové povídky přes literární scénář k výsledné podobě filmu. Cílem bude analyzovat, jakým způsobem tvůrci snímku zobrazovali přerod vesnice na počátku 50. let, kolektivizaci, přesvědčování rolníků o správnosti vstupu do jednotných zemědělských družstev, formy třídního boje. Budeme se také zabývat tím, jaké byly dobové ohlasy na uvedený film po jeho premiéře.

Organizace československé kinematografie

Pro uvedení do kontextu podmínek vzniku snímku je nejdříve vhodné uvést informace, jakým způsobem byla organizována československá kinematografie, která v období po 2. světové válce prošla zásadními změnami. Prezident republiky Edvard Beneš podepsal 11. srpna 1945 dekret o opatřeních v oblasti filmu č. 50. Dekret stanovoval státu výhradní oprávnění k provozu ateliérů, výrobě filmů a jejich laboratornímu zpracování, k dovozu a vývozu filmů a jejich půjčování a veřejnému promítá-

ní. Dekret nabyl účinnosti 28. srpna 1945, čímž došlo ke znárodnění kinematografie, z níž tedy bylo nadále již vyloučeno soukromé podnikání. Oblast filmu spadala do pravomoci ministerstva informací vedeného od dubna 1945 komunistou Václavem Kopeckým. Kinematografii řídil filmový odbor ministerstva, v jehož čele byl básník Vítězslav Nezval. Všechny oblasti filmu byly sloučeny do vytvořené Čs. filmové společnosti s působností pro celé Československo. Znárodnění kinematografie bylo prezentováno jako zásadní krok ke zvýšení úrovně československého filmu, který se bude moci zaměřit na natáčení kvalitních filmových děl pro široké publikum. Ministr Václav Kopecký v srpnu 1945 k vyhlídkám kinematografie řekl: „Teď můžeme učinit film tím, čím má být: uměním, krásným a velikým uměním, poezií, povznášejícím požitkem, zbraní kultury, významným prostředkem lidové osvěty.“ (Kopecký 1945: 1) Optimismus můžeme dokumentovat i na textu Jiřího Mařánka, přednosty V. odboru (filmového) ministerstva informací, který publikoval v září 1945 v periodiku *Filmová práce*, orgánu Svazu českých filmových pracovníků a Svazu slovenských filmových pracovníků. Podle Mařánka měl být film v kontaktu s lidem, celkově napojen životem, kdy budou filmaři usilovat o nové hodnoty, aniž by ale snižovali uměleckou úroveň natáčených filmů. Zárukou kvality přijímaných námětů mělo být husté dramaturgické síto od jednotlivých výrobních skupin a ústřední dramaturgie k dramaturgii státní. Zároveň ale Mařánek psal o odbyrokratizování této cesty, aby rozhodování bylo co nejrychlejší a znárodněná kinematografie držela odpovídající tempo výroby (Mařánek 1945: 1).

K systémové změně organizace kinematografie došlo v dubnu 1948, kdy Čs. filmová společnost byla transformována do státního podniku Čs. státní film, který spadl stále pod řízení ministerstva informací (Havelka 1967: 27–29). V roce 1948 došlo také ke změnám v dosavadním dramaturgickém řízení československé kinematografie. V roce 1946 vznikl jako poradní orgán ministra informací Filmový umělecký sbor (FIUS), v němž byli zastoupeni významní literáti a filmaři. FIUS dohlížel dramaturgicky na vznikající filmovou produkci. V období po únoru

1948 FIUS začal působit i jako schvalovací komise, když posuzoval filmové náměty a scénáře z ideologického hlediska. Ovšem Kulturní rada Ústředního výboru Komunistické strany Československa (ÚV KSČ) rozhodla v říjnu 1948, že má být FIUS zrušen. Kritizovala, že FIUS nezaručuje účinný ideologický dohled v celém schvalovacím procesu a není schopen zaručit, aby byly natáčeny snímky odpovídající novým politickým poměrům. Reorganizací zanikl FIUS a místo něj vznikly dva nové sbory: Filmová rada a Ústřední dramaturgie. Filmová rada byla oficiálně poradní orgán ministra informací pro kulturněpolitické otázky filmu, ale fakticky šlo o orgán, který vypracovával tematický plán filmů a kontroloval produkci v ideologickém a politickém smyslu. Ústřední dramaturgie měla být orgánem umělecké výroby. Její úlohou byla příprava filmových námětů a scénářů podle tematického plánu a požadavků Filmové rady. Ústřední dramaturgie byla součástí podniku Československý státní film, přičemž členy jmenoval generální ředitel. Nejnižším článkem byly v rámci filmové výroby hrané produkce tvůrčí kolektivy, které připravovaly filmové povídky a scénáře podle zadání tematického plánu a předávaly je Ústřední dramaturgii (Knapík 2004: 184–185).

Filmová rada stanovovala pro každý rok, jaká témata by měla být natočena. Na rok 1950 naplánovala, že Československý státní film (ČSF) by měl vyrobit celkem 20 celovečerních hraných snímků. Pro takovou produkci ale neměl ani dostatečný počet režisérů. V roce 1948 sice nastoupilo deset nových režisérů pro celovečerní hraný film, to ale bylo málo. Proto byl v roce 1949 otevřen v Gottwaldově jednoroční kurs pro divadelní režiséry, z nichž pak dvanáct se stalo pracovníky ČSF, ovšem devět z nich nikdy žádný celovečerní film pak nenatočilo. Velká složitost schvalovacího systému totiž naopak vedla k tomu, že objem produkce se začal velmi drasticky snižovat. V roce 1951 mělo být natočeno 22 celovečerních hraných filmů, ve výsledku jich ale vzniklo pouze sedm, tedy o dva filmy méně než v roce 1950 (Knapík 2004: 273–274, 277). Zvyšovalo se také napětí mezi filmovými tvůrci. Spory byly mezi scenáristy a režiséry, kteří začínali svoji filmovou kariéru již za první republiky, a druhou skupinou tvůrců, kteří přišli k filmu až po roce 1945. Krize vedla až k rozhodnutí ředitele ČSF Oldřicha Macháčka z května 1950 udělat revizi činnosti všech tvůrčích kolektivů. Tato prověrka trvala až do roku 1951, ukázala nízkou produktivitu kolektivů, předkládání nehotových scénářů, nezdravou kolegalitu a „bratříčkování“, což se projevovalo

v inkasování honorářových záloh za nepoužitelné filmové synopsisy, povídky a scénáře, takže náklady na honoráře a autorská práva stoupaly, zatímco počet realizovaných filmů se snižoval (Sczcepanik 2012: 42–46).

Usnesení ÚV KSČ o kinematografii

Systém tedy nefungoval, přitom ale režim kladl na filmaře vysoké požadavky. Předsednictvo ÚV KSČ přijalo v dubnu 1950 usnesení o tvůrčích úkolech československého filmu. Dobovým jazykem bylo deklarováno, že film je povolán k tomu, aby dle sovětského vzoru vychovával nového, uvědomělého občana, obětavého budovatele socialismu. Čs. film musel podle usnesení ideologicky jasně a umělecky přesvědčivě získávat všechny poctivé občany republiky pro uskutečňování ideálů socialismu. Usnesení bylo značně kritické k tehdejšímu stavu čs. kinematografie. Kinematografie se podle něj nevymanila z bezideové rutiny předmnichovského filmu a z poklonování před úpadkovým filmem západním. Filmoví pracovníci podceňovali výchovné poslání filmu, projevovali tendence k bezideovosti a apolitičnosti. Filmaři byli kritizováni za pokusy o únik od problémů současnosti a sklon k zjednodušování složitých otázek současného vývoje (Nesg. 1950: 1, 3).

Usnesení požadovalo více zobrazování současnosti, aby divák správně chápal smysl cesty k socialismu, nutnost přestavby v průmyslu a zemědělství k dosažení šťastného a plného života pro všechny pracující. Usnesení vytyčovalo témata, která měli filmaři v duchu socialistického realismu zobrazovat – údernictví a socialistické soutěžení, heroismus při výstavbě hospodářství a práci pro vlast, přechod k družstevní zemědělské výrobě a přeměnu vesnice na cestě k socialismu, svazek dělníků a drobných a středních zemědělců, boj s třídním nepřítelem, nový život mládeže. Usnesení vznášelo požadavek, aby převážná většina filmů byla o současných problémech výstavby socialismu, přičemž daleko větší pozornost než dosud měla být věnována filmům s tematikou přeměny vesnice.

Předsednictvo ÚV KSČ tedy kladlo požadavek na zobrazení současné vesnice, přičemž filmy měly napomáhat propagaci uskutečňovaných změn na venkově. Při celkovém pohledu na znárodněnou kinematografii od srpna 1945 je zřejmé, že zájem o současnou vesnici byl ze strany filmařů velmi malý. Z celé domácí produkce natočené po znárodnění a uvedené v premiéře do politických změn v únoru 1948 se poválečné vesnici věnoval

pouze snímek *Ves v pohraničí*, který v roce 1947 podle scénáře Vladimíra Tůmy a Františka A. Dvořáka natočil režisér Jiří Krejčík. Snímek zachycoval osudy několika postav při poválečném osídlování pohraničí. Film měl premiéru 20. února 1948. I když tedy znárodněná kinematografie zdůrazňovala, že bude ukazovat současný život v Československu, tak ale o vesnici se až na jednu výjimku nezajímala. Je ovšem zřejmé, že rovněž v období od února 1948 do přijetí usnesení filmová dramaturgie vesnici značně opomíjela. Lze uvést jen tři snímky. Současné vesnici se věnoval film *Vzbouření na vsi*, který měl premiéru v dubnu 1949. Námět napsal spisovatel Václav Řezáč, scénář připravili Ivan Osvald a Josef Mach, který byl i režisérem snímku. Film se v žánru komedie díval na život obyvatel vesničky Čiré. Při jejich návštěvě zemědělské výstavy v Praze ženy velmi zaujme elektrická pračka. Žádají její nákup z obecních peněz, zatímco muži preferují traktorový pluh. Odhlasují si jeho nákup a rozčilené ženy se rozhodnou, že začnou sabotovat veškeré domácí práce. Muži se musí postarat o děti a domácnosti. Vidí, jak jsou domácí práce namáhavé. V závěru filmu se rozhodnou, že dají místo traktoru peníze na nákup prádelny pro ženy (*Český hraný film III* 2001: 362–363). Snímek dosáhl v kinech výborné návštěvnosti – 4 miliony diváků (Březina 1996: 472).

Stejní tvůrci také v roce 1949 připravili snímek *Rodinné trampoty oficiála Tříšky*, který měl premiéru v prosinci 1949. Komedialní formou ukazoval, jak unavený referent bytového úřadu Tříška odjíždí s rodinou na dovolenou. S manželkou a dětmi se ocitne ve vesnici Kyšice, kde je pokládají za žňové brigádníky. Tříškovi se opravdu do prací zapojí a jsou mezi vesničany velmi spokojení. Spřátelí se i s vojáky, kteří také pomáhají při žních. Tříška uvažuje, že by se na vesnici odstěhoval, až půjde do důchodu, protože je tam klid, který je dobrý na nervy (*Český hraný film III* 2001: 272–273) Také tento snímek dosáhl v kinech vysoké návštěvnosti – 4,9 milionu diváků (Březina 1996: 350).

Více politický byl snímek *Žízeň*, který v roce 1949 natočil režisér Václav Kubásek podle scénáře Jana Kloboučnicka. Film měl premiéru v březnu 1950. Zachycoval období sucha v létě 1947 ve vesnici Klíčov. Většina lidí musí stát dlouhé fronty na vodu pro sebe a dobytek. Litují, že nepodpořili návrh předsedy Místního národního výboru Kouby na stavbu obecního vodovodu. Sedláci Hánek a Bervida dodávají mléko a máslo pro černý trh. Kouba již má podporu vesničanů a začne organizovat

stavbu vodovodu, kterou mu různými intrikami komplikuje statkář Bervida, ale vesničané jej odhalí. V závěru filmu se obyvatelé Klíčova dívají, jak jim přitéká na návěs první dodávka vody, a radují se, že společně celou stavbu zvládl (*Český hraný film III* 2001: 396–397). Tento snímek už pracoval s modelem rozvržení postav: bohatým statkářům jde jen o vlastní prospěch, nikoliv o zájem celé obce, kde se ale lidé dokáží spojit pro dobrou věc. Snímek dosáhl návštěvnosti 1,2 milionu diváků, což bylo výrazně méně než u uvedených snímků režiséra Josefa Macha (Březina 1996: 499).

Příprava snímku *Slepice a kostelník*

Z výše uvedeného vyplývá, že Ústřední dramaturgie potřebovala pracovat na scénářích, které se budou odehrávat v prostředí současné vesnice, aby plnila zadání usnesení ÚV KSČ. Sledovala také vydávanou beletrii a uváděné divadelní hry, což ji vedlo k zájmu také o hru Jaroslava Zrotala, která se stala předlohou snímku.

Pro pochopení následujícího textu je potřeba představit děj filmu *Slepice a kostelník*. Ve slovácké vesnici probíhají žně a na podzim chtějí lidé rozorávat meze. Staví nový vodovod, což se nelíbí statkáři Voznicovi, který platí hodináři, ševci a kostelníkovi Kodýtkovi za provádění záškodnických akcí. Kodýtek zaplaví vodou sklep jednoho z vesničanů a zařídí, aby podezření padlo na rolníka Tonka Pěknícu, který je ve vesnici velmi oblíbený. Jednotné zemědělské družstvo úspěšně funguje. Tonek by do něj chtěl vstoupit, jeho manželka Tereza to ale důrazně odmítá. Tonek se jí snaží přesvědčit tím, že jí přinese její oblíbené slepice leghornky, které se líhnou v družstvu. Ve vesnici pomáhají se žněmi také brigádníci z města. Žně jsou skončeny a připravuje se dožínková slavnost. Sedlák Voznica nutí Kodýtku, aby rozmnožil štvavé letáky proti JZD. Kodýtek do akce zapojí malého Tonkova synka Vincka, kterému slibuje, že mu dá motoru. Tonek vše zjistí a s Vinckovou pomocí nechá natisknout nové letáky, v nichž Kodýtkovým jménem uvádí dobré hospodářské výsledky družstva. Když výsledky vidí Tereza, nechá se přesvědčit ke vstupu do JZD. Vesničané odhalí Voznicovy intriky. Kodýtek na dožínkové slavnosti přečte leták o úspěších JZD a prosí vesničany, aby ho vzali do družstva.

Jaroslav Zrotal byl příkladem umělce, kterému možnost větší kariéry přinesla poúnorová doba. Od roku 1928 studoval na pražské dramatické konzervatoři, po jejím absolvování působil u kočovné společnosti na venkově

a postupně na divadelních scénách v Praze, v Bratislavě, Olomouci, Ostravě a opět v Praze, zde byl po válce zakládajícím členem Realistického divadla (v roce 1945) a Divadla filmového studia (v roce 1948), kde byl hercem i zástupcem ředitele. Měl i literární ambice. Ve 30. letech vydal básnickou sbírku *Zimostrász* (1932) a román *Jed Jindřicha Kargerera* (1935). Ve filmu od roku 1943 vystupoval jako herec ve vedlejších rolích. V roce 1948 napsal námět filmu *Železný dědek*, podle nějž pak natočil režisér Václav Kubásek stejnojmenný film o železničáři a jeho rodině. V roce 1949 uspěl s divadelní hrou *Slepice a Pánbůh*, kterou hrálo pražské Realistické divadlo i několik oblastních českých divadel (od roku 1950 ale byla již uváděna pod názvem *Slepice a kostelník*). Hra obdržela i 1. cenu ministerstva zemědělství za nejlepší hru zobrazující současnou vesnici (*Slovník české literatury po roce 1945*).

Divadelní hru chválil i Jiří Hájek v týdeníku *Tvorba*, jehož vydavatelem byl ÚV KSČ. Vycházel při recenzi z premiéry hry v pražském Realistickém divadle v režii Karla Palouše. Uvedl, že hodnotou hry je ukázání základních zkušeností, které vedou střední rolníky do JZD po boku drobných zemědělců. Zachycuje životné lidské typy a radostný nový život na Slovácku. Upozorňoval ale, že ve Zrotalově hře je skryto i jisté nebezpečí zjednodušování reálného obrazu třídního boje na vesnici i zkraslování nebezpečí reakce, která byla podle Hájka mnohem rafinovanější než ve hře vesnický boháč Voznica (Hájek 1950: 263–264).

Okolnosti vzniku snímku přibližuje rozhovor se spoluscenáristou a dramaturgem snímku Vladimírem Borem, který publikoval časopis *Kino* v dubnu 1951. Bor se podílel na přípravě filmu *Železný dědek* a zaujala jej realistická kresba postav. Hra *Slepice a Pánbůh* přinášela pohled na vesnici v období velkých změn. „Cesta středního rolníka do jednotného zemědělského družstva, přesvědčování našeho rolníka o výhodách družstevnictví a zemědělské velkovýroby, pomoc dělníků z továren družstvům, významná funkce mládeže na vesnici – to vše přinášelo ve Zrotalově hře problémy nanejvýš aktuální a významné, to vše nás k námětu přitahovalo. A to tím spíše, že šlo o veselohru, kterých stále ještě nemáme dosti, o veselohru nového, optimistického ladění a živých, realisticky viděných lidí.“ (Nesg. 1951b: 154)

Podle Borova vyjádření začali na Barrandově s přípravou filmové povídky ještě před premiérou divadelní hry. Když dosáhla úspěchu v divadlech, tak již pracovali na scénáři. Zrotal se podílel na všech fázích přípra-

vy filmu. Bor ale uvedl, že snímek se lišil od divadelní hry – šířeji zobrazoval život vesnice a hlavně práci JZD. Poprvé bylo v českém hraném filmu ukázáno společné obdělávání půdy, kolektivní práce zemědělců na polích i malebná spanilost slovácké vesnice, bohatá krása krojů, písní a tanců, která také nebyla doposud v hraném filmu zachycena. Ve filmu byla rozšířena role mládeže na vesnici a perspektiva mladých lidí. Ústřední dramaturgie a Filmová rada daly podnět posunout obraz jednotného zemědělského družstva k vyššímu vývojovému typu, aby snímek ukázal JZD, které pokročilo od družstevní líhne a slepičárny k adaptaci společného kravína a rozorání mezí. Ve filmu už Tonek Pěknica o JZD nepochybuje, je o výhodách členství přesvědčen, váhajíc je ale jeho manželka Tereza. Bor v rozhovoru přicházel i se sebekritikou tvůrců, že nebyl čas při úpravách scénáře na důkladné propracování a ztvárnění změn současné vesnice. Scénář bylo nutno dohotovit a odevzdat ve značné časové tísní pro splnění výrobního plánu, aby mohl být natočen v průběhu žní. V poslední fázi úprav by scénář potřeboval víc času na důkladnější ztvárnění posledních připomínek, což označil za závažnou překážku dovršení tvůrčí práce (Nesg. 1951b: 155).

Zmiňovaný spěch odpovídá tomu, že vedení československého filmu mělo zájem, aby byl maximálně splněn tematický plán, který byl připravován v květnu 1950, hned následující měsíc po uvedeném usnesení ÚV KSČ. V tomto plánu bylo počítáno s žánrem veselohry jako žánrem velmi atraktivním pro diváky, který mohl zajistit plná kina. Přitom i veselohrou se daly prezentovat propagandistické záměry. Z dvaceti plánovaných českých filmů mělo jít do kin celkem šest veseloher s různorodými náměty. Snímek *Pára nad hrncem* se věnoval tematické absenteřství v práci. *Racek má zpoždění* byla komedie o pekaři, který nastoupí na brigádu do kladenských dolů. *Veselý souboj* měl jako své prostředí tělovýchovné hnutí a plnění Tyršova odznaku zdatnosti. *Karhanova parta* se věnovala tematicce údernického hnutí. Komedie *Bylo to v máji* zachycovala zvyšování produktivity práce a zlepšovateléské úsilí pracujících. *Slepice a kostelník* byla charakterizována jako „veselohra, zachycující boj o získání středního rolníka k jeho vstupu do JZD, o nějž současně bojuje vesnický boháč za pomoci místního kostelníka. Bude tu použito ve velké míře hudebních lidových motivů“. (Szczepanik 2016: 316)

Bor uvádí, že tvůrci dostali připomínky od Filmové rady a Ústřední dramaturgie. Konkrétně v květnu 1950

napsal na literární scénář posudek člen rady Jiří Koťátko a měl značné výhrady. Podle něj byla tematika hry překonána, protože budování JZD již započalo v roce 1949, kdy bylo období počáteční nejistoty kolem JZD, stavby drůbežáren a prádelen, kdy se ještě neřešila otázka společného obdělávání půdy. Teď už je ale podle Koťátka vývoj JZD jinde, přešlo se ke společnému obdělávání půdy a rozorávání mezí. JZD staví společné kraviny a vepřiny. Podle něj v roce 1950 začíná bitva o meze a vlastnické hranice. Až bude film uváděn v roce 1951, tak už nebude odpovídat současnosti, ale bude spíše vzpomínkou na první měsíce hnutí JZD. Proto požadoval úpravy scénáře, chtěl zdůraznění rozorávání mezí. Nelíbilo se mu také, že vstup Pěknici do JZD je spojen se získáním deseti kuřat. Požadoval lepší argumenty, kdy v původní verzi se pracovalo s nižšími cenami za výkup obilí od rolníků. Nezdála se mu také postava faráře, který ve scénáři jezdí po vsi na motocyklu a spolupracuje se Sborem národní bezpečnosti. Koťátko sepsal nedostatky scénáře a Filmová rada jej v tomto pohledu podpořila, což v tehdejšímu systému znamenalo, že tvůrci museli scénář přepracovat. Neměli na to příliš času, pokud chtěli stihnout natáčet žně na Slovácku v létě 1950 (Slin-ták – Rottová 2013: 110–111).

Vedle Jaroslava Zrotala napsali scénář Vladimír Bor a Jan Strejček, což byli oba synové režiséra a dramatika Jana Bora, ovšem Jan používal původní otcovo příjmení Strejček, zatímco Vladimír převzal otcovo umělecké příjmení Bor. Vladimír Bor studoval na Právnické fakultě UK až do zavření českých vysokých škol v roce 1939, za protektorátu působil jako hudební a filmový kritik. Po 2. světové válce studoval hudební vědu a estetiku na Filozofické fakultě UK a také klavír a harmonii. Současně pracoval stále jako novinář. Od roku 1947 se stal ve filmovém studiu Barrandov vedoucím dramaturgem (Bartošková – Bartošek 1986: 44–45). Jan Strejček absolvoval v roce 1943 pražskou konzervatoř v dramatickém oboru. V letech 1945–1947 byl režisérem a ředitelem Horáckého divadla v Jihlavě, v letech 1948–1949 působil v Městském oblastním divadle v Praze na Žižkově. V roce 1948 byl rovněž spoluzakladatelem a režisérem pražského Divadla S. K. Neumanna (*Česká divadelní encyklopedie*). Jan Strejček režíroval film *Slepice a kostelník*, společně s Oldřichem Lipským, pro nějž šlo také o režisérský debut v oblasti kinematografie. Od roku 1943 působil v dramatickém studiu Mladá komedie vedeném Zbyňkem Vavřínem. Po válce v Praze studoval

na Univerzitě Karlově práva a filozofii, ale převážil u něj zájem o divadlo. Lipský byl hercem, režisérem a uměleckým ředitelem Divadla satiry. Jako herec vedlejších rolí se objevil v několika filmech (1945 *Řeka čaruje*, 1946 *V horách duní*, 1948 *Červená ještěrka*). Od roku 1949 byl na Barrandově zaměstnaný jako režisér. Jako spoluscenárista a asistent režie pracoval v roce 1950 na veselohře *Racek má zpoždění* pod vedením režiséra Josefa Macha. Strejček a Lipský patřili do uvedené skupiny mladých režisérů, kteří byli v roce 1949 zaměstnáni na Barrandově jako původně divadelní režiséři, kteří prošli ročním filmovým kurzem, aby se pak začali věnovat tvůrčí filmové práci (Bartošková – Bartošek 1986: 244–245). Celkově lze říci, že příprava filmu *Slepice a kostelník* byla tedy svěřena skupině debutantů, pro Zrotala a Bora to byl první scénář, pro Strejčka a Lipského první režie. Lipskému bylo v roce 1950 pouze dvacet šest let, Strejčkovi třicet. Přitom pro režisérské debutanty představoval film dost těžký úkol. Scénář počítal s velkými komparzními scénami, herci se museli snažit mluvit v nářečí, scénář se výrazně přepracovával, štáb musel stihnout natočit exteriéry na Slovácku v období žní. Proto jim byl přidělen naopak velmi zkušený režisér Jan Roth, který už za první republiky natáčel každoročně hned několik filmů, spolupracoval s režiséry Lamačem, Fričem, Vávrou, takže jeho zkušenosti byly opravdu velké.

Zkušení herci byli obsazeni také do hlavních rolí. Tonka Pěknici hrál Otomar Korbelář, od 30. let jeden z nejpopulárnějších a nejobsazovanějších českých herců. Z protektorátního období plynule přešel do znárodněné kinematografie. V roce 1946 dostal titulní roli v životopisném snímku *Jan Roháč z Dubé* režiséra Vladimíra Borského. V roce 1949 hrál v již zmiňované filmové komedii *Vzbouření na vsi*. Do role Terezy Pěknicové obsadili režiséři Jiřinu Štěpničkovou. V roce 1935 dosáhla velkého úspěchu u diváků i odborné kritiky ve filmové verzi divadelní hry *Maryša* (režie Josef Rovenský). Následně se stala oblíbenou představitelkou postav vesnických žen v řadě českých filmů (např. *Vojnarka*, *Babička*, *Jan Cimburá*, *Děvčica z Beskyd*). Když tedy si oblékla kroj a hrála vesničanku ve snímku *Slepice a kostelník*, tak si ji všichni diváci mohli spojit s jejími dalšími venkovskými postavami (Bartošková – Bartošek 1990).

Naopak hodně velkým překvapením bylo herecké obsazení role Kodýtky. Původně ji režiséři nabídli Sašovi Rašilovovi, který ji ale odmítl (Taussig 1993). Pak nabídku dostal Vlasta Burian, pro nějž se jednalo o návrat

k českému filmu po osmi letech (naposledy hrál v roce 1942 ve snímku *Zlaté dno*). Po válce měl velké problémy v rámci retribučního soudnictví, když byl obviněn z nadměrného společenského styku s Němci za protektorátu a propagaci nacismu účastí v rozhlasovém skeči *Hvězdy nad Baltimore* v prosinci 1941. Disciplinární rada Svazu českých filmových pracovníků jej vyloučila z české kinematografie. Jeho případ byl projednáván dle malého retribučního dekretu. Soudní řízení se konalo v červenci 1946 u trestní nalézací komise Ústředního národního výboru v Praze. Komise se ovšem usnesla jednomyslně na zastavení trestního stíhání proti herci. Státní bezpečnost se ale zasadila o obnovení řízení a předvolání nových svědků, kteří při projednávání v květnu 1947 vystupovali proti Burianovi. V tomto obnoveném řízení byl odsouzen k tříměsíčnímu vězení, pokutě půl milionu a veřejnému pokárání, do trestu byly započteny tři měsíce a deset dní strávené ve vazbě v roce 1945 (Just 1991). Burian se mohl vrátit k herecké práci až v roce 1950, kdy začal hrát v kladenském městském divadle a stal se členem souboru Státního divadla v Karlíně (Hrbas 1983: 26–27). Musel ale provést sebekritiku odpovídající tehdejší době. Návrat k práci mu byl umožněn po napsání dopisu Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby, v něm se omluvil za své chyby a vyjádřil přání ukázat svou činností sounáležitost s lidem, z něhož vyšel (Suchý 2004: 204–205). Za formu pokání můžeme pokládat i jeho účinkování ve filmu *Slepice a kostelník*. Zkušený herec si musel být po přečtení scénáře vědom, že bude hrát roli v propagandistickém filmu o vytváření JZD jako jediné možné cestě ke šťastnému životu obyvatel současné vesnice. Burian měl jistě ale velkou touhu vrátit se k herecké práci včetně filmování. I když pro začínající režiséry Strejčka a Lipského bylo celé natáčení zvládnout.

Natáčení ale štáb v čele s debutujícími režiséry úspěšně absolvoval. Periodikum *Filmové informace* k tomu publikovalo vzletný text, jak snímek zachytil obraz roztančeného a zpívajícího Slovácka, v jehož malebných krajích žijí už lidé usilující o lepší život naší vesnice. Slunečná krása dědiny ve žních i malebné obrazy lidových krojů u muziky a před kostelem přitahovaly režiséry, kteří se snažili dát filmu slovácký životní elán, roztančený a rozezpíváný, a vyprávět o lidech z vinorodého kraje, kteří si umí vesele zavýsknout před sklípky v tanečním reji na dožatí a kladně vyřešit své problémy (Nesg. 1951a).

Adolf Kuba ve své reportáži z natáčení v časopise *Květy* zdůrazňoval, že filmaři se potýkali s velkým vedrem. Natáčení probíhalo v okolí Uherského Brodu, Kyjova, Vlčnova a Luhačovic a zúčastnilo se ho několik set Vlčnovjanů v krojích (někteří dokonce vzpomínali na štáb filmu *Maryša* v roce 1935) a Pavelkova kapela z Vlčnova. Herci stíhali vedle natáčení jezdit po okolí na kulturní brigády i na návštěvy vojenských posádek (Kuba 1951).

Na podzim roku 1950 dokončili tvůrci hrubý sestřih filmu, ani nyní ale Filmová rada nebyla spokojena. Podle Slintáka a Rottové posuzovatelé konstatovali, že celá záškodnická dějová linie není moc pravděpodobná. Sedlák Voznica chce po Kodýtkovi, aby rozmnožoval letáky a dá mu k tomu stroj, ale ani se neptá, zda ho umí obsluhovat. Kodýtek pak musí do akce zapojit malého Vincka, který okamžitě bez problémů umí stroj používat. Výtky byly i k tomu, že ve filmu není proces přesvědčování rolníka Pěknici, zobrazený v divadelní hře. Pěknica od počátku ví, že by chtěl do JZD vstoupit a o ničem nepochybuje. Filmová rada měla celkově výhrady, že tvůrci nezpracovali správně květnové připomínky posuzovatele Kořátka, a konstatovala, že není s výsledným filmem spokojena (Slinták a Rottová 2013: 111–112). V Národním filmovém archivu je uložen literární scénář filmu, který je datován do června 1950, tedy před zahájením natáčení. Porovnání výsledného filmu a literárního scénáře ukazuje, že filmaři se jej drželi velmi přesně. Scénosled, záběry, děj, charakteristika postav, obsah dialogů, to vše ve výsledném filmu odpovídá scénáři z června 1950. Z konečné podoby snímku není vidět, že by při závěrečném střihu docházelo k nějakým výrazným úpravám na základě nespokojenosti Filmové rady. Zajímavostí je pak fakt, že scénář z června 1950 obsahuje upozornění, že dialogy nejsou napsány ve správném dialektu, protože pro nedostatek času ještě nebyly předány k revizi národopisnému znalci. Tuhle poznámku přitom obsahoval již úvod filmové povídky z roku 1949. Je otázkou, zda tato revize neprobíhala až při samotném natáčení na Slovácku.

Snímek měl premiéru 6. dubna 1951. Do kin na něj přišlo 1,7 milionu diváků (Březina 1996: 372). Je u snímku ovšem otázka, jak to bylo s jeho promítáním v kinech po zatčení Jiřiny Štěpničkové při pokusu o přechod státní hranice v říjnu 1951. Štěpničková pak byla ve vazbě a soud s ní se konal na začátku prosince 1952. Kvůli Jiřině Štěpničkové mohla být distribuce snímku omezena. Každopádně ale v prvním půlroce od premiéry nebyl důvod k tomu, aby snímek neměl plnou distribuci.

Zobrazení vesnice ve filmu *Slepice a kostelník*

Než se budeme zabývat samotným filmem, je vhodné uvést základní členění typů postav v československé kinematografii na počátku 50. let. Ivan Klimeš ve své studii v časopise *Illuminace* poukazuje na skutečnost, že podle tehdejších představ mělo umění napomáhat KSČ ve výchovné práci, přičemž mělo prezentovat příklady a vzory, s nimiž se měli lidé identifikovat a následovat je v jejich chování. Podle Klimeše byly ve filmech tři skupiny postav: kladné, rozporné a záporné postavy, přičemž z profilu kladných i záporných postav byla odstraňována všechna sporná či možná zavádějící místa. Kladné postavy proto neměly být nijak vážněji problematizovány. U záporné postavy nebylo možné mít nějaký pozitivní rys či čin, který by zmenšil její negativitu. Rozporná postava, váhající, na kterou stranu se přiklonit, musela skončit mezi kladnými postavami, které mohly mít takové charakterové rysy, jako je sympatické bručounství, furiantství či úsměvná žárlivost. Podle Klimeše tyto individuální povahové rysy neměly ovšem nijak problematizovat mravní integritu postavy. U negativních postav se ale vůbec nepřipouštělo, že by se mohly nějak vyvíjet. Jejich negativní povahové vlastnosti a snaha škodit byly totiž dány jejich třídním původem. Záporné postavy byly úskočné, rafinované, pokrytecké, a pokud ukazovaly vlídnou tvář, tak šlo jen o přetvářku, která měla sloužit k dosažení jejich záškodnických cílů. Postavami nejednoznačnými, hledajícími své místo ve společnosti, nemohli být vesnický boháč, továrník, kněz, ale naopak malí a střední rolníci zatím nepřesvědčení o výhodách JZD, zástupci generace otců s poněkud skeptickým pohledem na údernický elán mladých lidí. Tyto váhající postavy ale měly pod vlivem svého okolí – kamarádů, spolupracovníků, mladých lidí – najít správnou cestu do tábora kladných postav (Klimeš 1994: 65–68). Je možné se podívat, jak toto schéma rozložení typů postav naplňoval film *Slepice a kostelník*.

Již v prvních záběrech snímek ukazuje slováckou krajinu, kde hospodaří JZD. Záběry na zemědělskou techniku a rolníky se opakují ještě několikrát v průběhu filmu. V obrazech zemědělských prací se objevují většinou mladí usměvaví lidé, kteří se plni energie věnují svým úkolům. Film také splňoval zadání, že má být zobrazen pevný svazek rolníků a dělníků. Při žních pomáhají brigádníci z města, kteří si velmi rozumí se svými vesnickými přáteli. Ve filmu je např. scéna, kdy společně na korbě nákladního auta jede syn předsedy JZD Řeřábka a mladý brigádník. Mluví o tom, jak je země krásná. Dívají se na malá políčka

na svazích a s úsměvem říkají, jak se bude hospodařit ještě lépe, až se podaří rozorat meze.

Celým filmem prochází téma vstupu rodiny Pěknicových do JZD. Tonek je od počátku snímku pro vstup, zatímco jeho žena to odmítá. Tonek má podporu své dcery, která pomáhá JZD při polních pracích a chodí se synem předsedy družstva. Ve filmu jsou opakovaně dialogy Pěknicových, kdy se muž snaží přesvědčit manželku o výhodnosti vstupu do JZD, ale ona odmítá. Motiv vstupu JZD má ve filmu tedy podobu manželských hádek, které ale nejsou emocionálně vypjaté. Tonek vede o vstupu rozhovor s předsedou JZD, který mu říká: „My nikoho do družstva nenutíme. Tvá Tereza je jiná, přišla z bohatších. Pro družstvo nesmí vzniknout žádné rozmišky.“ Tereza má slabost pro chov slepic, a tak jí Tonek přinese z JZD kuřata leghornek, aby jí ukázal, jak tam mají pěkné slepice. Moment, kdy Tereza změní názor, nicméně působí dost zjednodušeně – Tonek ženě předloží papír, kde jsou výsledky JZD při orbě, a Tereza při pohledu na čísla náhle prozře. Pak ještě vynadá svému muži, že jako hlava rodiny nedostatečně dohlíží na rodinné finance, když ona až teď vidí, jak JZD dobře hospodaří. V závěru se pak oba radují na dožínkové slavnosti jako noví členové družstva. Tonek si připíjí s předsedou JZD: „Na zdraví družstva, které rozorá meze. Na zdraví všech nových lidí, kteří sa u nás rodia.“

Proti JZD vystupuje ve filmu sedlák Voznica. Působí poněkud primitivně, že pro své akce proti JZD angažuje zrovna kostelníka Kodýtku. Kostelník působí v celém filmu jako dost zmatená postava, u níž je zřejmé, že proti JZD nevystupuje z názorového přesvědčení, ale kvůli získání peněz, když mu jeho živnosti moc výdělku nepřinášejí. Jeho neochota pomáhat Tereze Pěknicové na poli má ukazovat, že není moc pracovitý. V celém snímku jsou vidět jen dvě záškodnické akce. Při první pouští Kodýtek vodu do sklepa jednoho z vesničanů, což je však natočeno nezřetelným způsobem, takže divákovi ani nemusí být jasné, co to vlastně dělá. Až v průběhu děje se divák dozví, že kostelník nechal na místě Pěknicův nůž, aby to vypadalo, že Pěknica chce škodit sousedovi. Tonek je mezi místními všeobecně oblíbený a tento čin mu má ve vesnici zhoršit pověst. V této souvislosti je ale na místě otázka, jak měli vesničané chápat Pěknicovy pohnutky k zatopení sousedova sklepa.

Při druhé akci chce Voznica po Kodýtkovi, aby natiskl a roznesl po vesnici letáky proti JZD. Dá mu text a rozmnožovací stroj. Celá akce ale dost postrádá logi-

ku. Voznica předá Kodýtkovi rozmnožovací stroj, aniž by se ho ptal, zda už s ním někdy pracoval. Kodýtek jako pomocníka osloví malého Vincka Pěknicu, ministranta z kostela. Proč ale do akce zapojuje malého kluka, ještě k tomu syna vesničana, který chce do JZD vstoupit? Vždyť ve snímku vystupuje i dospělý Voznicův syn, který by daleko pravděpodobněji měl být Kodýtkovým pomocníkem. Kodýtek s Vinckem připraví leták s textem: „*Miluj svého bližního, ale ne z jednotného družstva, který ťa chce okrást, který zapřel pána Boha a zapře aj tebe. Kdo sa chce zbavit krav, nechť ich dá do družstevního kravína. Kdo chce mať plnu chalupu vody, nechť si dá vodovod. Vlastenecký výbor pomsty.*“ Kodýtek slibuje Vinckovi za pomoc motorku a nabádá ho, aby nedal na svého tátu, který podporuje vstup do JZD. Tonek Pěknica najde u syna letáky a rozmnožovací stroj. Řekne synovi, že za války dělali jiné letáky. Pak ho přesvědčí, aby natiskli upravené letáky, které Vincek roznese po vesnici. Pak Pěknica donutí Kodýtku přečíst před celou vesnicí na dožínkách text, kde je napsáno: „*Já v úctě podepsaný Josef Kodýtek dávám tímto na vědomost, že všeci lidé by byli hlúpi, keby do družstva nešli, všeci, kdo nechcú vodovod a před tím nechťeli elektriku, že je to nečistá síla, vzkazují...*“ Do toho zavolá malý Vincek, že toto ale všichni již vědí a zúčastnění se začnou radovat a tančit.

Původní text letáků předá Tonek Pěknica příslušníkovi Sboru národní bezpečnosti, který konstatuje, že z tohoto se už Voznica nedostane. Kostelník Kodýtek požádá předsedu o členství v JZD. Ten mu sdělí, že by si členství musel zasloužit jinak než jen „hubou na papíře“. Dává mu ale naději, že se uvidí. Vyznění celého filmu tedy je, že asi pro Kodýtku jeho spolupráce s Voznicou nebude mít následky a že se na něj vesničané vlastně nijak nezlobí. Nelze ale předpokládat, že by zrovna tento způsob zobrazení záškodnictví mohl nějak uspokojit vedení KSČ a představoval správný přístup k propagandistickému působení prostřednictvím filmu. Divák z předvedeného díla mohl získat dojem, že není důvod se vesnických třídních nepřátel bát. Pokud budou dělat záškodnické akce pomocí lidí typu Kodýtku, tak nejsou větším nebezpečím.

I když záškodníkem (zobrazeným dost neškodně) je kostelník, film překvapivě není nějak výrazně proticírkevní. Snímek nesděljuje lidem, že by neměli chodit do kostela. Však i synek Pěknicových je ministrantem v kostele. Sedlák Voznica říká, že proti družstvům je i papež. Farář

je ale zobrazen jako pokrokový člověk. Ve snímku říká sedlákoví Voznicovi, že on mu nebude v ničem pomáhat. Vystupuje jako ten, kdo chce podporovat vesničany vstupující do družstva. Vyjadřuje se v tom smyslu, že chce lidem zajistit, aby něco z ráje měli už na zemi. Farář není zobrazen jako člověk, který by vystupoval proti kolektivizaci vesnice a napomáhal záškodnickým akcím, a tento fakt je na počátku 50. let v kinematografii dosti neobvyklý. Snímek byl natáčen v roce 1950, tedy ve stejném roce, kdy Komunistická strana Československa na základě tzv. čichošťského zázraku nechala režiséra Přemysla Freimana natočit propagandistický snímek *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* (Štoll 2018). Komunistický režim se ale na přelomu 40. a 50. let snažil podporovat v katolické církvi socialisticky orientované, tzv. vlastenecké duchovní, kteří by působili ve prospěch režimu, zdůrazňovali mírovou propagandu a sociální citění věřících, ale nerozvíjeli by mezinárodní kontakty (hlavně s Vatikánem). KSČ si uvědomovala vliv venkovských kněží na vesničany a uvažovala o tom, že by je získala pro podporu koncepce združstevňování vesnice (Slinták – Rottová 2013: 237–239). Duchovní se ovšem většinou nechťeli režimu přizpůsobit, a proto následovala tvrdá perzekuce církve, což se projevilo i v propagandě. Snímek *Slepice a kostelník* nicméně ukazoval faráře, jakého by režim potřeboval: nespolupracujícího s oponenty režimu a naopak podporujícího komunistické změny na vesnici.

Ve filmu se pracovalo také s prvky tradiční lidové kultury. Jak uvádějí titulky, „národopisnými“ poradci byli Vladimír Klusák a Arnošt Košťál (oba hudební skladatelé a znalci hudebního folkloru), do natáčení byli zapojeni lidoví hudebníci a tanečníci. Tvůrci využili i Československý státní soubor písní a tanců (v titulcích uvedený ještě pod původním názvem Čs. soubor národních písní a tanců). Ve filmu zaznělo celkem šest lidových písní. Jednu si zazpíval i Otomar Korbelář. Když jej v jedné scéně přijde pozvat venkovská krojovaná mládež na dožínkovou slavnost, opět proběhne jedna jeho slovní kontroverze s manželkou. Jistou formu jeho protestu pro něj představuje fakt, že si s mladými zazpívá lidovou píseň *Dajme my si, kamarádi, hore hrát, než nás začnú naše ženy doma sužovat*. Místní hudebníci hrají také při dožínkové slavnosti v hostinci, kam mladé členy JZD a brigádníky přijde se svými kamarády provokovat Voznicův syn. Z konfliktu ale vyjdou jako vítězové združstev-

níci a brigádníci, aniž by se ale s Voznicou a ostatními museli poprat. K vítězství stačí, že získali převahu v lidové taneční hře „na trefu“. Dobové propagandě odpovídalo, že krojovaná venkovská mládež jde v dožínkovém průvodu a v čele nese velký portrét Klementa Gottwalda. V závěrečné scéně pak má být ukázána jednota vesnice. Voznica je odhalen jako záškodník a všichni vesničané se v krojích radují na dožínkové slavnosti, zpívají a tančí. Divák měl získat závěrečný dojem, že současná vesnice má podobu velké pospolitosti, kde všechny lidi spojuje členství v JZD a společná cesta k socialismu. Dožínková slavnost měla reflektovat spokojený život v obci, jejíž obyvatelé si uvědomili, že společná práce v JZD je tou nejlepší cestou ke šťastnému životu.

Zajímavé je podívat se na dochovanou filmovou povídku, kterou Jaroslav Zrotal a Vladimír Bor napsali už v roce 1949 ještě před uvedením divadelní hry. Lze zde dobře sledovat, jak se výsledný film odlišoval od výchozí filmové povídky. Základní rozdíl je možné spatřit už v době, do které je děj zasazen. Filmová povídka se celá odehrává v období masopustu, zatímco film v létě a končí dožínkami. V povídce děj začíná scénou před kostelem, ze kterého vycházejí lidé z nedělní mše, včetně Pěknícových, Voznicových i předsedy JZD Řeřábka. Tonek poznamená: „Tolik komunistů ide z kostela a ešče se nezbořil.“ V další scéně probíhají v kostele křtiny. Kodýtek vidí u Vincka nůž, který dostal od otce. Vincek jej vymění s Kodýtkem za rodokapsy. Do vesnice přijíždějí brigádníci, přičemž ve filmové povídce absolvují prohlídku družstva s velkou elektrickou líhni, kde se klubou kuřata leghornek. V povídce vystupuje vdova Pavlena, zuřivá obhájkyň statkáře, u níž se Voznica stýká s Kodýtkem. Ve filmu je tato postava zcela vynechána.

Ve snímku po úvodních záběrech na krajinu rychle následuje nepřilíš zřetelná akce, jak se Kodýtek snaží poškodit vodovod a nechává na místě Pěknícův nůž. V povídce předchází této akci řada scén, které objasňují, že poškození vodovodu zadal Kodýtkovi jako úkol Voznica. V povídce je i scéna předcházející poškození vodovodu, kdy brigádníci a svazáci posměšně volají na Kodýtku, že je největší bulík z vesnice. V povídce je popis akce směřující ke zničení vodovodu až na osmé straně.

Ve filmu Kodýtek slibuje Vinckovi, že mu sežene motorku, když mu pomůže s letáky. Divákovi moc nemusí být jasné, proč chce Vincek zrovna motorku. Zatímco v povídce je vysvětleno, že Vincka vozí na motorce mla-

dý Voznica. Zároveň na motorce jezdí i farář, kterému dělá Vincek ministranta. Celkově můžeme vidět posun u postavy faráře. Ve filmové povídce má tato postava větší prostor. Farář pomáhá příslušníkovi Sboru národní bezpečnosti při pátrání po pachateli poškození vodovodu. Snaží se z Kodýtku a Voznici dostat informace. Je zde i scéna, ve které farář, předseda JZD a člen SNB společně hrají karty a pijí pivo.

Filmová povídka více než výsledný film pracovala s kriminálním motivem hledání pachatele poškození vodovodu. Vincek také není úplně nevinný chlapec. Vydírání Kodýtku, že ví, kdo pokazil vodovod, ale za peníze na motorku bude mlčet. Povídkou prochází příprava masopustu, kdy si mládež chystá masky. Při masopustu přijdou mladí lidé k Pěknícům, přičemž Pěknica jim dá tisíc korun na vodovod. Slavnost v hospodě se koná při masopustním úterý. Z filmové povídky není zřejmé, že by Kodýtek měl být chápán jako nějaká výrazně komediální postava. Spíše je ukázán jako vesnický outsider zažívající i urážky od svého okolí, což ho vede k tomu, že chce ubližovat. Ve filmové povídce dá mrtvé kuře leghornky do Pěknícova kurníku, aby to vypadalo, že Pěknica dostal v JZD špatná kuřata. Tento dějový prvek je ve filmu také vynechán.

Velký rozdíl je v závěru. Jak bylo uvedeno, ve filmu se Kodýtek přiznává všem vesničánům při dožínkových slavnostech. V povídce sděluje své přiznání pouze předsedovi JZD, příslušníkovi SNB a faráři. Žádné skupinové přiznání se tedy nekoná. V závěrečných scénách mládežníci skládají stromky k sazbě, Pěknícová jim nalévá slivovici a mládež začne zpívat a tančit. Kodýtek odchází. Tonek Pěknica si připíjí s předsedou JZD a farářem na všechny družstevníky a jdou se radit o jednotném osevu. Ve filmové povídce farář prochází dějem od úvodní až po závěrečnou scénu, aktivně se účastní pátrání po pachateli poškození vodovodu, je u Kodýtkova přiznání i při závěrečném připitku na zdraví družstevníků. Ve filmu má prostor výrazně menší, objeví se ve scéně v hospodě, kde vystoupí proti Voznicovi a deklaruje svoji podporu družstevníkům, ale jinak ve filmovém snímku příliš vidět není.

Filmová povídka v souladu s divadelní hrou počítala s tím, že se film bude odehrávat v období masopustu. Tomu i odpovídalo, že by ve snímku byly zobrazeny lidové zvyky odpovídající masopustu. Nakonec ale tvůrci přesunuli děj do léta, což jim umožnilo stihnout výrobní

plán roku 1950. Ve srovnání s povídkou je zřejmé, že tvůrci ve výsledném filmu skutečně posílili komediální polohu Kodýtkovy postavy, čemuž odpovídalo obsazení Vlasty Buriana. Filmová povídka i film se shodují v charakteristice postav Tonka a Terezy Pěknícových i způsobu, jakým Tereza změní svůj odmítavý postoj ke vstupu do JZD. Zredukována byla dějová linka pátrání po pachateli poškození vodovodu. Tvůrci závěr upravili tak, aby se Kodýtek musel přiznat ke svým činům před celou vesnicí, s čímž filmová povídka vůbec nepočítala.

Snímek měl premiéru v dubnu 1951. I když se snažil naplnit uvedené usnesení předsednictva ÚV KSČ z dubna 1950 o úkolech čs. kinematografie, nestal se počinem, který by byl dáván za vzor dalším tvůrcům. Člen ÚV KSČ a předseda Filmové rady Jiří Hendrych v roce 1951 hodnotil výsledky československé kinematografie v prvním roce od přijetí usnesení ÚV KSČ. Svoji analýzu stavu publikoval v časopise *Tvorba*, periodiku ÚV KSČ. Samostatný odstavec věnoval i snímku *Slepice a kostelník*. Jeho hodnocení nebylo skutečně pozitivní: „Značné nedostatky byly již ve scénáři. Filmová rada a dramaturgické orgány se tu nechaly uspěchat a závažné problémy scénáře byly řešeny polovičatě a nedůsledně. Doufali jsme mylně a nesprávně, že se nedostatky odstraní v průběhu natáčení. Veliký podíl na nezdaru filmu mají oba teprve začínající režiséři, kterým nebyla poskytnuta dostatečná pomoc. Výběr herců byl prováděn na poslední chvíli a jejich projev nese stopy nepravdivosti a nedostatečně hlubokého postoje k dnešnímu vesnickému člověku.“ Ostře zkritizoval i snímek *Kozie mlieko*, jeden z prvních slovenských hraných snímků, který režisér Ondrej Jariabek natočil podle divadelní hry Jána Skalky. Podle Hendrycha byl film názorným příkladem velkých nedostatků ve filmové práci, scenáristé a režiséři vzali předloze slovenský charakter, pojali látku jako burleskní crazy komedii, zkreslili a z vulgarizovali dobový vývoj vesnice a hluboce podcenili zostřující se průběh třídního boje. Dva snímky o současné vesnici se nepovedly a Hendrych vyzýval filmaře, aby věnovali daleko větší pozornost otázkám přerodu vesnice v době, kdy je nutné získat malého a středního rolníka pro socialismus. Tvůrci se daleko pečlivěji měli věnovat přerodu vesnického člověka a jeho boji proti vesnickému boháči (Hendrych 1951: 449–450).

Negativní hodnocení snímku nacházíme rovněž v denním tisku v čase premiéry. Vlastimil Vrabec v de-

níku *Svobodné slovo* napsal, že výsledek neodpovídá poctivé snaze tvůrčích pracovníků. Film má podle něj více nedostatků než kladů: autoři se nechali unést malebnou barvitostí exteriérů, nedbali na logické souvislosti děje a snímek proto působí jako pásmo záběrů. Největší nedostatek viděl v hereckém obsazení. Divákově představě podle něj neodpovídají Korbelář a Štěpničková. Zklamáním je výkon Buriana, který má neobyčejně skromný výrazový rejstřík a podle Vrabce bude tento herec sotva nějakou platnou posilou nové dramatické kultury. Kladně recenzent hodnotil jen hudbu a kameru (Vrabec 1951: 5).

Bedřich Slavík v *Lidové demokracii* viděl jako ideovou chybu, že Voznica místo sebe všude dává kostelníka, čímž se zmenšuje význam třídního nepřítele. Vesnický boháč se často ve snímku jenom mihne. Stejně jako u divadelní hry je zřejmé, že kostelník svojí komikou příliš strhává na sebe pozornost a odvádí od ideového záměru. Vlasta Burian svým hereckým projevem zastírá Kodýtkovy povahové kazy, když je zpovrchňuje. Postavy Korbeláře a Štěpničkové jsou sice realistické, ale starosti prožívají značně individualisticky a nedokážou se poučit z práce kolektivu. Kladem filmu je snaha zachytit veselohrou současnou problematiku vesnice, ukázat živelný a strhující optimismus, pestrost slováckých krojů, lidové písně a tance (Slavík 1951: 6).

Rudolf Patera spojil ve své recenzi v *Lidových novinách* hodnocení snímku *Slepice a kostelník* se slovenským filmem *Kozie mlieko*, který se rovněž jako adaptace divadelní hry snažil o pohled na současnou vesnici. Podle recenzenta se v obou snímcích nepodařilo ukázat vesnického boháče. Tvůrci podcenili zobrazení škůdcovské činnosti. Z třídního nepřítele nelze totiž dělat šaška, který budí veselí. V obou filmech nepřátelé nejsou potrestáni, vzbuzují jen smích, někdy i sympatie, a přitom měly vyvolávat nenávistný, třídní odpor ke škůdcům socialismu. Oba filmy zůstaly podle recenzenta dlužny zobrazení tehdejší vesnice (Patera 1951: 5).

Jiří Dvořáček hodnotil v deníku *Práce* negativně herecký výkon Vlasty Buriana. Podle recenzenta se herec nedovedl přimět k realistickému projevu, upadl do zkreslující grotesky a Kodýtek byl v jeho podání samoučelnou komickou figurou. Film podle Dvořáčka zlehčoval nebezpečí činnosti vesnického boháče a zeslaboval zobrazení třídního boje na vesnici, režiséři ale prokázali talent a kamera Jana Rotha poskytla zdařilé záběry vesnice a lidového veselí. Kladně bylo hodnoceno využití prvků lidové kultu-

ry a celková optimistická nálada. Kritizována byla nedostatečná příprava: „Na práci celého kolektivu jsou patrné stopy chvatu. Důkladnější propracování námětu a větší klidnější práci režisérů a herců by byly filmu velmi prospěly. Nepochybně potřebujeme naléhavé filmy s aktuálními náměty. Chvat při práci však zbytečně znehodnocuje vážné úsilí našich umělců, a není proto rozhodně žádoucí.“ (Dvořáček 1951: 6)

Za diváky se k filmu v časopisu *Kino* vyjádřil negativně desátník Miroslav Šedivý, který reflektoval besedu o filmu, která byla zorganizována ve vojenské jednotce na tzv. politicko-výchovné světlici v době organizovaného volna, přičemž se vyjadřovali hlavně vojáci pocházející z vesnice. Podle nich film nedostatečně vykreslil boj vesnického boháče Voznici proti JZD: takhle vesničtí boháči nepostupují, jsou mazaní a dovedou jinak rozvracet práci družstevníků, postupují skrytěji a nebezpečněji. Kodýtek není mazaný a lišácký nepřítel, připomíná nebohého člověka, který nutí diváky k lítosti. Podle vojáku by si také hodinář jistě poradil s rozmnožovacím strojem. Nelíbil se ani způsob přesvědčování konzervativní Pěknicové, kterou by zřejmě jen těžko přesvědčilo hlášení o výsledcích hospodaření JZD – takové ženě se musí denně vysvětlovat výhody. Všem vojákům se ale líbily krásné záběry slovácké krajiny (Šedivý 1951).

Závěr

Film *Slepice a kostelník* byl uveden v kinech po celém Československu. Jeho návštěvnost 1,7 milionu diváků v tehdejších číslech návštěvnosti neznamena velkým diváckým hitem. Stačí toto číslo porovnat s návštěvností filmů *Vzbouření na vsi* a *Rodinné trampoty oficiála Tříšky*. Současně to ale byl lepší výsledek než u snímku *Žízeň*, který se jako jediný z této sestavy nesnažil o komediální žánr. Můžeme tedy zaznamenat, že komediální forma zobrazování vesnice byla úspěšnější než vesnické drama. Pro diváka byl komediální žánr atraktivnější, ale rozdílná čísla filmů *Vzbouření na vsi* a *Slepice a kostelník* ukazují, že také u komedií se mohl značně lišit divácký zájem. U těchto dvou snímků můžeme také vidět, jak se v krátkém časovém období proměnil pohled na vesnici. Zatímco u *Vzbouření na vsi* z roku 1949 se ještě film obešel bez třídního nepřítel, kdy brzdou pokroku byli vesničtí muži, kteří nechápali obtížnost domácích ženských prací, u filmu *Slepice a kostelník* již máme tematiku třídního boje na vesnici, když je zde zápor-

ná postava bohatého sedláka, který intrikuje proti JZD. Najímá si kostelníka, který má všechny intriky provádět místo něj. Ovšem tato postava kostelníka je zobrazena komediálním způsobem. Jak bylo zřejmé i z dobového hodnocení, tak právě vyvolalo kritiku, že tento způsob oslabuje ve filmu tematiku záškodnictví. Postava Kodýtky skutečně nebudí dojem, že tohoto člověka by se měl ve vesnici někdo bát. Zde pak můžeme vidět důvody, proč v pozdějších filmech z vesnického prostředí se již záškodnictví prezentovalo ve vyhrcořenější formě jako výrazné nebezpečí.

Ve filmu *Slepice a kostelník* můžeme zaznamenat také propagandistický přístup, kdy JZD je zobrazeno jako úspěšné, dobře fungující a zlepšující život na vesnici (také stavbou vodovodu). Opakují se záběry na zemědělské práce prováděné novou technikou. Film měl ukazovat, že JZD pracují s moderní mechanizací a ulehčí polní práce. I v tomto snímku můžeme sledovat jeden ze základních rysů tehdejší propagandy – důraz na pokrokové mládí. Ve filmu to jsou mladí lidé z vesnice i brigádníci z města, kteří pracují v JZD a podporují společenské změny. Když budeme pracovat se zmiňovanou základní typizací postav v budovatelských filmech podle Ivana Klimeše, tak film odpovídal členění postav. Tonek Pěknica byl od prvních scén prezentován jako kladná postava, od počátku ví, že družstevní hospodaření je dobré. Je sice zobrazen jako muž, který hodně poslouchá svoji manželku, ale to je rys, který scenáristicky spíše oddaluje vstup Pěknicových do JZD, než že by byl důvodem pro negativní vnímání Tonka diváky. Voznica splňuje model, že vesnický boháč má být kvůli svému sociálnímu původu jasně negativní postava a nemá mít žádný prvek, který by tuto postavu polidšťoval. Váhající postavou je Pěknicová, kterou její muž v průběhu celého snímku přesvědčuje o výhodách členství v JZD. Veškeré přemlouvání Pěknicové ovšem probíhá v mírumilovné atmosféře, nikde nevidíme nějaký způsob nátlaku. Film měl navodit dojem, že každý rozumně uvažující člověk podporuje kolektivizaci vesnice, protože ta zlepší životní podmínky. Hloupý je naopak ten, kdo s těmito změnami nesouhlasí – je to ale jeho rozhodnutí a nikdo není k ničemu nucen. Snímek se v tomto ohledu značně odkláněl od reality.

Jak již bylo uvedeno, film neobsahoval výraznou proticírkevní propagandu. Farář byl naopak zobrazen jako člověk podporující změny na vesnici. Děj se odehrával v prostředí Slovácka a tvůrci se snažili pracovat s pro-

jevy lidové kultury: ve shodě s dobovou propagandou vesničané podporující kolektivizaci ve snímku hodně zpívají a tančí, dožínková slavnost prostřednictvím lidových písní a tanců zdůrazňuje úspěšné družstevní hospodaření. Je zcela zřejmé, že prostředí výrazně katolického Slovácka bylo z hlediska propagandy naprosto nutné zobrazit jako místo, jehož obyvatelé už pochopili důležitost kolektivizace.

Jaroslav Zrotal se stal členem vedení Ústřední dramaturgie a byl v 50. letech značně angažovaným umělcem. Společně s Vladimírem Borem napsal scénář filmu *Frona*, který v roce 1954 natočil Jiří Krejčík. Jednalo se o příběh ženy ze současné vesnice, v němž se osobní život hrdinky prolínal s tematikou fungování JZD. Jan Strejček oblast kinematografie zcela opustil a již nikdy žádný hraný film nenatočil. Naopak Oldřich Lipský se následně stal jedním z nejúspěšnějších československých režisérů komediálního žánru. Vlastovi Burianovi režim umožnil, aby v 50. letech natočil několik dalších filmů.

Československá kinematografie pokračovala v natáčení filmů ze současné vesnice. I když v první polovině 50. let došlo ke snížení produkce, každoročně byl alespoň jeden celovečerní snímek z venkovského prostředí

natočen. Na Barrandově dokonce vznikl i námět dalšího filmu ze Slovácka. Jaroslav Vařura napsal námět s názvem *Bez cymbála nejsou hody*, který se měl odehrávat ve vinařské vsi na Slovácku. Námět byl Ústřední dramaturgií chválen za zobrazení zápasu pokrokových družstevníků se sedláky, kteří odmítají vstup do JZD a chtějí zmařit dožínkové slavnosti. Námět vznikl v rámci Tvůrčího kolektivu Bohumila Štěpánka, který soustřeďoval mladé filmové pracovníky, mezi něž Vařura patřil jako svazácký básník dělnického původu. Kolektiv byl ale rozpuštěn kvůli malým pracovním výsledkům a Vařurův námět nebyl nikdy realizován (Šefraná 2012: 142–143). V roce 1951 připravil debutující režisér Jiří Sequens snímek *Cesta ke štěstí* o mladé traktoristce s Jiřinou Švorcovou v hlavní roli. Následoval v roce 1952 snímek *Usměvavá zem* režiséra Václava Gajera, kde hlavní roli předsedy JZD hrál Otomar Korbelář. Stejný režisér natočil v roce 1953 snímek *Přicházejí z tmy*, v němž můžeme vidět výrazný posun v propagandě od filmu *Slepice a kostelník*. Zatímco ve *Slepici a kostelníkovi* sedlák pouze inicioval tisk letáků, ve snímku z roku 1953 se už členové záškodnické skupiny snaží zabránit založení JZD zapalováním stohů i vraždami komunistů.

NETIŠTĚNÉ PRAMENY:

Národní filmový archiv. sign. S-1308-FP. *Slepice a kostelník* 1949. Filmová povídka.

Národní filmový archiv. sign. S-1308-TS. *Slepice a kostelník* 1950. Literární scénář.

LITERATURA:

- Bartošková, Šárka – Bartošek, Luboš 1986: *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. Praha: Čs. filmový ústav.
- Bartošková, Šárka – Bartošek, Luboš 1990: *Filmové profily 2. Českoslovenští filmoví herci*. Praha: Čs. filmový ústav.
- Březina, Václav 1996: *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930 až 1996*. Praha: Cinema.
- Český hraný film III 1945–1960. 2001. Praha: Národní filmový archiv.
- Dvořáček, J. 1951: *Slepice a kostelník*. *Práce* 7, č. 87, s. 6.
- Hájek, Jiří 1950: Přerod vesnice v zrcadle našeho dramatu. *Tvorba* 9, č. 11, s. 263–264.
- Havelka, Jiří 1967: *Kronika našeho filmu 1898–1965*. Praha: Filmový ústav.
- Hendrych, Jiří 1951: Za ideovou důslednost v našem filmu. *Tvorba* 10, č. 19, s. 449–450.
- Hrbas, Jiří 1983: *Vlasta Burian*. Praha: Čs. filmový ústav.
- Just, Vladimír 1991: *Věc Vlasta Burian: Rehabilitace krále komiků*. Praha: Rozmluva.

- Klimeš, Ivan 1994: Matka a dítě. Čtyřicet pět sekund dialogu v Usměvavé zemi (1952). *Iluminace* 6, č. 4, s. 47–75.
- Knapík, Jiří 2004: *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri.
- Kopecký, Václav 1945: Zestátněním filmového provozu do nové éry československého filmu. *Filmová práce* 1, č. 13, s. 1.
- Kuba, Adolf 1951: *Slepice a kostelník před kamerou*. *Květy* 1, č. 11, s. 8.
- Mařánek, Jiří 1945: Cestou k cíli. Slovo o státní filmové dramaturgii. *Filmová práce* 1, č. 19, s. 1.
- Nesg. 1950: Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. *Rudé právo* 30, č. 92, s. 1 a 3.
- Nesg. 1951a: Jak se natáčel film „Slepice a kostelník“. *Filmové informace* 2, č. 14, s. 7.
- Nesg. 1951b: Jak vznikla veselohra „Slepice a kostelník“. Rozhovor se scenáristou Vl. Borem. *Kino* 6, č. 7, s. 154–155.
- Patera, Rudolf: Dvě veselohry o vesnici. *Lidové noviny* 59, č. 85, s. 5.

- Slavík, Bedřich 1951: Filmová veselohra o životě vesnice Slepice a kostelník. *Lidová demokracie* 7, č. 93, s. 6.
- Slinták, Petr – Rottová, Hana 2013: *Venkov v českém filmu 1945–1969. Filmová tvář kolektivizace*. Praha: Academia a Ústav pro studium totalitních režimů.
- Suchý, Ondřej 2004: *Vlasta Burian na cestě do 21. století*. Praha: Brána.
- Szczepanik, Petr 2012: „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962. In: Skopal, Pavel (ed.): *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, s. 27–101.
- Szczepanik, Petr 2016: *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv.
- Šedivý Miroslav 1951: K filmu „Slepice a kostelník“. *Kino* 6, č. 11, s. 262.
- Šefraná, Věra Adina 2012: *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*. Dizertační práce. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého.
- Štoll, Martin 2018: Svědomí a tendenčnost, tehdy a dnes. Dvě tváře Přemysla Freimana. In: Kopal, Petr a kol.: *Film a dějiny 7. Propaganda*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů, s. 281–301.
- Taussig, Pavel 1993: Úsměvy českého filmu. Slepice a kostelník. *Kino-revue* 3, č. 21, s. 10.
- Vrabec, Vlastimil 1951: Více péče filmové veselohře. *Svobodné slovo* 7, č. 83, s. 5.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

- Česká divadelní encyklopedie. [online] Institut umění – Divadelní ústav. [cit. 21. 12. 20019]. Dostupné z: <<http://encyklopedie.idu.cz>>.
- Slovník české literatury po roce 1945* [online] [cit. 21. 12. 2019]. Dostupné z: <www.slovníkceskeliteratury.cz>.

Summary

Depiction of the Countryside in the Czech Film in the Early 1950s on the Example of the Film *Slepice a kostelník* [The Hen and the Sexton]

Czechoslovak film *Slepice a kostelník* [The Hen and the Sexton] was premiered in 1951. Its directors Oldřich Lipský and Jan Strejček made the film based on a theatre play by Jaroslav Zrotal. The movie is an example in which way the then Czechoslovak communist propaganda depicted the Czech countryside of that time. The film included topics accentuated by the totalitarian propaganda – the fight against acts of sabotage, the importance of collectivization of the agricultural sector, the worker-peasant alliance, and the task of young generation. Simultaneously, the movie worked with the expressions of folk culture, when it was shot in the ethnographic area of Slovácko (in the Uherský Brod environs). The creators used local folk costumes and folklore (folk songs and dances). Prague actors tried to speak local dialect of the Slovácko region. The film can be placed in the context of the then Czechoslovak cinematography, which, based on the resolution of the Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia from April 1950, was supposed to deal mainly with ongoing topics of the then society, and to capture them in the spirit of socialist realism.

Key words: Socialist countryside; agricultural cooperative; collectivization of agricultural sector; propaganda; communist cinematography in Czechoslovakia.

FOLKLOR JAKO ÚNIK? POŘADY S FOLKLORNÍ TEMATIKOU VE VYSÍLÁNÍ ČESKOSLOVENSKÉ TELEVIZE NA PŘELOMU 60. A 70. LET 20. STOLETÍ

Milan Kruml (Česká televize)

Zkoumání přístupu Československé televize (dále ČST) k lidové kultuře naráží už od 60. let na jeden podstatný problém. ČST totiž neměla, co se týče tohoto tématu, žádnou oficiální koncepci, kterou by zpracovala do ideově tematických plánů, které byly, zejména v době normalizace, nejdůležitějším dokumentem, podle něhož se řídil chod této instituce s mnoha tisíci zaměstnanci a obrovskou produkcí původní tvorby. Současně tedy ani nenajdeme definici, co vlastně bylo pod pojem folklorní pořady zahrnováno. Při bližším zkoumání se dá usuzovat, že to bylo vše, co se dalo natočit na venkově, kde se dodržovaly alespoň nějaké tradice – přičemž formy, tedy programové formáty, byly velmi pestré – od dokumentů, přes hudebně zábavné pořady až po velké soutěže. Je tu ovšem ještě jedna podstatná zvláštnost – na jedné straně vedení televize podporovalo zaznamenávání lidových tradic, na straně druhé mělo obavy, zda nejsou příliš spojeny s vírou a církevními svátky. Pozoruhodné je i to, jak ostatně vyplývá z následujícího textu, že se lidová kultura spojovala především s Moravou a Slovenskem, zatímco v Čechách se s výjimkou Chodska a jižních Čech příliš nepřipomínala – zjevně i proto, že nebylo politicky vhodné upozornit na fakt, že z části území původní lidová kultura zmizela po druhé světové válce.

Počátkem 70. let se výrazně zvýšil počet různých pořadů zaměřených na lidové tradice – především na hudební a taneční folklor – zařazovaných do vysílání Československé televize, a to jak v rámci celostátního vysílání, tak i na národních či regionálních okruzích. Vysvětlit tento jev pouze tím, že se zvýšil počet vysílacích hodin, neboť od roku 1970 měla ČST již dva programy, by bylo příliš zjednodušující. Dá se předpokládat, že svoji roli sehrála také postupující normalizace a s ní související snaha tvůrců najít téma, které nebylo pod přísným ideologickým dohledem jako ostatně většina publicistických a dokumentárních pořadů. A současně by do jisté míry naplňovalo požadavek, který byl na televizi rovněž kladen – tedy poskytovat divákovi zábavu, rozptýlení, předstírat, že společnost žije zdravým životem a dokáže se také zdravě bavit. Neboť televizní zábava byla do značné míry oslabena zákazy vystupování umělců, kteří „selhali“ v tzv. krizových

letech, restrikcemi vůči interpretům populární hudby a zejména čistkami mezi scenáristy a dramaturgy.

Určitým vodítkem pro zkoumání využívání folkloru v televizní nabídce může být porovnání s produkcí této tvorby v předcházejícím desetiletí i bližší pohled na tvůrce, kteří se tzv. folklorním pořadům v televizi začali věnovat po roce 1969. Ne všechny pořady se bohužel zachovaly v archivu, který v současnosti spravuje Česká televize, u některých máme k dispozici jen kusé informace z vysílacích plánů a noticky, určené pro programové informace otištěné v novinách a časopisech. To platí především pro relace z 60. let. Základními metodami, které byly využity při zpracování následujícího textu, byly komparatistika – tedy zkoumání množství pořadů a jejich témat v období 1966–1969 a v letech 1970–1973 – a obsahová analýza zmíněných pořadů. Proč byl zvolen jako mezní rok 1973 lze vysvětlit tím, že v tomto roce podle prohlášení tehdejšího vedení Československé televize byla překonána programová krize vzniklá po roce 1969 (Kruml 2013: 140). Kromě toho byla obsahová analýza použita i při studiu dobových recenzí v celostátním i odborném tisku (týdeníky Československá televize, Kulturní tvorba, Lidové noviny, čtvrtletník Národopisné aktuality, deník Rudé právo), archivovaných programových informací zpracovaných k jednotlivým pořadům v Československé televizi a webových archivů. Jako doplňková metoda byly využity rozhovory s některými tvůrci.

Pořady konce 60. let

Pořady, které bychom mohli přímo označit jako folklorní, resp. které se nějakým způsobem dotýkaly vybraných projevů lidové kultury, natáčela a vysílala Československá televize už od konce 50. let 20. století. V době, kdy buď vůbec neměla k dispozici možnost pořady zaznamenávat, nebo tak mohla činit jen omezeně (po roce 1958¹), šlo většinou o přímé přenosy – nejčastěji z folklorních festivalů anebo o vystoupení různých folklorních souborů v kombinovaných pořadech, vedle představitelů jiných hudebních žánrů. Později se začaly objevovat v programové nabídce dokumenty, ale i zábavné relace s různou stopáží i úrovní – od těch, které

pouze folklor využívaly jako jeden ze zábavných prvků, až po pokusy tématu se vážně věnovat a zachytit například lidové zvyky v nějakém regionu.

V roce 1966 však došlo k určité změně, které si všimli jak diváci, tak i odborná veřejnost. „*Zdá se, že televizní vysílání začátkem tohoto roku našlo klíč k nové koncepci uvádění folklorních pořadů, i když zatím jde více méně o náhodnost... Příznivě je možno hodnotiti skutečnost, že národopisné pořady byly rozšířeny o jevy zahraniční etnografie, kde se skýtá jedinečná možnost spojit je s cestopisnými reportážemi,*“ napsal tehdy etnograf Josef Tomeš v periodiku Národopisné aktuality (Tomeš 1966: 63).

Bohužel zmíněná změna se zpočátku netýkala obsahu, ale především četnosti nasazování pořadů s folklorní tematikou. Chyběla cílevědomá dramaturgie i dlouhodobý výhled. Je to celkem pochopitelné, neboť o mnoho lepší situace nebyla ani v mnoha jiných oblastech televizní nabídky. Televize v druhé polovině 60. let stále hledala, zkoušela, poohlížela se v zahraničí, jak je koncipován program, jak se pracuje s jednotlivými žánry, jaké programové formáty jsou vytvářeny a do jakých časů je nejvhodněji nasazovat.

Pražské studio se daným tématem zabývalo nejméně, dalo by se říci, že téměř vůbec. Publicistika a dokumenty TS Praha byly zaměřeny zejména na aktuální témata, a pokud se nějaké pořady věnovaly venkovu, pak šlo zejména o reflexe problematiky JZD a generačního konfliktu na vesnici. Např. v roce 1966 byl v Praze vyroben jen jeden snímek s folklorní tematikou – *Chodská svatba* (1966), který neměl jiné ambice než zachytit svatební obyčeje a písně v Postřekově. Víme o něm pouze to, že diváci mohli zhlédnout „věnčení“ nevěsty, požehnání rodičů, stavění mýta svatebnímu průvodu, vedení nevěsty do ženichova domu, čepení, pohazování novomanželů obilím, tance svatebčanů. Režiséra dnes již zapomenutého zmíněného snímku bohužel nebylo možné dohledat ani v televizním archivu. O rok později nenajdeme v katalogu vyrobených pořadů TS Praha na téma folklor nebo lidová kultura žádný titul, stejně tak v roce 1968.

V Brně se danému tématu věnovali častěji a rozvíjeli zejména snahu začlenit folklor do zábavných pořadů, zaměřených na většinového diváka. To je patrné především v jednotlivých pořadech zařazovaných do večerního vysílání. Dubnové vydání pravidelného pořadu *Hudební měsíčník* v roce 1966 neslo podtitul *Na pěknú notečku* (1966) – relace odkazovala na stejnojmenný, dlouhodobý cyklus Československého rozhlasu v Brně.² Stejně ja-

ko v rozhlase, i v televizním pořadu hrál podstatnou roli Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů (BROLN) se svými sólisty. Vystoupili v něm cimbalista Ján Gašpar-Hrisko a zpěváci Dušan Holý, Jarmila Šuláková a Věra Příkazská.

BROLN se ostatně objevoval dosti často i v jiných pořadech z Brna. V roce 1966 to bylo například v zajímavém pokusu o jakousi „soutěž“ mezi ním a dudáckou hudbou z Plzně nazvaném *Hrají a zpívají Brňáci a Plzeňáci* (1966). Časté uvádění BROLNu v televizních a rozhlasových pořadech bylo tehdy předmětem kritiky, která poukazovala na jeho údajně povrchní pojetí lidové hudebnosti. „*Zdá se, že BROLN jde v současné době spíše cestou hledání efektů než poctivým studiem lidové písně a hudby... Brněnskému televiznímu studiu by bylo možno doporučit, aby si všímalo i jiných hudebních těles, zvláště amatérských muzik, a konečně i etnografických zajímavostí, jichž je na Moravě dost,*“ napsal již výše citovaný Josef Tomeš (1966: 60). Jeho text vzbudil značný ohlas, včetně reakce BROLNu. „*Tvrdit, že BROLN poctivě nestuduje lidové písně a hudbu, jak to formuluje J. Tomeš, je názor vystřelený od boku. Tomšova kritika se nám jeví jako příliš ukvapená a neobjektivní. Není bez zajímavosti, že zcela opačně vyznívají v naprosté většině kritiky na BROLN v zahraničí. Cesta BROLNu je odlišná např. od cesty rumunských profesionálních souborů, popřípadě souborů maďarských a některých sovětských. Soubory v těchto zemích zvolily cestu takovou, že vzaly z terénu talentované amatéry – v podstatě lidové virtuosy – do hlavního města, postarali se jim o ubytování, naučili je hrát z not a vytvořili z nich profesionální orchestr. U nás jsme touto cestou jít nemohli. V době, kdy jsme zakládali BROLN (1952), pracoval už SL'UK i ČSSPT [Slovenský ľudový umelecký kolektív i Československý státní soubor písní a tanců] a tolik talentovaných muzikantů, kteří by byli v produktivním věku a kteří by mohli přejít do rodícího se nového profesionálního tělesa, nebylo. Zvolili jsme proto cestu odlišnou,*“ odpovídal zakladatel, umělecký šéf a dramaturg BROLNu Jaroslav Jurášek (1966: 80).

V roce 1967 zaujalo Brno také pokusem režiséra Kuby Jurečka a scenáristy Jindřicha Grepla podložit *Slováckou suitu* (1967) Vítězslava Nováka obrazem (premiéra pořadu proběhla v pátek 3. června 1967 ve 20:30 a kupodivu nezbudila zájem tehdejších recenzentů). Šlo přitom o významný pořad, který posunul československou televizní tvorbu o značný kus kupředu – především tím, jak ji vizuálně interpretoval, pracoval se silnou

stylizací, na tehdejší dobu velmi nezvyklými až impresi-onistickými obrazy. O čtyřicet let později natočil režisér Jiří Šindar v České televizi Brno stejnojmenný dokument – *Slovácká suita* (2007), který Jurečkův film cituje, pa-rafrázuje a komentuje. Také k němu ale přidává vlastní pohled na současný život, což reflektuje recenze Borise Klepala na serveru Brno, město hudby: „*Kromě horňáckých pamětníků dostávají slovo i současní hudebníci, pro které je folklor pořád stejnou samozřejmostí, běžným hudebním jazykem nebo aspoň důležitým zdrojem inspi-race. Objeví se legenda Dušan Holý i mladý dívčí sborek Oskoruša. Mezi nimi Iva Bittová, Musica Folklorica, Hor-ňácká muzika Petra Mičky i brněnská kapela Lesní zvěř... Jurečkův film začíná záběrem na ořakovaného dirigenta Františka Jílka v čele Státní filharmonie Brno. Šindar proti tomu začíná záběrem do krajiny a neumě-lym zpěvem staré kostelní písně. Jurečkovy černobílé obrazy místy plynule přejdou do dnešního barevného zrcadla. Jurečkův materiál ale nachází nejméně jeden ob-raz na pódiu současných Horňáckých slavností. Dneš-ní svatba se sice koná v kostele, ale svatebčané nosí místo krojů současný společenský oděv a novomanžele vyprovází na cestě od oltáře potlesk. Na motivy lidové písně se improvizuje při workshopu Ivy Bittové nebo si ji vypůjčí nu-jazzová Lesní zvěř. Časy se mění zvolna, ale silná tradice si v nich pořád nachází svoje místo. Předev-ším ona spojuje Jurečkovy padesát let staré a Šindaro-vy dnešní záběry.“ (Klepál 2016: 1)*

V roce 1968 vznikl v Brně krátký, leč pozoruhodný snímek *Z pramenů vody živé* režiséra Zdeňka Vymaza-la a kameramana Václava Marka – stříhový snímek zachycující práci mistrů lidové umělecké výroby, natočený k desátému výročí zákona o lidové umělecké výrobě.³ Po-zoruhodné na něm je především to, že byl prvním televiz-ním pořadem, který se pokusil o dokumentární zachycení práce mistrů lidové umělecké výroby. Československá te-levize s ním měla úspěch i na mezinárodním trhu – hned po natočení jej zakoupilo dvanáct zemí. Brněnské studio tímto způsobem zahájilo dlouhodobý cyklus mapování li-dových řemesel, v němž pokračovalo i v dalších letech. Zdeněk Vymazal se uplatnil i jako scenárista – například u snímku *Chodníčky větrných krajánek* (1969), který na-točil v roce 1969 Jiří Vanýsek. Jemně poetický dokument zachytil zděné i dřevěné větrné mlýny Moravy.

O zachycení vybraných projevů lidové kultury se sna-žili i v Ostravě, kde ovšem v té době soustředili většinu invence do společenské publicistiky a dokumentu. To se

ovšem nemuselo nijak vylučovat, jak dokládá například pořad Jaroslava Müllera *Černá slza* (1968) z března 1968, který byl věnován významným umělcům Valašska bratřím Strnadelům. Nejzajímavější relace se k divákům, žel ne vždy v celé republice, dostávaly ze Slovenska.

Slovenská škola

Asi nejambicióznějšími projekty byly v roce 1965 cy-klus k 20. výročí osvobození, nazvaný *Hlas mého kraje* (1965), vyráběný ve všech studiích, a slovenský *Zem spieva* (1965–1967). První z nich nebyl zaměřený čistě na folklorní projevy, tzv. soubory lidových písní a tanců se tu objevovaly v kombinovaných zábavných pořadech, které bychom z hlediska struktury mohli označit spíše za estrá-dy. Celkem dvanáct dvouhodinových pořadů, zařazených od února do počátku května vždy na úterní večer, uváděl známý konferenciér Jan Pixa. Dramaturgie se mezi účin-kující snažila vždy zařadit interprety, kteří nějakým způso-bem připomněli folklor daného kraje. Například v pořadu z Jihomoravského kraje se představila skupina z Horňá-ka. Cyklus se nesetkal s příliš kladným přijetím odborné kritiky. Jaroslav Vedral v deníku Rudé právo například pod titulkem *Hlas nepřítel zvučný* napsal: „*Estrádně soutěžní večer Hlas mého kraje vycházel ze stereotypních postupů předešlých soutěžních seriálů a vyústil v obsahově i for-málně neurovanou tříšť hudebních, pěveckých a sloves-ných vystoupení, promíšených rozhovory a soutěžemi; výsledný tvar zůstal někde mezi kvízem, estrádou a slav-nostní akademií a postrádal jak přitažlivější kompozici, tak živější spád.“ (Vedral 1965: 2)*

Zem spieva měla také podobu seriálu, celkem vznik-lo 16 dílů zaměřených na poznávání folkloru v různých částech Slovenska. Vystupovali tu lidoví hudebníci, zpě-váci a tanečníci ze Záhoří, Myjavy, Terchové a dalších míst. V některých dílech vystupoval komentátor, v ji-ných se tvůrci obešli bez něj. Mezi autory cyklu najde-me folkloristu Ladislava Lenga, jednoho ze zakladatelů moderní slovenské hudební folkloristiky, Klimenta Ond-rejku, který se specializoval na taneční folkloristiku, vě-noval se výzkumu, sběru a dokumentaci lidových tanců, her a zvyků, Stanislava Dúžka, etnochoreologa, jednu z nejvýznamnějších osobností folklorního hnutí na Slo-vensku či etnomuzikologa a skladatele Ondreje Dema. Bohužel Československá televize posléze stáhla cyklus z celostátního vysílání a byl zařazován jen pro diváky na Slovensku. Důvody se můžeme jen domnívat, zřejmě kdosi v programovém oddělení usoudil, že jde o speci-

fické téma, které většinového diváka na území celé tehdejší Československé republiky nezajímá. Svou roli ale mohlo sehrát i jisté napětí ve vztazích mezi mocenským centrem v Praze a politickou reprezentací v Bratislavě.

Slovenská televizní tvorba s folklorní tematikou přitom patřila přinejmenším v evropském kontextu ke špičce. Důkazem pro toto tvrzení může být fakt, že slovenské pořady byly oceněny na tehdy nejvýznamnějším festivalu Zlatá harfa v Dublinu,⁴ zaměřeném na tento druh tvorby, tři roky po sobě. V roce 1966 byla první cena, Zlatá harfa, udělena slovenskému folklornímu pořadu *Z ďaleka ideme, novinu nesieme* (1966) – režie Martin Slivka. Šlo o štedrovečerní pásmo lidových vánočních her z různých oblastí Slovenska. O rok později získala relace *Roztrhla se hudáčkovi struna* (1967) – režie Martin Ťapák (premiéra v celostátním vysílání 29. ledna 1968), třetí cenu – Bronzovou harfu. Barevný film o lidové umělecké tvořivosti na Slovensku zachycuje období, kdy si dítě začíná uvědomovat okolní svět a objevovat jej v sobě. Byl určen nejen pro televizní obrazovku, ale i pro promítání v kinech. V roce 1968 dostal pořad *Svadobná odobierka z Oravy* (1968) druhou cenu – Stříbrnou harfu. Krátkometrážní televizní film režiséra Ťapáka je znám i pod titulem *Môj vienok zelený* (1968). Rámec snímku tvoří příběh děvčete, které při návštěvě expozice slovenských krojů pocítí touhu žít v době, kdy se nosily, a představuje si ve folklorním duchu i svoji svatbu. V hlavních rolích se představili Magda Vášáryová a Milan Kňažko.

Pořady vytvářené na Slovensku – ať už v Bratislavě, nebo v Košicích – měly navíc i přesah. Tvůrcům nešlo jen o zachycení lokální lidové kultury, ale zabývali se i vztahem k ní. V březnu 1966 například uvedla Bratislava film scenáristy Ondreje Dema *Ozveny mé doliny* (1966), který zobrazoval život lidí v Púchovské dolině. Poukázal na skutečnost, že i v tomto kraji ztrácí mládež bezprostřední vztah k místní tradiční kultuře.

Důležitou úlohu v televizní tvorbě věnované folkloru sehráli režiséři Karel Skřípský a Martin Slivka. Skřípský, který byl znám především jako odborník na filmy s horelezeckou tematikou a v letech 1950 až 1959 působil jako první ředitel Štúdia populárno-vedeckých filmov v Bratislavě (po roce 1968 emigroval do Švýcarska), natáčel na konci 60. let také etnografické filmy – *Ždiarske rekviem* (1966) a *Štyri dni Ludovíta Čenku* (1967). Slivka vystudoval dokumentární tvorbu u profesora Karla Plicky na FAMU, poté i etnografii a folkloristiku na FF UK v Praze. Folkloru (zejména lidovému divadlu) se věnoval

po celý život. V roce 1968 natáčel pro bratislavskou televizi a zaujal televizními snímky *Fašiangy* (1968) a *Odchádza člověk* (1968).⁵

Třetím významným tvůrcem byl již zmíněný Martin Ťapák. Slovenský filmový režisér, herec, tanečník a choreograf studoval nejprve na bratislavské konzervatoři, v roce 1956 pak absolvoval choreografii na VŠMU. Kromě toho působil v období 1950–1958 jako choreograf a režisér SĽUKu. Širší veřejnosti je znám především jako režisér hraných filmů, ale jeho působení v televizi, kde se věnoval koncem 60. let a v první polovině 70. let krátkým snímkům zaměřeným především na lidové tradice, bylo rovněž mimořádně přínosné. V roce 1969 to byl například snímek *Drevený chlieb* (1969) – baladický příběh na motivy povídky M. Urbana, v němž se střídá namáhavá práce dřevorubců a drsnost prostředí s poezií slovenských hor. O rok později vznikl snímek *Harmonia pastoralis* (1970), vánoční hudební kompozice na dílo slovenského skladatele Edmunda Paschy. Na jejím pozadí účinkovali členové SĽUKu a obyvatelé Detvy, Hrochote, Očové, Slatinských Lazov a Zvolenské Slatiny.

Desítky pořadů, které byly na Slovensku až do poloviny 70. let natočeny, měly společné především to, že nevznikaly „náhodně“, ale na základě snahy folkloristů postupně zaznamenat zvyky, písně a tance v různých oblastech – např. zmíněný cyklus *Zem spieva* (1965–1967) měl díky svým tvůrcům – odborníkům – dobře promyšlenou dramaturgii. To ovšem nebyl jediný výrazný rys takto zaměřené televizní tvorby. Od pořadů natáčených v Čechách a na Moravě je odlišovala i větší nápaditost a odvaha tvůrců – neviděli ve folkloru téma, které se má jen zachytit, uchovat je pro další generace, ale živý a atraktivní prvek, jenž se dá využít pro emotivní a přitažlivé vyprávění příběhů, nutí k zamýšlení nad nimi a posiluje vztah k tradicím a rodné zemi. Divák prostě věděl, že pokud tvůrci využijí folklor, nebo se stane předmětem jejich zkoumání, nebudou postupovat konvenčně a nudně. A to dokázali ocenit i odborníci na festivalech v zahraničí.

70. léta: folklor dostává větší prostor

Počátkem 70. let dostaly pořady věnované hudebnímu a tanečnímu folkloru, ale také lidových zvykům a řemeslům v programové nabídce Československé televize (ČST) nepoměrně větší prostor, než tomu bylo v předcházejícím desetiletí. Vedly k tomu tři důvody.

Prvním bylo rozšíření vysílání, a to dosti zásadním způsobem. Už od roku 1968 probíhaly v ČST intenziv-

ní přípravy na start druhého programu, k němuž došlo 10. května 1970 v 19:50. Pravidelné vysílání mohli diváci sledovat zpočátku jen šest hodin týdně (v úterý, ve čtvrtek a v neděli). Druhý program byl koncipován jako program pro většinového diváka – měl být alternativou k nabídce na prvním kanálu. Takový byl původní plán, který se do značné míry inspiroval v zahraničí – například u BBC, která svůj druhý program spustila v roce 1965. Nicméně nové normalizační vedení ČST, které nastoupilo do funkcí na konci léta 1969, s takovým nastavením srozuměno nebylo.⁶ Myšlenka určité konkurence mezi programy pro něj byla spíše rizikem. Vždyť smyslem změn ve vedoucích funkcích bylo především dostat ČST pod kontrolu a nepřipustit nějaké odchylky od stanoveného politického kurzu. V podmínkách vzájemné konkurence dvou programů by to bylo obtížnější – byl by oslaben centralistický způsob řízení, který tak jako tak vzhledem ke specifické pozici bratislavského studia nebyl stoprocentní. Navíc po vyřazení části programového fondu a odstavení některých tvůrců se ČST ocitla v programové krizi, která trvala až do roku 1973.⁷ Je tedy logické, že pořady zaměřené na lidovou kulturu byly vítané – nehrozilo, že by se jejich obsah stal předmětem kritiky ideologických dohlížitelů; značná část diváků tyto relace vítala a v dalších letech, s příchodem barevného vysílání, se zvýšila i jejich atraktivita – šlo většinou o pořady natáčené v exteriérech, s protagonisty v krojích atd.

Druhým důvodem byly personální změny. V prvních letech po tzv. krizovém období probíhaly v Československé televizi podobně jako v jiných institucích rozsáhlé čistky. Přišli noví lidé, kteří vyhovovali kádrově a politicky. Nadšení straníci ale neměli žádné zkušenosti a museli se s televizní prací teprve seznamovat. Na politickou „správnost“ se kladl větší důraz než na kvalitu.

Část těch tvůrců, která mohla, byť např. s různými omezeními, pro televizi pracovat, se za podmínek, které vznikly, poohlížela po tématech, která by byla přijatelná a současně nepřilíživě politická. Folklor patřil mezi ně – a navíc o něj byl u vedení zájem a na rozdíl od takzvané angažované publicistiky bylo k jejich vytvoření nutné disponovat alespoň řemeslnou zručností, když už ne tvůrčí kreativitou a invencí.

Třetím důvodem pak byly rostoucí požadavky na studia mimo Prahu týkající se množství pořadů dodávaných do vysílání. Ukázalo se, že dosavadní nahodilost, s níž v Brně a Ostravě k folklorním pořadům přistupovali (Bratislava měla v tomto směru jinou strategii), bude nutné

nahradit promyšlenou dramaturgií a vytvářením dlouhodobých cyklů. Začaly se ve větším míře zkoušet i tzv. kombinované formáty – např. pořady o lidové hudbě a slovesnosti za účasti známých osobností ze světa pop music či herců, vzdělávací cykly s výraznými zábavnými prvky atd. Ne vždy se ovšem takové snahy setkávaly s pochopením u odborníků, kteří si právem stěžovali např. na míchání autentického a stylizovaného projevu, zařazení pseudo-folklorních interpretů mezi folklorní soubory apod.

Brněnské cykly

Brněnské studio se v roce 1968 rozhodlo uvést cyklus *U nás doma* (1968), obsahující vzpomínky vztahující se ke vzniku první Československé republiky a úvahy o lidských vlastnostech a hodnotách, ale jeho jednotlivé pořady také reflektovaly lidové tradice. Seriál dokumentů, uváděných pod tímto názvem, pokračoval i v dalších dvou letech, kdy diváci mohli zhlédnout například pořady *Bojanovské hody* (1969), *Fašank (Masopust)* (1969), díl s názvem *Malíř a kytara* (1969) vyprávějící o malířském umění Josefa Kaduly a o jeho výjimečné koncertní hře na kytaru a v prvním pololetí roku 1970 dokumenty z Podluží, Hornácka, Vysočiny, Valašska a z Hané. Politická situace se měnila a s ní i poměry v televizi. V Brně sice měla i nadále stejné vedení jako v předcházejícím roce, ale z centra v Praze sílil tlak, kterému šlo jen těžko odolat. Tak bylo v září speciálně pro brněnské studio vypracováno nařízení ústředního ředitele, týkající se odevzdávání nově vyrobeného filmového materiálu a jeho předání ke schválení v osmnáctidenní lhůtě před jeho výrobou, které schválila Programová rada TS Brno na svém zářijovém zasedání.

V roce 1970 byl na místo ředitele brněnského studia dosazen František Motyčka. Do funkce byl uveden 4. ledna 1970.⁸ Jeho úkolem bylo „konsolidovat“ studio. Začala doba obávaných prověrek a vyhazovů. Ačkoli cenzura a absurdní nařízení zasáhly celou televizi, brněnský ředitel Motyčka byl ještě iniciativnější. Takzvané očistě brněnského studia se věnovali Petr Malý, Hana Orošová, Jiří Chloupek a Pavel Čermák, autoři publikace o padesáti letech televize v Brně. Nejprve byli vyměněni lidé na téměř všech klíčových postech. Mezi prvními tak musel odejít šéf programu Vladimír Hrouzek. „Z titulu své vedoucí funkce nezabránil různým politicky škodlivým invektivám ve zpravodajství a publicistice i po srpnu 1968,“ stálo v jeho výpovědi (Malý – Orošová – Chloupek – Čermák 2011: 61). Normalizační léta mu přinesla

nové pracovní uplatnění – skončil jako skladník a vrátný v mlékárně Lacrum. Motyčka rozesílal dotazníky, které museli vyplnit všichni zaměstnanci. Každý musel odpovědět, jaké měl postoje v letech 1968–1969, zda v tuto dobu nevycestoval do zahraničí, zda podepsal „Dva tisíce slov“ či jiné antisocialistické nebo protisovětské rezoluce, jakými úkoly byl pověřen během srpna 1968 atd. Ačkoliv měly být dotazníky přísně anonymní, záhy se spolu s kádrovými posudky staly důvodem k výpovědím. O práci přišly dvě desítky zaměstnanců, zkušených televizních profesionálů (Malý – Orošová – Chloupek – Čermák 2011: 61). Autoři zmíněné publikace dále uvádějí, že v případě cenzury ve spojení s absurdními pokyny byl brněnský ředitel Motyčka skutečně velmi aktivní a některé jeho nápady hraničily se zdravým rozumem. „Pro nás kameramany platilo třeba jedno kuriózní nařízení,“ vzpomíná v knize k 50. výročí brněnského studia na nelehkou dobu Jakub Nosek. „Když jsme točili pohledy na vesnici, tak tam je vždy dominantou kostel. To jsme museli vždy strkat před kameru větvíčky, aby se vykryl v záběru kostel, nebo se mu kameraman musel jinak vyhnout.“ (Malý – Orošová – Chloupek – Čermák 2011: 63) Kameramani si museli poradit se vskutku zapeklitými komplikacemi. Zažil je i Milan Kloupar. Třeba při natáčení Velké ceny: „Když se ještě jezdil starý okruh, tak jsem měl stanoviště na Veselce. A když jezdci vyjeli ze startu a objevili se mi v záběru, tak v tom záběru byla boží muka s křížem. Ten kříž byl v každém záběru na dráhu, nedalo se mu zkrátka vyhnout. Na radu režiséra jsem na ten kříž nasadil věchýtek slámy, aby nebyl vidět.“ (Malý – Orošová – Chloupek – Čermák 2011: 63)

Proti pořadům o lidové hudbě a zvycích nový ředitel sice nic neměl, ale iniciativně vymýšlel, jak eliminovat prvky, které podle něj byly problematické. Za nevhodné bylo například považováno připomínání lidových zvyků spojených s církevními svátky. Přesto se produkce pořadů a filmů s folklorní tematikou zvýšila. Vedení televize rovněž vydalo příkaz natáčet pokud možno takové snímky barevně, aby vedle lidových tónů mohly vyniknout i pestré kroje. Brněnské televizní kamery nikdy nechyběly na slavném strážnickém festivalu.

V první polovině roku 1970 uvedlo brněnské studio několik pořadů s folklorní tematikou, které většinou měly charakter reportáže, nebo nabízely divákům stylizovaný folklor. Na začátku roku 1970 tak byl např. odvysílán pořad *S cimbálem na cestách* (1970) o zájezdu brněnského folklorního souboru Javorník a BROLNu do Belgie.

V květnu uvedlo Brno na prvním programu pořad *Ej, májku, májku* (1970) režiséra Gustava Křivinky, který dobře dokumentuje tehdejší tvůrčí přístup k folkloru. V Národopisných aktualitách jej recenzoval spisovatel Jindřich Uher: „Pořad byl v podstatě záznamem vystoupení souboru písní a tanců s jistými tvůrčími zásahy televizní režie. Vznikla tak – zejména na začátku – esteticky účinná podívaná, využívající ladnost předváděného ‚materiálu‘. Byl to pořad ‚umělý‘, v němž se uplatnil především stylizovaný folklór. Avšak i když budeme akceptovat záměr televize, postavit vedle ostatních pořadů pestré a výbušné hodnoty folklorní, pak i z tohoto hlediska je třeba litovat, že se televizi nepodařilo tlumočit produkci BROLN napaditěji. Je-li totiž pořad veden stále v jedné ‚interpretační rovině‘, pak víření suknic, rytmické podupávání holínek, zdvižené paže v rukávcích apod. upoutají jen zpočátku. Nejsou-li tyto prvky vhodnou televizní kompozicí dramaticky gradovány, mění se po určitém čase v stereotyp a pořad přestává být přitažlivý.“ (Uher 1970: 274)

Naopak tradiční podobě vesnického folkloru se věnoval snímek *Lanžhotské hody* (1970) v červenci 1970 (režie Jiří Látal), ovšem vysílaný jen na druhém programu. Nesnažil se o nic víc, než jen ukázat všechny fáze lanžhotských hodů, což se mu podařilo, byť měl stopáž jen dvacet minut. Kromě toho odvysílala ČST také několik přenosů z folklorních festivalů – tradičně například ze Strážnice a z Východné. Pokračoval cyklus *Zahraj mi, hudečku* (1969–1989), který ČST v Brně začala vytvářet o rok dříve a jenž se soustředil na vystoupení dětských folklorních souborů, většinou ve studiu. Ten se pravidelně objevoval na obrazovce v sobotu dopoledne po celá 70. léta a patřil mezi příspěvky, jimiž se Československá televize prezentovala v rámci televizní organizace Inter-vize, sdružující stanice především z takzvaných socialistických států.

V druhé polovině roku 1970 přibýlo několik pořadů, které naznačily, kudy se bude ubírat další tvorba. Jednak to byl dokument *Dalekonosné housle* (1970) o romském lidovém muzikantovi Jožkovi Kubíkovi z Hrubé Vrbky, jednak zábavná relace *Slovácko sa súdí* (1970) s vypravěčem a publicistou Zdeňkem Galuškou. Tato relace byla modelová – tvůrci nakupili do pořadu mnoho prvků, které měly diváka především udržet u obrazovky – vedle Galuškovy vyprávění se tu objevily hrané scénky, hudba a samo vyprávění bylo stylizováno do podoby autentické besedy. Posledním folklorním pořadem roku 1970 z Brna bylo pásmo lidových zvyků *Pásli ovce va-*

laši v provedení dětského souboru a cimbálové muziky lidové školy umění z Valašských Klobouk, které režíroval Kuba Jureček.

Zvláštní osud měl dokumentární snímek s pracovním názvem *Fašank* (1969) (bývá také uváděn jako *Masopust*) režiséra Milana Hachla,⁹ natočený na počátku roku 1969 v rámci cyklu *U nás doma*. Dokument je provázen mluveným slovem, které líčí historii masopustu a tradice s ním spojené. Natáčení probíhalo ve vesnicích na Uherskobrodsku a na Kopicích, a to převážně v exteriérech. Pouze několik záběrů je natočeno z obydlí vesničanů a z budovy školy. Divák zde dále může vidět svatební veselí, smuteční průvod při pochovávaní basy, záběry fašankového průvodu v jednotlivých obcích se všemi maskovanými postavami, tanečnický v obcích udržovaného lidového tance *podšable* a muzikanty.

V nové, rozšířené podobě se dokument do vysílání dostal v dubnu 1971. Režisér, který v té době už do televize nesměl, se původně – několik měsíců po srpnové okupaci, snažil tento třídní lidový svátek nejen představit a přiblížit jeho podstatu československému národu, ale také ukázat, že srpnová okupace nikterak nepoznamenala životy lidí. Co se zdálo být v zimě 1969 optimistickým sdělením, se stalo o dva roky později příkladem, jak se televize snaží přesvědčit diváky o tom, že nové vedení státu jde správným směrem a pracuje pro blaho lidu. Dokument ukazuje spokojený život na vesnicích a zdůrazňuje, že politika respektuje tradice a nezasahuje do těchto zvyků. V doprovodném komentáři se několikrát zdůrazňuje, že tento svátek není nikým nařízen, není oficiálně organizován, o to horlivěji je ale dodržován.

V Brně se také hledal tvar pravidelného hudebního pořadu, který by kombinoval lidové písně s vystoupeními populárních umělců a herců. Tak vznikl v roce 1971 ambiciózní cyklus hudebně zábavných pořadů *Veselá je dědina* (1971–1972), na jehož prvních dílech pracoval i režisér Jiří Vanýsek (autor několika epizod z cyklu *U nás doma*), kterého v roce 1972 z politických důvodů z brněnské televize vyhodili. Na dalších relacích tohoto cyklu se od roku 1972 autorsky podíleli Gustav Křivinka, sám ředitel TS Brno František Motýčka a Jaroslav Nezval jako scenáristé, a různí režiséři, často Jiří Prokel. *Veselá je dědina* částečně zachycovala lidové zvyky (jak tvůrci zdůrazňovali) – například v prvním pořadu cyklu, který byl vysílán v pátek 27. srpna 1971 v hlavním večerním čase, to byla vystoupení skupiny ženců a žneček s dožínkovými písněmi, nechyběly i ukázky

dožínkových zvyků. Jenže druhou část pořadu vyplnila estráda – u zmíněného prvního dílu to byly například anekdoty Rudy Stolaře nebo vystoupení imitátorů bratrů Pantůčkových. V dalších epizodách se v podobně namíchané směsi objevovali populární zpěváci a zpěvačky pop music, komici v různých humorných scénkách či vyprávějící veselé historky ze života, případně anekdoty a další obvyklé součásti televizních estrád.¹⁰

Ostravská publicistická škola na cestě k Voniče z domova

Televizní studio v Ostravě nemělo tak obsáhlou produkci jako třeba Bratislava nebo Brno. Skromné poměry, v nichž vzniklo a existovalo po celá 60. léta, se s příchodem nového desetiletí nijak podstatně nezměnily. Co se ovšem změnilo výrazně, byla představa vedení ČST o dalším směřování ostravské tvorby. Jak již bylo řečeno, Ostrava byla známá především svoji publicistickou a dokumentární tvorbou. Vyráběla sice i zábavné a hrané pořady, ale už s menším diváckým úspěchem. Poté, co byla velká část tvůrců donucena buď odejít, nebo se věnovat jiným žánrům, začalo ostravské studio řešit otázku, jaký bude jeho příspěvek do celostátního vysílání. Vzhledem k omezené studiové kapacitě nebylo možné pomýšlet na výrobu většího množství hrané tvorby, nicméně pořad tu byla publicistika a zábava. V oblasti zábavy přišla Ostrava s pořady využívajícími menšinové žánry, především pak operetu. A co se týče publicistiky – tu začala kombinovat se zábavou do zcela nové podoby, v níž se uplatnila i lidová hudba, zvyky, řemesla. Pozdější cykly, například *Za svědky minulosti* (1984) nebo *Dědicové starých řemesel* (1988), měly své skromné počátky v první polovině 70. let. Byla tu ovšem i originální tvorba, spojená s osobou Naděždy Urbáškové.

V roce 1971 natočil režisér Jiří Vrožina jedno z posledních pokračování legendárních *Ostravských vteřin*¹¹ pod názvem *Veliká láska aneb Na začátku byl Ondráš* (1971). Hlavní hrdinkou tohoto dokumentu o silném vztahu k lidové písni a folkloru byla středoškolská učitelka a zpěvačka lašských lidových písní Naděžda Vahalíková (později Urbášková). Film získal dvě hlavní ocenění na festivalu Zlatá Praha. V té době už Naděžda Vahalíková pracovala v televizi jako dramaturgyně. O Vánocích 1970 připravila pořad *Na Vánoce dlouhé noce* (1970) složený z lidových koled a vánočního zvykosloví. U diváků měla relace velký úspěch. Už tehdy napadl Naděždu Vahalíkovou námět na cyklus pořadů s názvem *Vonič-*

ka z domova. Uvědomila si totiž, že má doma značné množství sbírek a zpěvníků lidových písní a že by nebyl velký problém vybrat z nich vždycky pro televizi pár písniček na určité téma. Třeba o jídle, o lásce, o smrti, o dětech nebo o řemeslech. K písničkám pak vždycky ve studiu někdo něco dopověděl. Přitom se před kamerou scházeli zajímaví lidé, kteří leccos věděli nejenom o folkloru, ale také o životě – tím pořad využíval stejnou metodu, jakou po celé 60. léta úspěšně praktikovali ostravští televizní publicisté a dokumentaristé. Vyznávali zásadu, že lidské příběhy dokážou přitáhnout diváky i ke zdánlivě banálnímu, nebo příliš specifickému tématu. Nicméně cesta k cyklu, který si získal právem zájem diváků i odborníků, byla ještě dlouhá – a *Voničky z domova* (1980–1993)¹² i pozdější *Zpívánky* (1982–2010)¹³ spadají do dalšího období ve vývoji Československé televize, jemuž se tento text nevěnuje.

Při práci na různých folklorních pořadech se Naděžda Vahalíková setkala se svým pozdějším manželem, režisérem Janem Urbáškem. Sama na to vzpomínala: *„Bylo to koncem sedmdesátých let, dělali jsme společně nejenom studiové pořady, ale také filmové dokumenty. Na radě z nich spolupracoval jako odborný poradce Jaroslav Gelnar, velká osobnost moravského folklorního dění. On mi (společně s Ivo Stolaříkem) otevřel svět Hřčavy a Slezska. Připravili jsme také například dvoudílný film o Janáčkově a o tom, kde a jak Janáček sbíral své nápěvky.“* (Švihálek 2005: 95–96)

Ostravské cykly byly návodné i pro tvůrce v jiných studiích Československé televize. Nicméně v 70. letech a také v desetiletí následujícím to pro ně byl neustálý boj – vždycky se našel někdo, kdo viděl v lidových zvycích nežádoucí odkaz na náboženské rituály a svátky, někdo, kdo měl povrchní představu, jak se dá využít folklor pro pořady s politickým obsahem, případně bez jakéhokoli vkusu navrhoval zábavu, v níž se lidová hudba či vyprávění blížily spíše parodii. Ale to už je jiná kapitola z historie Československé televize.

Závěr

Při pohledu na pořady věnované folkloru, které byly vyrobeny ve studiích tehdejší Československé televize v letech 1966–1973, je zjevné, že se sice s přibývajícím počtem vysílacích hodin zvyšovalo i jejich množství, ale jen stěží lze mluvit o nějaké promyšlené koncepci. Důslednost v jejich produkci i nasazování ať do celostátního, či regionálního vysílání můžeme najít v bratislavském

a potažmo i košickém studiu. V Praze, Brně a Ostravě šlo o tvorbu spíše nahodilou, do značné míry závislou nikoli na nějaké koncepci, ale osobním zájmu a nadšením jednotlivých tvůrců. Podstatnou roli přitom hrál fakt, že televize na jedné straně rozšířila vysílání a na straně druhé prováděla rozsáhlé čistky, takže lidé, kteří byli schopni odvést profesionální výkon, ubývalo. Za takové situace se koncepční práce většinou omezuje jen na zajištění náplně určitého programového okna, bez ambicí jej nějak konkrétně definovat a formovat. Že se, alespoň co se týče technického provedení, kvalita těchto pořadů zvyšovala, je výsledkem nikoli záměru, ale obecné proměny audiovizuální techniky, kterou v daném období spojujeme především s barevným vysíláním a zlepšenými možnostmi magnetického záznamu. Ani při pročítání „Ideově tematických plánů Československé televize“ na jednotlivé roky, což byly základní dokumenty určující do podrobností počty, názvy a obsahy připravovaných pořadů, nenajdeme na téma folklor nějaké obsírnější záměry, jen obecnou zmínku o tom, že televize bude zachycovat a zprostředkovávat divákům lidové zvyky a obyčeje. Ze způsobů, jakým byla nastavena řada formátů zabývajících se folklorním či jej nějak využívajících, lze celkem jednoznačně vyčíst, že primární použití bylo pokusit se jimi nahradit část zábavných pořadů, které televize potřebovala nasadit do vysílacího schématu ve večerních hodinách a měla problém je vyrobit, případně zaplnit kvalitními protagonisty. Příkladem mohou být kombinované pořady, v nichž se folklor míšil s vystoupeními hvězd pop music, známí herci imitovali lidové vypravěče, případně se alespoň objevili v pseudofolklorních skladbách v krojích. Přesto vznikla řada záslužných a z diváckého hlediska dodnes pozoruhodných pořadů.

Je navíc nepochybné, že folklor se stal zajímavým tématem pro řadu těch televizních tvůrců, kteří neměli zájem podílet se na tzv. angažované publicistice a dokumentaristice, jež zejména v prvních letech normalizace představovala to nejpokleslejší z televizní tvorby u nás. Folklor nabízel možnost pracovat se zajímavými a autentickými respondenty a také podporoval lásku k vlasti a tradicím, což byla témata, která se počátkem normalizace v jiných pořadech příliš nezdůrazňovala. Je zjevné, že v dalším období (po roce 1975) se nekonceptnost ČST v této oblasti sice příliš nezměnila, ale přece jen se prosadila řada trvalých cyklů se silnou dramaturgií a kvalitním obsahem, které bez obtíží pokračovaly i po rozpadu federace a vzniku veřejnoprávní ČT.

POZNÁMKY:

1. V roce 1958 bylo dovezeno od firmy Marconi důležité zařízení – telerecording, který umožňoval přímé živé televizní vysílání zachytit na filmový 16mm pás a kterému se v televizní praxi říkalo TRC (Šmíd 2001).
2. Brněnský rozhlasový cyklus *Na pěknú notečku* o stopáži 30 minut byl vysílán na celostátních okruzích od 1. ledna 1953 až do roku 1998.
3. Zákon číslo 56 z 31. října 1957 o umělecké řemeslné práci a o lidové umělecké výrobě. Definoval, co se rozumí pod uvedenými pojmy a zřídil odbornou organizaci umělecké řemeslné práce – Ústředí uměleckých řemesel a odbornou organizaci lidové umělecké výroby Ústředí lidové umělecké výroby. Uvedené organizace byly podřízeny ministerstvu školství a kultury. Zákon byl zrušen v roce 1992.
4. Festival Zlatá harfa v Dublinu v Irské republice vznikl z iniciativy Evropské vysílací unie (EBU) v roce 1966 a jeho smyslem bylo podpořit mezinárodní televizní výměnu lidové hudby a folklorních programů a posílit zájem o tradiční kulturu mezi zastoupenými národy. Zanikl v 80. letech 20. století.
5. Film z bulharského prostředí *Odhádza člověk* (1968) je jedním z nejdůležitějších filmů, které Martin Slivka natočil. Jde o etnografický dokumentární snímek o zvycích, obřadech spojených se smrtí v bulharské vesnici, v němž se prolínají etnografické a sociální prvky. Film pracuje se symbolikou, chápe historii jako důležitý počáteční moment a na ní napojené tradice, jež se filmař snaží zaznamenat. – Vysokoškolský profesor PhDr. Martin Slivka, CSc., je jednou z nejvýznamnějších osobností slovenské kultury a umění vůbec. Je podepsaný pod více než 140 filmy, převážně autorskými (byl autorem námětů, scénářů i režisérem) a stal se průkopníkem tzv. etnografické linie slovenského dokumentarismu (SITA 2009).
6. Druhý program po nadějném začátku skončil jako odkladisté – místo pro reprízy a pořady, u nichž se automaticky předpokládal nižší zájem diváků (například filmy v původním znění), a také těch, s nimiž si vedení nevědělo příliš rady, ale nemělo dost důvodů k jejich zákazu. Navíc postupovalo šíření druhého programu pomalu a majitelé starších televizorů si museli k jeho příjmu kupovat konventory, převádějící kanály UHF na VHF (Kruml 2013: 118).
7. Bylo zrušeno mnoho oblíbených pořadů, do trezorů putovaly odvysílané i k vysílání připravené relace, vyhazovaly se či přepisovaly scénáře, pokud to bylo možné, tak se z již natočených relací vystříhávali herci. Ačkoli část vedení ČST věděla, že výsledkem nemůže být nic jiného než programová krize, ideologická hlediska pro něj byla podstatnější než spokojenost diváků. Ale protože podstatné bylo také vytvářet zdání, že vše je v pořádku, všechno funguje a pod novým vedením směřuje společnost zbavená nepřátel socialismu ke světlým zítřkům, program musel mít alespoň nějakou kvalitu, přinejmenším nabízet zábavu. Nabídka (rozšířená v roce 1970) o několik večerů v týdnu druhým programem, sestávala z valné části z repríz (nebylo výjimkou, že se hraná tvorba opakovala třikrát i čtyřikrát ročně), byly nakoupeny hrané a zábavné pořady zejména ze socialistických zemí (Kruml 2013: 116).
8. JUDr. František Motyčka byl spolehlivý kádr, úředník, který s televizní tvorbou příliš zkušeností neměl. Před svou televizní kariérou působil jako tajemník krajského výboru Komunistické strany Československa pro církevní záležitosti. Nicméně alespoň se dokázal orientovat v situaci v Televizním studiu Brno a věděl, co se od něj očekává. I přes snahu ukázat nadřazeným, že je tím správným člověkem na správném místě, neodcházel ze své funkce v prosinci 1976 s nějakými poctami. O jeho výměně neinformoval ani dobový denní tisk, ani programový časopis Československá televize, který jinak otiskoval zprávy i o personálních změnách na mnohem méně významných televizních funkcích. Podrobnosti o další kariéře F. Motyčky nelze najít ani ve spisovém archivu ČST.
9. Milan Hachla za svoje autorské dokumenty získal několik uznání a cen. Díky svému nekonformnímu politickému postoji v roce 1968 byl po politických prověrkách v roce 1971 z politických důvodů propuštěn. Byl mu zakázán vstup do Československé televize.
10. Celkem vzniklo šest epizod: 1. *Ať žije svatba*, 2. *Či sú hody*, 3. *Vinobraní*, 4. *Dožínkové slavnosti v Troubsku*, 5. *O horáckém masopustu*, 6. *Kopaničářské námluvy*, které ovšem nebyly vysílány v tomto pořadí. Jiří Vanýsek natočil například epizodu *Ať žije svatba* (1971), která přibližuje svatbu na slovácko-slovenském pomezí (Korytná u nás, Nová Bošáca na Slovensku). V roli budoucího ženicha se objevil Miroslav Donutil a v roli jednoho z jeho bratrů, jménem Felix, Felix Slováček, který znal Karla Gotta a toho také pozval na svatbu.
11. *Ostravské vteřiny*, které navazovaly na reportážní, každý měsíc živě vysílaný cyklus scenáristy Jana Neulse a režiséra Františka Mudry *Kamery objevují Ostravsko* z roku 1959, se poprvé v televizní nabídce objevily v lednu 1962. Jejich cílem bylo ukázat Ostravsko jako zajímavou lokalitu s pozoruhodnými lidmi – proto se také soustředily především na prosté příběhy lidí. Svým pojetím, výběrem protagonistů, ale i formou zpracování se staly významnou součástí takzvané ostravské publicistické školy, která v průběhu 60. let ovlivnila celou televizní publicistiku v tehdejší Československu. Zánik *Ostravských vteřin* přišel v roce 1970 s nástupem normalizace v ostravském televizním studiu, celkem jich vzniklo 99. Stý pořad byl nalezen a dokončen až v únoru 1990.
12. „*U začátků ‚Voniček z domova‘ byl Slávek Štika, ředitel Valašského muzea v Rožnově, který moje snahy ohromně podporoval,*“ vzpomínala Naděžda Urbášková v rozhovoru pro knihu Milana Švihálka o historii televizního studia Ostrava: „*Pomáhali nám i Jan Rokyta, šéf souboru Technik, a muzikolog Ivo Stolařík. Společně jsme se domluvili, že k ‚Voničkám‘ budeme vydávat speciální zpěvníky, protože řada písniček, které se v pořadech objevily, nebyla běžně dostupná.*“ (Švihálek 2005: 95) První *Vonička* byla vysílána 1. února 1981. Od října téhož roku byl pořad do programu zařazován již pravidelněji, přibližně jednou za měsíc. Slovem všechny *Voničky* provázel zasloužilý umělec Vítězslav Volavý, etnograf a ředitel tehdejšího Ústavu lidového umění ve Strážnici (dnes Národní ústav lidové kultury). Vystupovali v nich známí zpěváci lidových písní, např. Jarmila Šuláková, Dušan a Luboš Holí, František Okénka, Eva Porubová, Josef Laža. Do každé *Voničky* byl přizván jako host význačný představitel české kultury, převážně z řad národních a zasloužilých umělců. Jako odborní poradci na pořadech spolupracovali např. Ivo Stolařík, Jaromír Gelnar a Naděžda Urbášková (až do roku 1985 ještě pod příjmením Vahalíková). Cyklus se natáčel až do první poloviny 90. let a velkou část epizod režíroval Jan Urbášek.
13. Dalším úspěšným a po léta vysílaným cyklem byly *Zpívánky*, nejčastěji režírované Janem Urbáškem nebo rozhlasovým redaktorem Janem Rokytou. Jejich vznik souvisel s poznáním televizních tvůrců, že lidovými písněmi lze pozitivně ovlivňovat dětský

myšlenkový svět. Kombinace lidových písní a populárních herců i zpěváků v rolích interpretů, nenásilný způsob, jakým se dětští diváci dozvěděli leccos i o smyslu textu a dalších souvislostech – např. s lidovými zvyky, byla velice šťastná. *Zpívánky* dodnes patří

k tomu nejlepšímu, co televize dokázala vytvořit ve snaze přiblížit lidové umění divákům. Cyklus začal v polovině 80. let a pokračoval i v dalších desetiletích. Původně bylo natočeno od roku 1984 do roku 1989 prvních 30 dílů, poté následovaly další desítky dílů nových.

LITERATURA:

- Jurášek, Jaroslav 1966: O BROLNu. *Národopisné aktuality* 3, č. 1, s. 79–80.
- Kruml, Milan 2013: *Televize? Televize! Procházka prvními šesti dekádami televizního vysílání u nás pro začátečníky i pokročilé*. [Praha]: Česká televize 2013
- Malý, Petr – Orošová, Hana – Chloupek, Jiří – Čermák, Pavel 2011: *50 let Televizního studia Brno*. Praha: Česká televize.

- Švihálek, Milan 2005: *Padesát let Televizního studia Ostrava*. Ostrava: Česká televize, Televizní studio Ostrava.
- Tomeš, Josef 1966: Národopisné pořady v lednu a únoru 1966. *Národopisné aktuality* 3, č. 1, s. 67–68.
- Uher, Jindřich 1970: Zachytí televize skutečnou tvář folkloru? *Národopisné aktuality* 7, č. 3–4, s. 273–274.
- Vedral, Jaroslav 1965: Hlas nepřiliš zvučný. *Rudé právo* 45, č. 60, 2. 3., s. 2.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

- Klepal, Boris 2016: „Slovácká suita. Ve filmových obrazech, paměti a hudbě.“ *Brno, město hudby* [online] 19. 5. [cit. 10. 12. 2019]. Dostupné z: <<http://www.mestohudby.cz/publicistika/clanky/slovacka-suita-ve-filmovych-obrazech-pameti-a-hudbe>>.
- SITA 2009: „Spoluzakladatel' Etnofilmu Čadca sa narodil pred 80 rokmi.“ *MY Kysuce* [online] 1. 11. [cit. 15. 12. 2019]. Dostupné z: <<https://mykysuce.sme.sk/c/5089978/spoluzakladatel-etnofilmu-cadca-sa-narodil-pred-80-rokmi.html>>.

- Šmíd, Milan 2001: „Historie televize v ČR – 5.“ *Louč* [online] 19. 9. [cit. 15. 12. 2019]. Dostupné z: <<http://www.louc.cz/pril01/p51his5.html>>.
- Vraštiak, Štefan 2015: „Martin Ľapák.“ *Národný filmový archív – databáze fdb.cz* [online] [cit. 14. 12. 2019]. Dostupné z: <<https://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/28339-martin-tapak.html>>.

Summary

Folklore as an Escape? Programmes with folklore content broadcasted by the Czechoslovak Television at the turn of the 1960s and 1970s

The article monitors the Czechoslovak Television broadcast at the time of totalitarian regime, meaning at the turn of the 1960s and 1970s, when the number of programmes with folklore content increased alongside with the growing television offer. These programmes were produced mainly by the Bratislava studio, and a part of them were broadcasted also outside the Slovak broadcasting range. After 1969, when the second channel was launched and simultaneously many planned programmes were cancelled and many already produced programmes were archived for ideological reasons, the offer of folklore considerably increased in television broadcast. For several creators, folklore (even though in a form resembling rather music and entertainment shows) was a welcomed topic due to which they were not forced to become involved in current affairs programmes and documentary production at the time of normalization. It was especially the Brno studio that was active in this regard. Due to the shortage of capacity, this studio had to make the considerably part of its production in exteriors, and folk music, folk costumes and traditions became an interesting background for entertainment and a theme for current affairs programmes, especially after the television started broadcasting in colour. During the monitored period, the production of programmes with folklore content increased in the Ostrava studio as well. This was not a result of a conceptual decision or an intention of the Czechoslovak Television to record folklore in particular regions of the Czech Republic, but a personal initiative of people who wanted to work for the television, but not at any cost.

Key words: Television broadcast in totalitarian Czechoslovakia; programmes with folklore content; Czechoslovak Television; Bratislava Studio; Brno Studio; Ostrava Studio.

ETNICKÉ A GENDEROVÉ STEREOTYPY VE FILMOVÉ SÉRII JAMES BOND

Tomáš Petrář (Univerzita Pardubice, katedra sociální a kulturní antropologie)

Příběhy a společenství, které je sdílí a reprodukuje, jsou v dialektickém vztahu vzájemného ovlivňování a formování. Způsob předávání tradovaných příběhů i příběhy nově vznikající na základě tradičních schémat¹ se proměňují v závislosti na dynamice společenských procesů, přinášejících posuny ve významech a hodnotách. Zmíněné procesy pak vyvolávají potřebu „převyprávění“, revize příběhů. Ideologie, společenská praxe a sdílený narativ jsou dialekticky podmíněné. Tento vztah vzájemné provázanosti je známou konstantou kritické historické práce. V oblasti sociální a kulturní antropologie lze provázanost ideologického diskurzu s obecně šířeným narativem pozorovat v globálním měřítku v souvislosti s produkty masové komunikace a populární kultury, z nichž ve dvacátém století získal stěžejní význam film. Obecné percepční předpoklady, snadná distribuce, dostupnost pro široké vrstvy obyvatelstva, televizní šíření, domácí distribuce od videokazet přes datové nosiče po internet, to vše činí z filmu médium pro vyprávění příběhů napříč společnostmi a kulturami. Jak potom působí jednotný narativ napříč planetou? Jakou ideologií je utvářen a dále ji šíří? Jak se jeho působení projevuje na vzorcích chování? A jak se tyto vzorce mění v čase? Narace je reprezentací diegetického obrazu a času, zřetěžením fiktivních událostí, jež se hermeneuticky zakládají v logice fiktivního světa příběhu „s vlastními zákony, jež se víceméně podobají zákonům přirozeného světa, nebo alespoň proměnlivým konceptům, které si o něm vytváříme. Každá diegetická konstrukce je totiž z větší části určena svou sociální přijatelností, to znamená konvencemi, kódy a symboly platnými v dané společnosti“ (Aumont 2005: 252). Příběhy, které sdílíme, tedy o našem světě a společenských strukturách mohou svědčit víc, než si připouštíme. A přímá konfrontace se „sociální přijatelností“ narace staré půl století nám demonstruje ony proměny společností sdílených konvencí, kódů a symbolů, které probíhají v rámci jednoho lidského života.²

Materiál k úvaze nad uvedenými otázkami poskytla filmová série s fiktivním hrdinou, britským agentem Jamesem Bondem. Metodologicky je studie opřena o analýzy jednotlivých filmů, katalogizaci postav a situací a jejich kontextualizaci vzhledem k politickým dějinám a proměnám převládajícího společenskému diskurzu. Bond je

jako případová studie zvolen proto, že jde o významný a globálně sdílený text, populární (lidové) kultury druhé poloviny 20. století a prvních dvou dekád nového milénia. Studie uvádějí, že s některým z filmových zpracování byla během svého života konfrontována čtvrtina obyvatel planety. Protagonista se stal ikonickou postavou populární kultury, což dokazuje jeho začlenění do rituálu zahájení olympijských her v Londýně. Jeho tehdejší (a doposud aktuální) představitel Daniel Craig sehrál v rámci zahajovacího ceremoniálu roli Bonda coby doprovodu anglické královny. V rámci kinematografického průmyslu tvoří série ověřená mnoha cenami páteř britské kinematografie. Globálně jde o sérii, která je uváděna na šestém (jindy čtvrtém) místě filmových tržeb.³ James Bond je zároveň ikonickou postavou západní kultury, která není v prvopočátku spjata s hegemonií USA v kinematografickém průmyslu. Je britský občan, pracuje pro svou vlast a s Američany sice spolupracuje, ale mnohdy se vůči nim vymezuje. Postavy Američanů poskytují často vděčný materiál pro karikaturu a stereotypní zobrazení, jak uvidíme dále.⁴

V rámci studií o populární kultuře jde zároveň o postavu kontroverzní. Kritici mu vyčítají mizogynii a sexismus, nihilismus, hedonistický charakter, podřývací rodinné hodnoty. Je považován za ikonickou reprezentaci moderní maskulinity ve světě sexuálního voyeurismu a dobrodružství (Weiner – Whitfield – Becker 2010: 193, 194). Na kritiku, která se výrazněji projevuje v době, kdy genderový diskurz začal významně kontrolovat společenskou praxi, vtipně reagují tvůrci filmové postavy ve filmových dialozích. S ironií, která je spolu s úsměvným odstupem a sebeironií charakteristickým znakem zakládajícím humor britské filmové série, se postava Bondovy nadřazené M (do té doby byli jeho nadřízenými výhradně muži) v podání Judi Denchové představí ve svém prvním dialogu s Bondem odsudkem na jeho adresu: „...a sexist, misogynist dinosaur, a relic of the Cold War.“⁵ Volba zápletek a lokací odráží zprvu historii studené války i globální hrozby, později další potenciální nebezpečí plynoucí z vlivu médií, kontroly dat, nedostatku vody. Je reprezentantem anglické imperiální moci a anglických zájmů ve světové politice.⁶ Přesto se příběhy se sporným hlavním hrdinou, vraždícím své nepřátele po desítkách, těší oblibě diváků už přes půl století.

Základem k úvahám je shromáždění dat formou klasického etnografického katalogu, jak jej vytvářeli autoři již v 19. století při sběru útvarů lidové slovesnosti, pohádek, pověstí. Formálním vzorem se stal katalog pověstí o Krakonošovi Václava Tilleho (1889) publikovaný v Českém lidu. Tímto metodologickým zdánlivým anachronismem chce autor vzdát poctu českému vědci, který jako jeden z prvních teoretiků v českém jazykovém prostředí rozpoznal kulturní a společenský potenciál tehdy nového vynálezu – kinematografie – a položil základy české filmové estetiky. Získaný „zhuštěný popis“ situací a postav slouží jako východisko pro kvantitativní analýzu jednotlivých prvků. Výsledek je potom srovnáván s dějinným geopolitickým kontextem a proměnami společenského diskurzu. Ke komparaci, zobecnění a ilustraci tohoto diskurzu a přiblížení mechanismů jeho fungování slouží další odbočky od bondovské série k jiným útvarům populární kultury, ať už v následující kapitole či v závěru studie. Globální, lokální, marginální, pokleslé i umělecky hodnotné se v předkládaném textu zákonitě (byť zdánlivě paradoxně) potkává stejně jako v žitém diskurzu populární kultury: James Bond, major Zeman, Krakonoš, Batman, hudební scéna, móda, ideály životních stylů, výtvarný výraz (např. titulkové sekvence bondovek), konspirační teorie (inspiratione mnoha bondovských padouchů), vztah k sexualitě a mnohé další tvoří naši sociální přítomnost.

Fiktivní postavy a jejich reálná recepce

Otázka „moci obrazu“ (srov. Petříček 1996) se mi v celé své hrůznosti vyjevila nedávno v rozhovoru s jedním spolupracovníkem. Je to zhruba můj vrstevník, tedy člověk s podobnými kulturními referenčními zážitky z doby dospívání (koncem 70. let a v 80. letech šlo o značně zúžený rámec televizních pořadů, několika, převážně Dietlových seriálů, cenzurou do distribuce puštěných filmů a populární hudební scény, zahrnující i nemnoho rockových skupin, pár písničkářů a skupiny folkové, kteroužto scénu bylo celkem snadné zmapovat). Při značně omezené kulturní nabídce se zprávy o nově vzniklém hudebním uskupení šířily mezi mladými rychle, protože obsahovaly i prvek dobrodružného ohledávání hranic socialistické cenzury. Na popularitě pak některým přidávaly represivní zásahy státní moci a jejich oficiální ideologické zdůvodňování. Novinové články o „živlech“, následující každý větší zásah bezpečnostních složek proti nechtěnému koncertu, byly zpravidla provázeny dehonestujícími kritikami mladé hudební scény.⁷ Kriminalizace nezávislé hudební kultury se

ve vrcholně nechutné formě odrazila v propagandistickém televizním seriálu *Třicet případů majora Zemana* (v této postavě přesvědčeného agenta, zjednávacího pořádek v rámci ideologického nastavení společnosti můžeme hledat paralelu s postavou Jamese Bonda, byť typicky socialisticky okleštěného). Díl seriálu nazvaný *Mimikry* měl zdůvodnit tvrdé represe proti hudební skupině Plastic People of the Universe, DG 307, písničkáři Svatopluku Karáskovi a jejich příznivcům. K propagandistickým účelům vznikl příběh, který namíchal velmi zahuštěný koktejl znaků a prvků, vzbuzující zaručené negativní emoce: mladí vlasatí lidé jsou narkomani, žijí v promiskuitě, zpívají písně s nesmyslnými texty odkazujícími k jakémusi křesťanskému sektářskému apokalyptickému chiliasmu a jsou schopni nejdopornějších zločinů – únosu letadla a vražd. Kriticky uvažující lidé snad museli rozpoznat ideologickou prvoplánovost celého seriálu, postava neporazitelného agenta byla ve své oddanosti myšlence komunismu protivná a zmiňovaný díl seriálu byl ve své snaze poškodit vlasaté hudebníky až směšný. Při debatě o paradoxu herce Oldřicha Kaisera (představoval jednu z oněch odporných postav vlasatých zvrhlíků), který se sblížil s lidmi z okruhu Plastic People of the Universe (dnes se prezentuje ve videoklipech a na pódiu po boku Dáši Vokaté, poslední životní družky Ivana Martina Jirouse)⁸, padla znenadání otázka: „Jak vlastně ti Plastici utekli?“ Byl jsem zcela zaskočen a zmohl se jen na vysvětlení, že neutekli, že byli pozavíráni a někteří vyhnáni ze země. Otázku položil padesátník z venkovského prostředí, průměrně situovaný kvalifikovaný dělník ve strojírenství, se zájmem o kulturu (ochotnický herec), aktivní ve společenském životě ve své obci. Vtipný člověk s životními zkušenostmi, jehož dospívání bylo doprovázeno obecným pasivním vymezováním se vůči diktované ideologii minimálně v tom, že mladí lidé komunistické propagandě už velmi deklarovane nevěřili a obraceli se ke kulturním vzorům ze svobodného světa, převážně hudebním. Po třiceti letech svobodného přístupu k informacím, poté, co bylo téma mnohokrát veřejně a mediálně reflektováno, má seriálový příběh stále překroucený dopad na výklad událostí vlastního dospívání. Prefabrikované pravdy propagandistické televizní detektivky se pevně zahnízdlily v osvojeném obrazu minulosti.

Typologie velkých příběhů

Příběhy, které se podstatnou měrou vyjadřují k lidským hodnotám, vzorcům chování a příkladům lidského

jednání lze rozdělit do dvou skupin podle míry zapojení transcendentna v jejich struktuře. Nadpřirozeno je integrální součástí mýtů, legend a pohádek. V realistickém modelu lidských životů jsou naopak ukotveny román (společenský, historický, dobrodružný, humoristický, cestopisný atd.), epopěj a sága.⁹ Tato druhá skupina se hermeneuticky odvíjí a vysvětluje a diegeticky řeší své zápletky z logiky lidského života bez nutnosti zásahu nadpřirozených entit, zázraků či zázračných obdarování.

Neoddiskutovatelná úloha narace při formování představ o společnosti a světě se odráží v dějinách lidských kultur. Příběhy mytologické, náboženské, dějepravné i příběhy politické tvoří většinu ze souboru společenských textů, spolu s texty normotvornými, zákony a příkazy, se kterými se často prolínají. Jsou předávány všemi dostupnými komunikačními kanály: ústním podáním, soukromým vyprávěním i veřejným vystoupením, přednesem, vyhlášením, různými způsoby zápisu a později tištěným textem, symbolizací v obrazech, rituálním aktem, divadelním ztvárněním, v písních. Příběh vysvětluje a ospravedlňuje aktuální společenský dispozitiv ideologickým narativem. Ustavuje paradigmatický rámec společenského diskurzu, stojí v základech dobových hodnot, představených jako nezpochybnitelné. Efektivita diskurzu, identifikace příjemců se sdělením, závisí do značné míry na narativních technikách, jimiž je diskurz předáván. Obecné přijetí příběhu, uvěřitelnost, hodnověrnost (příběh je hoden toho, abychom mu věřili) neplyne z příběhu samotného, ale ze způsobu podání. Estetické kvality i emocionální náboj narativních technik umocňuje a usnadňuje přijetí narativu a jeho ukotvení v kolektivním vědomí.

Médium

Způsob předávání příběhu ovlivňuje míru jeho přijetí a následného začlenění do struktur myšlení recipienta. Velkou roli hraje autorita vypravěče, jeho důvěryhodnost. Vypravěčem může být rodič či prarodič, ke kterému má malé dítě naprostou důvěru. Silnou autoritu mohou mít vypravěči reprezentující instituce, učitelé, starosta, politik. Zástupci institucí v roli vypravěčů mohou přijetí příběhu naopak i zcela zvrátit, pokud jsou dané instituce zdiskreditované, jak lze často vidět v případě politických stran, někdy reprezentantů státní moci nebo v úvodu zmíněné oficiální komunistické propagandy v době normalizace. Dobří vypravěči si získávají autoritu díky estetickým kvalitám svého projevu, originalitě, nápaditosti. O tom svědčí obliba uznávaných spisovatelů, dramatiků, herců, zpěváků

či výtvarných umělců. V přijetí příběhu a ve ztotožnění se s hodnotami, které představuje, má význam i kontext, v jakém je vyprávěn (provozován, uváděn, promítán). Velké příběhy byly často uváděny v kontextu rituálním (antické divadlo, pašijové hry). Stejně tak pozvedá kredit příběhu jeho uvedení institucí, která se těší společenské prestiži (Národní divadlo, mezinárodní filmový festival v Cannes, Benátkách či Berlíně). Stejně tak vyvolá jiný efekt autorské čtení v reprezentačních prostorách než četba téhož díla v nacpaném vagónu metra. V rámci filmové teorie ovlivněné psychoanalýzou srovnal Jean-Louis Baudry (1978) tzv. kinematografický dispozitiv, kolektivní prožitky ve ztemnělém kinosálu, k situaci Platónovy jeskyně. Kontext vyprávění či uvedení příběhu nastavuje míru důležitosti, kterou je dobré sdělení přikládat. Percepce je situačně ovlivněna. Po dlouhou dobu se filmové představení v kině skládalo z filmového zpravodajství (aktualit, týdeníku), doplněného většinou dokumentárním předfilmem, následovaným promítnutím samotného tzv. hlavního filmu. Film tak byl vnímán v kontextu žánrů referujících o reálných a současných dějích. Jeho „hodnověrnost“ je v percepci diváků automaticky podpořena neoddiskutovatelnou realističností (jakkoli mnohdy propagandisticky zkreslenou) předešlého programu. Podobný efekt má televizní vysílání, kombinující zpravodajské programy a ke skutečnosti odkazující televizní a dokumentární žánry s filmovými příběhy, v české zažité terminologii „hranými filmy“. Přitom právě tento český termín (a ještě více německý „schauspielfilm“, historický termín americké kinematografie „Photoplay“) přímo odkazuje ke hře, předstírání, zábavnímu charakteru vyprávění.¹⁰

Různé techniky předávání příběhu evokují rozdílnou míru zapojení osobní imaginace. Schopnost imaginace implikuje percepci (nejen) příběhu. Nejvyšší míru imaginace vyžaduje zřejmě percepce příběhu v hudbě. Proto se omezuje na velmi úzký výsek recipientů. Bez znalosti kontextu skladby (ať z žánru tzv. vážné hudby či hudby experimentální, alternativní i dalších žánrů, neobsahujících příběh v narativním textu, tudíž aktivizujících v různých úrovních posluchačovu imaginaci), který zahrnuje odkaz k původnímu příběhu a jeho znalost, je obtížné skladbě porozumět coby naraci, což ovšem nijak neomezuje její afektivní účinek čistě estetického prožitku. Emocionální účín hudby patří k nejefektivnějším způsobům oslovování, proto se komunistická moc tak úporně aktivizovala vůči zmíněné „třetí kultuře“ (jak ji nazval Ivan M. Jirous) a pronásledovala hudebníky Plastic People of the Universe,

DG 307 a undergroundové a křesťanské písničkáře. Největší míru imaginace při explicitním, doslovném komunikování textu přináší jeho čtení. Tento způsob percepce příběhu umožňuje maximální zapojení obrazotvornosti čtenáře. Jeho imaginaci slouží samotný text jako osnova příběhu, kterou doplňují imaginární postavy, krajiny, barvy, tvary a vůně, z nichž se pak rodí emocionální rozměr percepce. Zobrazení příběhu, nikoli abstraktními technikami, ale iluzivními postupy obrazové narace, ochuzuje recipienta o možnost vlastního „představování si“ vizuální podoby všech aktérů, prvků a viditelných dějů. Vnucuje mu produkty imaginace vypravěče (malíře, ilustrátora, filmáře).¹¹ Produktem (neabstraktního) malířství či figurativního sochařství je výtvarný objekt, ukotvený ve zkušenosti s percepcí reálného světa, který je produktem tvůrčí imaginace autora a omezuje imaginaci recipienta, před kterého staví hotové zobrazení. Divadelní formy ještě poskytují značný prostor divákově imaginaci: jsou založené na přijetí dohody, „hry“ (divadelní hra, první filmy byly v Hollywoodu označovány termínem Photoplay). Divadelní prostor utváří odkaz na skutečný prostor, náznak. Divák přistupuje na částečně arbitrární princip narativních prostředků: postavy jsou reální lidé, herci s jejich dialogy, imaginace je přesazuje z jeviště v uzavřeném časoprostoru divadla a divadelního představení, z jasně identifikovatelných kulis, pracujících s náznakem a odkazem k něčemu (a to i u divadla iluzivního), do reálného světa. V případě fotografie a dále filmu jde eliminace zapojení vlastní divákovy imaginace v procesu percepce snad nejdál: ve funkci signifikantu je užito reálně existujících věcí, osob (herců), zvířat, míst. Nakonec i počítačově dotvořené, dokreslené a trikově doplněné scény odkazují k objektům, ukotveným v diegetickém světě příběhu a majícím vypadat co nejdělehodněji, nepřipouštějí možnost jiné interpretace, natož vizuální představy. Co divák ve filmu „vidí“, to pro něj v tu chvíli prostě „je“. Čtenář, který „čte“, si nad grafickými odkazy kódu, jazyka, vše ve své mysli „představuje“.¹² S určitými výhradami lze postulovat, že na rozdíl od narativních technik, založených na arbitrárních znacích a kódování, ochuzuje v realitě ukotvená povaha filmového znaku narativní kinematografie recipienta o značnou část jeho myšlenkové aktivity a předkládá hotová, prefabrikovaná sdělení, osídlená ukotvená ve zkušenosti s vnímanou a prožívanou realitou. S minimálními nároky na percepci (srozumitelnost a jednoznačnost kódu) a možností propojení s emocionálně účinnými nástroji (hudba, specifická organizace prostoru a času ve filmové skladbě, rytmus,

tempo, kontrast) se film stává silným a snadno přijímaným nástrojem vyprávění. Narativní kinematografie tak získává v průběhu 20. století stále silnější vliv ve společnosti a stává se dominantním kulturním nástrojem v oblasti ideologie, zároveň se filmový průmysl stává nepřehlédnutelným hráčem na poli globální ekonomiky.

Prvotním cílem narativní kinematografie (pokud neuvažujeme totalitní systémy s jejich důrazem na propagandistickou roli jakéhokoli umění) není prvoplánová ideologická agitace, ale snaha zaujmout, pobavit a docílit zisku. Tento zisk není vázán jen na tržby z distribuce filmů. Výběrem kostýmů, rekvizit a lokací předvádí film divákům určité vzory a ve velké míře ovlivňuje jejich konzumní návyky. Přispívá k zisku dalších odvětví (módního průmyslu, destilérky, vinařství, pivovarů, výrobců automobilů, turistického a herního průmyslu), která chtějí uplatnit svou nabídku ve filmu slibujícím velký divácký potenciál. V případě rozpočtů filmů ze série James Bond pokrývá uvedený *product placement* podle některých ekonomických analýz bohatě celý produkční rozpočet.¹³ Ve světě, v němž značkové zboží hraje významnou roli společenského statusu, se populární filmy s velkým očekávaným diváckým impaktem stávají nejdůležitějším partnerem „brandingu“. V době uvedení snímku do distribuce profituje množství reklamních kampaní na vzájemné symbióze. Film neovlivňuje jen konzumní chování diváků. Vedle úzké vazby filmového průmyslu na další odvětví ekonomiky lze vysledovat jasnou návaznost na politiku a morálku. Film pomáhá formovat dominantní vzorce chování a ty se zase reprodukuje v dalších filmech. Cílem producenta v populární kultuře je naplnit očekávání diváků a dosáhnout tím maximálního zisku. Diváci se chtějí bavit a očekávají nové a silné podněty. Dialektický vztah populární (též označované jako „komerční“) kinematografie a společnosti je založen na balancování na jemné hranici mezi nedosažitelným, nemožným, šokujícím, avšak nepopírajícím dobově obecně sdílené hodnoty. Posouvání a redefinice těchto hodnot, jejich nové promyšlení, nabízení alternativ a jiných řešení, redefinice estetických kategorií, to vše je cílem jiných typů filmů, zaštiťujících se statutem uměleckého díla. Ale i produkty populární, komerční kinematografie aspirují na status uměleckého tvůrčího počínu. Už jen z podstaty filmu jako výsledku průniku tvůrčích snah mnoha uměleckých profesí od spisovatelů přes herce po výtvarníky. A zisku, založeném na široké divácké popularitě, paradoxně dosahují díla z obou protipólů zmíněného žánrového a typového spektra.

Narativní kinematografie

Globální ekonomický význam filmového průmyslu a jeho několika málo center, na která je navázána hustá síť distribučních kanálů – kin, televizí, dříve video-půjčoven, dnes internetová distribuce – s sebou přináší důležitý faktor unifikace globálního světa. Z oněch několika málo center se celosvětově šíří jednotné narativy, které se v podstatě instantně, ve stejnou dobu stávají ovlivňujícím faktorem na nejrůznějších místech, napříč kulturami. Ideologické vzorce, vzorce chování, módní vzory, hudební trendy šířené skrze populární kulturu a tedy ve velké míře prostřednictvím narativní kinematografie jsou integrovány do kulturní a sociální výbavy i do kolektivní paměti a způsobu myšlení a chování lidí, žijících v rozdílných podmínkách a vyrůstajících z jiných kulturních kořenů, tradic a sociálních struktur napříč planetou, navíc v podstatě ve stejném okamžiku, s rozdílem maximálně několika hodin či dní. Vezmeme-li v úvahu přirozenou rezervovanost, tu větší, jinde menší, většiny lidí ke kritickému myšlení, v úvodu popsanou na příkladu nekritického přijetí dehonestace komunistickým seriálem, kterou lze zjednodušeně označit jako „lenost přemýšlet“, je nasnadě promyšlet důsledky této pohodlnosti a rezervovanosti ke kritickému myšlení, důsledky přijímání předkládaných narativních prefabrikátů, tak svůdných ve snadnosti jejich percepce.

Velké filmové příběhy, protože právě ty mají globální dosah, nejsou většinou primárně zamýšleny jako propagandistické nástroje. Jsou produktem populární kultury, chtějí se líbit co největšímu počtu lidí a na základě toho také svým tvůrcům přinést vedle popularity i finanční zisk. V imaginární filmové postavě vidíme tělesné vzezření, chování a způsob mluvy konkrétního herce, který postavu ztělesnil (doslova, propůjčil své tělo smyšlené postavě příběhu), jejich dialektický vztah mnohdy trvá ve vnímání lidí i mimo samotný film, v realitě (především u herců, kteří za svou kariéru ztvárnili pouze jednu ikonickou postavu, typ postav či byli po delší dobu s jedním hrdinou spojováni, jako např. Sean Connery s postavou Jamese Bonda). Stejně tak nelze samotný příběh oprostít od jeho ideologického ukotvení, projevujícího se v jednání a motivacích postav, ve způsobu vyprávění, v prezentaci hodnot a jejich priorit. Ideologie tvůrců včetně producentů (kteří na film seženou peníze a předpokládají, že se jim investice se ziskem vrátí) je zákonitě přítomna v mnoha aspektech díla. Po celé první století dějin kinematografie dohlížel v různé míře na ideologic-

ké vyznění filmu stát, ať už přímo v roli výhradního producenta a distributora nebo pomocí cenzury, cenzurních viz, povolení k distribuci a restriktivních nařízení ohledně určitých prvků filmového zobrazení.¹⁴ Státní kontrola nad rozhlasem a televizním vysíláním byla pak ve velké části světa samozřejmostí po dlouhou dobu a v méně viditelné formě s větší či menší měrou přetrvává dodnes. Fakt, že se státní instituce snažily zachovat kontrolu nad obsahem filmové narace, svědčí o uznání společenského významu kinematografie. Velké příběhy vyprávěné filmem zkrátka ovlivňují chování a myšlení velkých skupin lidí. Tento vliv se rozměňuje v nárůstu filmové produkce a především v konkurenci nových médií, internetu, sociálních sítí, které rychle začaly hrát v ovlivňování myšlení hlavní roli (proto snaha např. Číny o absolutní kontrolu nad obsahem internetu). Námětem tohoto příspěvku je ale upevňování stereotypních představ ve společnosti na prahu globalizace v době, kdy velké filmové příběhy ještě hrály prim v celosvětovém oběhu obrazů – myšlenek, minimálně v části světa nesevřené železnou oponou.

Filmová série James Bond a její místo v populární kultuře

V úvodu zmíněná čtvrtina obyvatel planety zná alespoň některý z filmů, jejichž protagonistou je románová postava Iana Flemminga – agent britské tajné služby s kódovým označením 007 (dvě nuly v kódu znamenají, že má speciální povolení zabít) jménem James Bond. Jde o popkulturní konstantu, bez ohledu na to, který herec protagonistu ztvárňuje. Bondovy zvyky, jeho způsob představování („*My name is Bond, James Bond*“), žádost o drink – vodka s martini ‚protřepat, nemíchat‘ („*Shaken not stirred*“) zakořenily v kulturní výbavě již několika generací napříč planetou. S Bondovými zvyky je spojena i důležitá část financování jednotlivých filmů, tedy propagace určitých značek (product placement), jejichž výrobky patří do výbavy neporazitelného agenta.¹⁵ Lze na nich pozorovat posuny mnoha typů společenských diskurzů: rozdělování a přerozdělování světa na „správné“ a „padouchy“ či nepřátele, posuny ve ztvárnění situací s „bond girls“, ženskými postavami obklopujícími protagonistu i způsob zobrazování etnicky charakterizovaných postav a jejich rolí. Filmová série s Jamesem Bondem podnítila k úvahám nejen Umberto Eca (*The Narrative Structure in Ian Fleming*, 1966) kterého zajímala právě „sériovost“ v populární kultuře. Jednotlivým filmům i samotné

postavě Jamese Bonda se věnuje množství článků z oblasti filmové teorie a vizuálních studií. Jedním z nejčastěji probíraných témat je sexismus a genderová problematika. Klíčovou studií ve feministické filmové teorii je článek britské teoretičky a experimentální filmařky Laury Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, publikovaný v roce 1975 v prestižním teoretickém časopise *Screen*. Bondovky do tohoto data naplňují všechna kritéria toho, co Mulvey kritizuje na zobrazení ženy v klasické hollywoodské kinematografii: žena je sexuálním objektem, je nabízena pohledům mužských diváků¹⁶; ženská hrdinka je tu proto, aby ji mužský protagonist zachraňoval; pokud není sama slabá a bezbranná, jde o stoprocentní mrchu, zlodušku a padoušku, která využívá svého ženskosti k páchání zla, což je opět zcela v intencích mužského pohledu na ženu. Z pohledu feministické kritické teorie Bond ženy sexuálně využívá a zneužívá, opovrhne jimi (jinak nelze v genderově vyhraněné perspektivě některé dialogy a sarkastické poznámky ani pojmenování ženských hrdinek interpretovat, v perspektivách odlišných lze tyto situace označit jinak, třeba jako vtípné). Zobrazení žen odpovídá v intencích feministické kritiky pohledu mužského diváka, žena reprezentuje buď erotický objekt a symbolizaci rozkoše a touhy, nebo zavrhnutíhodnou bytost prolezlou falší a ziskuchtivostí, která využívá svého ženského šarmu a krásy k ničení životů mužů.¹⁷ Zmíněný stereotyp zobrazení ženských postav se mění v roce 1977. Po poslední naivce (Mary Goodnight, kterou Bond zachraňuje, aby skončila v jeho náručí) přichází v roce 1979 sebevědomá agentka KGB Aňa Amasová, které je nařazeno s Bondem spolupracovat, ač jej zprvu touží zabít. Spolupráce je charakteristická vzájemným soupeřením, Amasová dokonce Bonda přelstí, ten si nadále neodpouští své sexistické poznámky a stereotypní vtípky, např. o řidičských schopnostech žen. Od tohoto filmu se po boku Bonda objevuje nový typ ženské protagonistky – partnerky a zároveň soupeřky, schopné Bonda zastoupit, někdy přelstít, nakonec ovšem potřebují jeho pomoc. Jsou to agentky tajných služeb, nadané vědkyně (v jednom případě umělkyně, která má ovšem výcvik ostřelovače), ženy úspěšné v původně výhradně mužských profesích. Tato změna přichází v době, kdy Laura Mulvey rozvinula postuláty feministické filmové teorie vycházející z psychoanalytických filmových teorií Christiana Metzera a Jean-Louise Baudryho a v kinech se objevuje ikonický film s výhradně ženskou protagonistkou. Ripleyová ve filmu *Vetřelec (Allien)*, 1979, režie Ridley Scott, koproduk-

ce USA/Velká Británie) vítězí nad vesmírným zlem sama poté, co všichni muži z její posádky jsou zabití a navíc musí přemoci úkladné nástrahy posledního člena posádky Ashe, za jehož mužským vzezřením je skryt android-robot. Nový typ hrdinky – (téměř) rovnocenné partnerky provází Jamese Bonda až do éry Daniela Craiga v titulní roli. Pro bondovky typické schéma vztahů je v roce 2006 opuštěno a Craigův Bond v prvním (2006) a třetím (2012) filmu své série žádnou ženu nezachrání, ve druhém filmu (2008) s partnerkou poprvé nenaváže sexuální vztah a nakonec se po tomto experimentu v minimalistické formě vrací tradiční struktura bondovek. Tvůrci filmu *Spectre* (2015)¹⁸ se hlásí k typickým a tradičním znakům série (zločinecký syndikát SPECTRE, antagonist Blofeld, boj se zabijákem v jedoucím vlaku s partnerkou po boku), film je kritiky označován za „reboot“, tedy nový začátek série. Množství kritiků jej ale označilo za málo invenční, bez inspirace, nudný.¹⁹ Přes podobnost s některými z původních filmů, finanční úspěch a jasné intertextuální odkazy mu ale chybí to, co činilo Bonda Bondem: sebeironie hlavního hrdiny, nadsázka, humor (ne vždy jemný) založený právě na zobrazování stereotypů v jejich ryzí formě.

Pojmem „stereotyp“ v kontextu tohoto textu označujeme způsob zobrazování, který staví na dichotomii „my“ a „oni“, na zaužívaném zobrazování jinakosti, který v daném společenském kontextu tuto jinakost ustavuje a potvrzuje. Konceptem stereotypu, který hraje důležitou roli v sebepotvrzování hodnot určité společnosti, jeho pozitivními, normotvornými i kontroverzními významy se mj. zabývá Richard Dyer (1999) s odvoláním na Waltera Lippmanna a jeho práci *Public Opinion*, poprvé vydanou již v roce 1922. Stereotypy pomáhají utvářet a udržovat určitý symbolický řád, ustavují tradici, hodnoty, jsou ideologicky podmíněné. Hrají nezastupitelnou společenskou roli v tom, jak vnímáme sami sebe i jinakost v rámci určité časoprostorově vymezené komunity. Jako takové by měly být právě historicky i lokálně vlastní vždy jen nějaké skupině, společnosti. Příklad britského agenta se značnou mírou sebeironie ve stereotypním zobrazení „britství“ nešetří ani stereotypním zobrazováním „druhých“, ne-Angličanů, přičemž základním dramatickým principem k dosažení vtípu, pobavení, humoru a komičnosti je nadsázka.

Stereotypy v pojmenování postav

Nadsázka a humor jsou v rozporu s požadavky koherktnosti: „Pokud si nemůžeme pomoci a tajně se smě-

jeme nějaké strašlivě nekorektní slovní hříčce (nebo dokonce vtípu založenému na předsudcích), neznamená to, že jsme sami nekorektní nebo předpojatí, je-li daná slovní hříčka skutečně vtípná. Její vtípnost je mimo naši kontrolu a díky tomu oceňujeme, že humor není jen projekce nebo vyjádření našich osobních hodnot. [...] Při rozhodování, jestli je vtíp skutečně vtípný nebo ne, existuje jistý druh objektivity. Jen těžko můžeme jakémukoli námětu zabránit, aby vyvolal smích, pobavení nebo jinou reakci spojenou s tím, že nám něco připadá legrační. Je tomu zkrátka tak a nijak to nezávisí na našich přáních. Tento druh objektivity však závisí na typických lidských reakcích.“ (Milligan 2019: 151–152) Humor se do značné míry (určené mírou vkusu, hranicí přijatelné nekorektnosti, souborem sdílených tabu) vymyká společenskému imperativu „slušnosti“. Vždy si dělá legraci z někoho, přehání a pokrucuje charakteristické znaky. To je v případě Jamese Bonda patrné nejen v postavě protagonisty, karikující veškeré stereotypy mužství – neporazitelného, fyzicky, inteligencí, šarmem, vzděláním atd. nepřekonatelného a neodolatelného nadsamce. Karikaturou se ve své stereotypní ryzosti zobrazení stávají i další postavy a skupiny, což je podpořeno výběrem hereckých typů i volbou jejich jmen. Generálové sovětské tajné služby KGB odkazují ke klasické ruské literatuře. První se jmenuje Anatolij (Alexej) Gogol, následován je generálem Leonidem Puškinem. Jména padouchů odkazují ke smrti, která je jejich profesí (dr. Karl Mortner, bývalý nacistický experimentátor na lidech, zabiják Necros). Především pak tvůrci z dnešního pohledu navýsost „nekorektně“ žertují při výběru jmen ženských postav. Jména jsou často zatížena dvojsmysly, namnoze se sexuální podtextem: Xenia Onatopp (on-a-top odkazuje k jí praktikované poloze při sexuálním aktu, končícím sadistickým uškrcením oběti) či odtažitá Miranda Frost umožňují situační výklad postav. Jména často mají sexuální konotace: Plenty O'Toole, Lisl von Schlaff, Lupe Lamora, dr. Warmflash, Strawberry Fields, Mary Goodnight, Mlle LaPorte, Patricia Fearing, přičemž Pussy Galore, Octopussy či Honey Rider představují těžký kalibr přímým odkazem na výrazy užívané pro ženské genitálie. Další postavy (ovšem nejen ženské) pak nabízejí kontextuální slovní hříčky a postmoderní odkazy (Inga Bergstrom), které však už jsou genderově neutrální. Některé z těchto hříček dešifruje pozorný divák až v závěrečných titulcích, protože postava nebyla v dialogu oslovena jménem ani jinak představena. Tento

způsob humoru se zcela vytrácí v sérii s Danielem Craigem, započaté v roce 2006. Začátek milénia je charakteristický důrazem na redefinici rovnoprávnosti žen a mužů a požadavkem extrémní opatrnosti při pojednání kulturních a genderových rozdílů. Způsob, jakým James Bond jednal se ženami především ve filmech *Thunderball* (1965) a *You live only twice* (1967) nebo jakým je reprezentována homosexualita antagonistů Mr. Kidda a Mr. Winta ve filmu *Diamonds are forever* (1971), je z dnešního pohledu společensky nepřijatelný. Přesto mu nelze upřít vtíp, který se ovšem v dnešním kontextu stává problematickým či na veřejnosti nepřipustným.

Stereotypy ve vnímání místa, etnika

Podobně jako v případě humoru založeném na genderových stereotypech a jejich parodování pojednává série v podstatě do nástupu Daniela Craiga do role protagonisty i reprezentaci kulturních odlišností a etnicity. Tak, jak je děj zasazen na nejrůznější, zaručeně exotická místa napříč planetou, objevují se vedle místních přírodních či architektonických skvostů a atrakcí i diváky očekávané etnické typy a způsoby chování. V žádném případě nejde o reálné zobrazení, ale o potvrzování a dotváření obecně tradovaných stereotypů, navíc v romantizované formě. Etnocentrické reprezentace jsou nadsazené úměrně situování protagonisty, který navíc projevuje abnormální znalosti jazyka a kultury dané skupiny. Samozřejmě v té nejpovrchnější rovině – v dialogu většinou krátce promluví a provede úkony určitého rituálu, reprezentujícího danou skupinu v obecných představách (většinou jde o obřadný pozdrav). Etnocentrický model reprezentace je vztažen k vlasti protagonisty, k Velké Británii. Ve filmech se tak často objevuje Hong Kong, a to před rokem 1997 i po navrácení Číně. Zvláštnímu zájmu se těší Benátky, do kterých se děj vrací častěji než do jiných lokací. S evropskou koloniální nostalgii lze spojit výběr dalších míst děje (Macao, Egypt, severní Afrika, Indie, Latinská Amerika, Karibik). Místa kulturně zcela odlišná jsou opět zobrazována v souladu se stereotypními představami např. o Japonsku (bojová umění, architektura, technologická úroveň), Severní Koreji, ale i Rusku a Sovětském svazu (disciplína, korupce, všudypřítomná reprezentace diktatury). Z pohledu českého diváka je zábavná reprezentace socialistického Československa. Úvodní část filmu *The living daylights* (1987) se odehrává v Bratislavě a na dramatickém útěku

do Vídně. Bratislava je omšelé provinční město s tramvajemi (natáčení proběhlo vesměs ve Vídni), avšak kulturymilovné: klasická hudba, historická divadelní budova (ve filmu figuruje ovšem vídeňská Volksoper), reprezentativní koncertní sál, zmínka o konzervatoři. Cesta z Bratislavy do Vídně vede přes zasněžené hory, zamrzlá jezera a horské sjezdovky (hranici přejede Bond s partnerkou na violoncellovém pouzdru sloužícím coby sáně a octne se v tyrolské scenérii pronásledován československou armádou ve sněžných vozidlech Lavina vyráběných Beskydsportem v Třinci; předtím zlikviduje několik žlutobílých žigulíků Veřejné bezpečnosti). Žijí tu blondaté, lehce naivní, avšak výjimečně hudebně talentované krasavice málo slovenských jmen, jako hrdinka filmu, virtuózka Kara Milovy, schopná kromě violoncella bravurně ovládat i odstřelovačskou pušku a je milenkou agenta KGB, ale nakonec se ukáže, že jde o hodnou a statečnou holku, která se nechala pobláznit sovětským cynickým padouchem. Nakonec i západní konzervativní retro-luxus ve Vídni se jí líbí, navíc skvěle tančuje valčík (co jiného ve Vídni, když je James Bond samozřejmě dokonale tanečník). Dělnická třída (urostlá ženština s maďarským jménem) v Bratislavě je ochotna pomoci západním agentům při propašování zběhlého agenta KGB Koskova na západ plynovodem a využije u toho svých nadprůměrných vnaď, jimž dá vyniknout pracovní overall spíše západního střihu, který má daleko do tehdy typických socialistických montérek – modráků.

Z uvedeného příkladu je zjevné, že veškeré reprezentace míst, kultury a etnik odpovídají stereotypním představám, nikoli realitě. Film má naplnit očekávání diváků, potvrdit jejich představy o exotice a jinakosti, proto prezentuje místa děje podobně jako turistické katalogy, ovšem v absurdně koncentrované formě. Reprezentace kulturních zvyků a etnických odlišností odpovídají představám z hodin zeměpisu na základní škole a obecně sdíleným zjednodušujícím soudům a ještě je dovybarvují: Cikánky v Turecku nosí dlouhé barevné sukně, jsou uhrančivě krásné, tančí kolem ohňů a svádějí souboje o muže, Cikáni²⁰ kočují s koňskými povozy, táboří u ohňů a jsou divocí, Němci jsou povětšinou ze své podstaty padouši, Korejci se vyznačují naprostou oddaností, američtí Italové jsou mafiáni, američtí Jižani jsou burani, Afroameričané žijí v roce 1973 v izolovaném ghettu, jsou to excentricky oblékaní a ve stylu hippies upravení jazzmeni a bluesmeni loajální k vlastní komunitě, i když jde o zločinné jednání, pro Karibik

je typický okultismus, voodoo, Rusko po roce 1990 je charakteristické korupcí, nevkusem, dezorganizací, nefunkčností státních struktur atd. V určitých destinacích se Bond ocitá výhradně a samozřejmě v době konání vyhlášených festivních aktivit, například na Bahamách – Junkanoo (1965), v Karibiku – Mardi Gras (1973), na karnevalu v Riu (1979), v Mexiku – Día de los Muertos (2015), jakoby se tu ničím jiným než karnevalem ani nežilo. Uvedené zkratkovitě reprezentace samozřejmě mají oporu v realitě daných zemí, kultur, etnik. Jejich organické začlenění do struktury příběhu právě ve formě onoho ryzího, katalogového zobrazení utvrzuje stereotypy a zjednodušené představy a šíří je coby obecně přijímané referens dané kultury a místa. Samozřejmě z estetických a dramatických funkcí filmového díla jasně vyplývá nutnost natáčet Rio de Janeiro s kulisami karnevalu a v Mexiku zinscenovat atmosféru Dušiček. Stejně tak v Benátkách nelze vynechat ze scény gondoly. Atrakce jako základní prvek filmové tvorby (srov. již Ejzenštejnovu teorii filmu jako „montáže atrakcí“) má svou nezastupitelnou roli ve struktuře příběhu a zároveň předkládá divákům jasné a snadno zapamatovatelné stereotypní zkratky.²¹ Stereotypním zobrazením kultur a skupin se lze náramně bavit jako vtipnou nadsázkou. Pro většinu z oné čtvrtiny lidstva, která je zmíněným způsobem reprezentace konfrontována, ale může jít o uvěřitelné zobrazení právě proto, že koresponduje s jejich zažitými představami.

Katalog postav a skupin (Příloha I)

Některá místa děje jsou fiktivní (ostrovní státy se smyšlenými názvy), přesto jsou skrze množství znaků identifikovatelná a lze je přiřadit k určité oblasti a určit typické rysy obyvatel, představené ve filmu jako stereotypní charakteristiku reálně existující skupiny.

Základní situace

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE.

Svět se ocitá na pokraji válečného konfliktu mezi dvěma velmocemi (zprvu střet se SSSR, po jeho rozpadu s Čínou nebo Severní Koreou).

Soupeření se SSSR v rámci studené války.

Spolupráce s agentem tradičního nepřítele (SSSR, Číny).

O zničení či rozvrácení civilizace usiluje vyšinutý jedinec.

Drogová zápleтка.

Typologie vztahů k ženským postavám

Pro potřeby utřídění vztahů mezi Jamesem Bondem a ženami a určení frekvence genderových stereotypů ve filmech série slouží následná systematizace základních schémat (byť v jednotlivých filmech dochází k mírným posunům, význam vztahu vzhledem ke struktuře příběhu se nemění).

1. Náhodná známost. JB má intimní poměr se ženou a následně (bezprostředně poté) ji bez jakýchkoli emocí opouští (většinou je povolán do akce). Mnohdy s jízlivou poznámkou, ve které nedává naději na příští setkání. Někdy je mu tato žena nabídnuta hostitelem (Arábie, Japonsko).

2. Zdánlivě náhodná známost. JB má poměr se ženou, která se bezprostředně poté projeví jako zrádkyně či nastrčená návnada, která má umožnit jeho likvidaci, v lepším případě okradení.

3. Pracovní poměr. JB má poměr se ženou, která mu pomáhá či jednorázově pomůže v plnění jeho poslání, aby byla vzápětí zlikvidována protivníky (je zabita pro svou pomoc Bondovi, ať už cíleně nebo jako nezamýšlená oběť útoku na JB). Tyto ženy jsou buďto agentky partnerských tajných služeb nebo třetí osoby, které s JB spojuje boj proti společnému nepříteli.

4. Za Anglii! JB naváže poměr s antagonistkou, zápornou ženskou postavou, aby ji posléze zabil či asistoval při její likvidaci. Poměr navazuje někdy náhodně, aniž by zprvu tušil její úlohu na straně zla (protivníka), někdy podlehne svodu, jindy svádí antagonistku záměrně. Své sexuální nasazení občas komentuje jako akt obětování se pro vítězství dobra: „*Co všechno neudělám pro Anglii!*“ („*Oh, the things I do for England*“, *You only live twice*, 1967).

5. JB má poměr se ženou, která sice patří do tábora protivníka, ale není rozhodnutá, nebo prostě podlehne agentově kouzlu. Bondovi v určitou chvíli pomůže, záhy je pro proto původními kumpány zabita.

6. JB má poměr se ženou, kterou potká během plnění úkolu. Sblíží se, stanou se spojenci (spontánně nebo z rozkazu nadřízených – spolupráce s agentkou sovětské tajné služby, jindy se sovětskou agentkou, které předtím zabil milého, s agentkou CIA Smolařkou či s agentkou komunistické Číny Wai Lin). S touto ženou po boku se pouští do závěrečného rozhodujícího boje a v závěru ji musí zachránit. Intimní spojení s touto ženou tvoří finální scénu filmu.

7. Svedením antagonistky zabrání JB katastrofě. Záporná ženská postava, která díky tomu, že podlehla kouz-

lu JB, přechází na stranu dobra a je v závěru Bondem zachráněna, aby skončila v závěrečné scéně v jeho náručí, stejně jako v případě 6.

Po boku Bonda se ocitnou i další ženy zahrnované do kategorie „Bond girls“, které podléhají (nebo naopak odolávají) jeho kouzlu, klasifikace vztahů se však omezuje na ty, s nimiž Bond naváže vztah nejintimnější.

Zvláštním případem je pak vztah se sekretářkou šéfa tajné služby MI6, slečnou Moneypenny, který je nutně přítomen ve všech filmech. Vztah s Moneypenny se vyvíjí od jejího bezmezného obdivu k Jamesi Bondovi a platonické zamilovanosti k mírnému nadhledu až po otevřené odmítnutí Bondova nemravného žertování. V roce 1999 (*World Is Not Enough*) poté, co jí Bond na otázku, co jí přivezl z cesty, dá hliníkové pouzdro od doutníku (tvar evokuje erotickou pomůcku), Moneypenny reaguje na tento vulgární hrubý dvojsmysl slovy „Vím přesně, co s ním udělám“ a elegantně jej zahodí do odpadkového koše. Přesto se hned v dalším dílu *Die Another Day* (2002) objeví scéna, kdy se Moneypenny oddává sexuální fantazii s Bondem za pomoci speciálních brýlí promítajících virtuální realitu. V sérii s Craigem se ze sekretářky stává plnohodnotná tajná agentka.

S výše definovanou typologií pracuje stručný katalogový přehled filmů (viz Příloha), který sumarizuje data k následnému vyhodnocení.

Vyhodnocení dat

Tématem jednotlivých příběhů jsou hypotetická či reálná nebezpečí ohrožující lidstvo. V tom filmy reagují na obecné pocity a obavy. Základní schéma vychází z aristotelské stavby dramatu: zloduch, povětšinou nadnárodních zločinecká organizace SPECTRE (případně misantropický šílenec, jindy jedinci, prahnoucí po zisku; tyto motivy se mnohdy spojují a prolínají), ohrožuje lidstvo a snaží se vyvolat globální konflikt, zapříčinit planetární katastrofu či ovládnout některé odvětví (přeprodukcí ropy, výrobu mikročipů, finanční trhy nebo trh s drogami, světový obchod se zlatem). James Bond nebezpečí odhalí, čelí mu, ocitne se na prahu prohry a nakonec vítězí a zachraňuje Zemi. V klasickém dramatu prochází protagonista vnitřní proměnou, na konci svět je a zároveň není jako dřív, hrdina sám došel k poznání a vychází z vítězného boje posílen jako jiný člověk. V případě Jamese Bonda chybí tento psychologický vývoj postavy (nestárne, nesílí, nenaváže trvalý vztah, neusadí se, nepovyší), což umocňuje sériové pokračování. Na prahu nového

dobrodružství stojí stále týž James Bond, který nenabyl prožitým bojem nových zkušeností. Ani je nemá zapotřebí, je od samého počátku vždy stejně dokonalý, což z něj činí bytost mýtickou. To do značné míry již neplatí pro Bonda ztvárněného Craigem, ten bojuje s věkem, vlastní tělesností a city.

Organizace SPECTRE představuje antagonistu v šesti ze sedmi filmů první dekády (1962–1971), nevyskytuje se pouze ve filmu z roku 1964, kde antagonist Goldfinger představuje prvního samostatně jednajícího padoucha s cílem destabilizovat svět a vydělat na tom. Ekonomický zisk je ve valné většině případů motivací SPECTRE i dalších padouchů. Vzácně jim jde též o osobní mstu, pokus zlikvidovat Bonda či celé oddělení tajné služby MI6, případně pomstít se celé Anglii: 1963, 1995, 2012. Druhým typem padouchů, mnohem vzácnějším, jsou samostatně jednající vizionáři s apokalyptickými vizemi a mesianistickým komplexem ve dvou po sobě následujících filmech: 1977 – Karl Stromberg chce založit svět pod mořskou hladinou po rozpoutání jaderné apokalypsy, 1979 – Hugo Drax má vizi založení nové árijské rasy pečlivě vybranými tělesně dokonalými (dle nacistických kritérií) jedinci, kteří přežijí na oběžné dráze vyhubení lidstva biologickou zbraní.

Svět na pokraji globální války: 1967 (USA versus SSSR), 1997 (válka mezi Velkou Británií a Čínou, vyprovokovaná mediálním magnátem Elliottem Carverem za účelem ovládnutí čínského mediálního trhu), 2002 (Severní Korea)

Studená válka: 1963, 1981, 1983 (válečné ambice nové generace sovětských důstojníků, válečných jestřábů), 1987.

Ovládnutí klíčových komodit: 1964 (světový trh se zlatem), 1974 (energie – monopol na solární energii), 1985 (mikročipy – výroba počítačů), 1997 (mediální trh Číny), 1999 (doprava ropy), 2008 (voda), 2006 (finance), 2015 (informace).

Ovládnutí drogového trhu: 1973, 1987 (zisk z drog v rámci války v Afghánistánu je vedlejší zápletkou), 1989.

Vydírání velmocí, destabilizace mezinárodní situace: 1965 (ukradené jaderné zbraně), 1969 (biologická zbraň), 1971 (vyřazení jaderných zbraní), 1995 (vymazání serverů Bank of England a veřejné správy UK vesmírnou zbraní elektronického boje).

Spolupráce s tajnými službami tradičního nepřítel: 1977, 1983, 1985, 1987 (SSSR), 1995 (bývalý agent KGB), 1997 (Čína, Rusko), 1999 (bývalý agent KGB).

1. Národnosti stěžejních antagonistů

Němci figurují v rolích padouchů nejčastěji. Někdy jsou přímo spojováni s nacistickou minulostí (dr. Karl Mortner). Kromě hlavy Spectre Ernsta Stavro Blofelda se vyskytují postavy německého původu na straně antagonistů ve výraznějších úlohách 1963, 1964 (Auric Goldfinger, zařazený mezi kosmopolitní padouchy, snad německý Švýcar, je ztvárněn německým hercem), 1967, 1969, 1971, 1977, 1979 (jméno antagonisty Hugo Drax evokuje německý původ), 1981, 1985, 1989 (křestní jméno antagonisty Sancheze je německé Franz), 1997, 2006, 2015 (Franz Oberhauser, prohlašující se za Blofelda). Ve filmech z let 1981, 1983, 1985 se vyskytují němečtí padouši explicitně z komunistického východního Německa (NDR).

Japonci: 1962, 1967.

Číňani: 1974, 1997.

Korejci: 1964 (Oddjob, Goldfingerův sluha a zabiják, personál Goldfingerovy švýcarské továrny), 2002.

Rusové: 1963 (Rosa Klebb, velící důstojnice KGB s německým jménem), 1983 (Orlov, Miška a Griška), 1987, 1995 (Alek Trevelyan se hlásí ke kozáckému původu).

Kubánci: 1981 (zabiják Hector Gonzales), 1983 (úvodní scéna), 1995 (Kuba poskytne místo pro tajnou základnu vesmírné zbraně), 2002.

Američané: a) výrazně záporní Američané, zrádci (charakterističtí pokaždé tím, že v dialogu oslovují Bonda familiárním "old buddy") 1963, 1989, Brad Whitaker, obchodník se zbraněmi a africký žoldák 1987; b) američtí komičtí burani: šerif J. W. Pepper (1973, 1974), šéf policie v San Franciscu (1985), agent CIA Jack Wade (1995, 1997).

Zločinci kosmopolité: SPECTRE (1962, 1963, 1965, 1967, 1969, 1971 a opět 2006, 2008, 2015), 1974 (Francisco Scaramanga), 1997 Elliott Carver.

Mezinárodní teroristé: 1997 Henry Gupta, 1999 Renard.

Ve filmech z doby do konce studené války se ve vedlejších rolích objevují postavy jménem či připomínkou původu odkazující k obyvatelům sovětských satelitů, zemí východního bloku: Maďaři (1965, 1977), Polák (1965), Slováci (reprezentující Československo, 1987), Bulhaři a Jugoslávci (1963). Etnická a národnostní charakteristika záporných postav kopíruje stereotypy ve vnímání nepřítel z pohledu Angličanů v dobách studené války a s ohledem na pozdější geopolitické proměny světa. Otevírá i zajímavou otázku britského antisemitismu především v postavách špičkových vědců, napomáhajících za úplaty zločincům (např. 1977), kteří

evokují jmény či fyziognomií židovský původ²². Dalším typem vědců, přísluhujících padouchům, jsou potom vědci z východního bloku (1965) a pohrobci německého nacistického výzkumu (1971, 1985).

2. Genderová schémata

Pokud z hlediska struktury příběhu považujeme za „kanonické“ schéma, kdy má James Bond vztah se ženou, která je protivníky zabita, v boji naváže vztah se ženou z tábora protivníků, kterou je nutné zabít, a zároveň se po jeho boku objeví žena, kterou je nutné zachránit, tedy strukturu 3-4-6, případně 3-4-7 nebo 3-5-7, naplňují tento kánon tři filmy série. Představitelem Jamese Bonda je v nich Sean Connery, jde o navazující 3., 4. a 5. film série *Goldfinger* (1964), *Thunderball* (1965) a *You Live Only Twice* (1967). Ve zjednodušené formě schématu dvou partnerek, jedné zabitě, druhé zachráněné pak figuruje dalších 12 filmů série. Při pohledu na statistiku žen po boku protagonisty je zřejmé, že největší sexuální apetit měl JB v 60. letech, kdy se otázka sexuality stala po letech tabuizování důležitým veřejným tématem. 70. a 80. léta jsou charakteristická celkem ustáleným počtem dvou až tří partnerek, s výjimkou roku 1977 (vztah s arabskou kráskou není explicitně pojednán, Bond pouze svolí, že se zdrží na noc poté, co je mu v harému jeho přítele předvedena skupina krasavic). Lze říci, že James Bond se plně oddává „sexismu“²³ v dekádě ohraničené roky 1964 a 1974. Z dnešního pohledu vyloženě sexistické dialogy či Bondovy poznámky vrcholí ve filmech z let 1965 a 1967 (sexuální vydírání Patricie Fearing a přezíravé rozloučení s ní, již citované pravidlo číslo 2 Tigera Tanaky: „*Muži na prvním místě, ženy až po nich*“ či poznámka před sexem s padouškou Helgou Brandt „*Co všechno nedělám pro Anglii!*“). V dalších filmech zmíněné dekády vystupují velmi často naivní a zároveň vypočítavé ženy, které využívají ke svým zjištěným cílům svého těla, avšak narážejí na limity svého intelektu. V souvislosti s poklesem Bondovy promiskuity lze zmínit masivní represivní tažení proti pornografii v kinematografii, které spustily policejní orgány v USA právě začátkem 70. let. Umrazení v dialozích, v nichž ustupují dřívější prvoplánové sexistické narážky, lze pozorovat od poloviny 70. let, v době silícího feministického diskurzu ve filmové teorii a kritice. V té době, přesněji od roku 1977, se po Bondově boku objevují aktivní bojovnice, většinou agentky tajných služeb jiných zemí, či samostatně jednající mstitelky (1977 sovětská major Amasova, 1979 expertka na raketoplá-

ny a agentka CIA dr. Goodhead, 1981 Melina Havelock, 1983 Octopussy, 1989 smluvní pilotka CIA Pam Bouvier, 1997 čínská agentka Wei Lin, 2002 agentka CIA Jinx, 2008 Camille Montes Rivero z bolivijské tajné služby). Ty už nejsou objektem k zachraňování, ale plnohodnotnými partnerkami v boji proti zlu. V 90. letech má Bond v každém ze tří filmů této dekády po třech partnerkách. Doba po pádu železné opony je charakteristická propojováním světa a zrychlením globalizačních tendencí a z toho plynoucích nových hrozeb. Filmy z této dekády reflektují nová nebezpečí, kterými v tuto chvíli není válečný konflikt mezi USA a SSSR (který se rozpadá), ale světový jaderný terorismus a růst nových jaderných velmocí (Čína a Severní Korea, uvažujeme-li i první film z následující dekády). V prvních pěti filmech nového milénia se počet žen v náručí Jamese Bonda smrskne na dvě v každém filmu.²⁴ Vztahy s nimi navíc ztrácejí na důležitosti ve struktuře příběhu. V éře Daniela Craiga je zásadně přehodnoceno základní vztahové schéma. Bondovy partnerky jsou silné osobnosti a většinou nepotřebují jeho ochranu. Naopak občas pomohou zachránit Bonda. Tradiční téma záchran se mění v téma vzájemné pomoci a spolupráce. Sexuální vztahy zcela ustupují do pozadí. Bondovy dřívější sexistické narážky zcela mizí. Ve filmu *Quantum of Solace* (2008) se poprvé Bond se svou partnerkou nevyspí. Ve filmu *Skyfall* (2012) už ani nemá náhodná Bondova milénka jméno, v titulcích je uvedena jako „Bond's lover“ a agent 007 v závěru nezachraňuje mladou dívku, ale selhává v záchraně své letité nadřízené, penzionované M. V novém miléniu se Bond ocitá ve věku, kdy sexualita přestává být jednou ze stěžejních atrakcí příběhu. V závěru *Spectre* navíc odchází po boku Madeleine Swann (jak výrazný posun v pojmenování hrdinek, od nejrůznějších Pussy ke Swann!) a zahazuje do Temže pistoli. Scéna vyznívá, jako by měl vyměnit kariéru dobrodruha za cestu spořádaného partnera.²⁵ Což se pravděpodobně nenaplní, vzhledem k ohlášenému pokračování série.

Nejčastější profesí hlavních ženských postav je pilotování letadel a vrtulníků (šest a k nim navíc skupina sedmi krásných letkyň z létajícího cirkusu Pussy Galore, dohromady tedy 13). Tři z těchto postav jsou antagonistky, které zemřou (přičemž se Strombergovu pobočnicí Naomi neměl JB intimní vztah). Pussy Galore přejde na stranu dobra poté, co podlehně Bondovým násilně započatým sexuálním svodům. Právě motivace pilotky Pussy, která zvrátí Bondovu bezvýchodnou situaci, je naprosto přímočarým vyjádřením genderové převahy protagonisty.

Bond tuto tvrdou, cílevědomou, k mužům netečnou hrdou ženu se spíše mužskou profesí (v době vzniku filmu), jejímž cílem je jen vlastní finanční prospěch, neokouzluje, nesnaží se ji zaujmout, či jí jakkoli imponovat, prostě ji shodí do sena a přinutí k sexu. Tento prostý a násilnický akt přiměje Pussy, aby přešla na stranu dobra, zradila svého komplice a zachránila tisíce vojáků americké armády před smrtí. Pro tento čin nelze najít jiný psychologický motiv postavy než to, že prostě „bezprostředně podlehla kouzlu“ Jamese Bonda. Z hlediska dramaturgické praxe je takováto motivace zarážející, navýsost zjednodušující, a způsob obratu v příběhu tímto způsobem by měl být považován za chybu. V případě Bonda tomu tak prostě je. Nelze pochybovat o tom, že je nadpřirozeně neodolatelný. Určitou míru násilí a násilnictví (odhlédnuto od jeho podstaty – má povolení zabíjet) vykazuje Bond vůči ženám zejm. ve vztahu s ošetřovatelkou Patricií Fearing ve filmu *Thunderball*. K sexu ji donutí pod pohrůzkou, že udá její pracovní selhání, a připraví ji tak o zaměstnání. Během jejich krátkého vztahu se k ní chová velmi přezíravě a jejich rozloučení, jak již bylo zmíněno, není vůbec gentlemanské.

Vrátíme-li se k profesi letkyň mezi kladnými hrdinkami, Pam Bouvier je nájemní pilotka FBI a dr. Holly Goodhead (vědkyně vesmírného výzkumu a zároveň agentka CIA) bravurně ovládá pilotáž raketoplánu.

Ne vždy je vybojování bitvy se zlem zcela v rukou Jamese Bonda. Ženy jsou jím především zachraňovány, ale mnohdy přispějí ke šťastnému rozuzlení. Hned v roce 1963 zastřelí Rosu Klebbovou, smrtelně ohrožující Bonda čepelí napuštěnou jedem ve špičce boty, jeho partnerka Taťána Romanova. V sérii s Danielem Craigem pak Bond vděčí za život ženě téměř pravidelně. Zatímco s Asiatkami má Bond poměry od roku 1967, kdy v jediném filmu vystřídá hned tři, s poslední z nich v rámci krycí operace dokonce absolvuje tradiční japonský svatební rituál, s černoškou se poprvé ocitl v posteli v roce 1973 (neschopná agentka Rosie Carver). Po další černošské partnerce Manuele (1979) se utká i vyspí se skutečně hlavní ženskou zápornou postavou May Day (1985), v hlavní ženské kladné roli mu stanula poprvé po boku Afroameričanka Jinx, agentka CIA v roce 2002.

3. Casting protagonisty

Tato pasáž se nezabývá složitými strategiemi utváření „hvězdného systému“ v dominujících producentských centrech. Snaží se o kontextualizaci charakteristických

rysů reprezentace hlavního hrdiny. Do role Jamese Bonda byli obsazováni zralí muži (dosud výhradně bílí), kteří v dané době vždy měli reprezentovat typ anglického gentlemana, sice vraždícího, ale elegána, umožňujícího identifikaci s filmovou postavou co nejšířší mužské divácké skupině, který by zároveň představoval ideál mužství pro co největší okruh divaček. Ztotožnění se s postavou příběhu, identifikace, je jedním ze základních předpokladů percepčního přijetí. Na jednotlivých hereckých představitelích tak lze pozorovat vývoj vkusu a představa o roli muže ve společnosti. Zpočátku nebyl James Bond jednoznačný svalovec, to přišlo až s Craigem, navíc prvním blondákem v řadě představitelů agenta 007. Věk představitelů má značný rozptyl. Zatímco Connery začal protagonistu ztvárňovat lehce po třicítce a ve čtyřiceti skončil, o tři roky starší Moore s rolí začal kolem pětáctičetilet a v době uvedení jeho posledního filmu (*A View to a Kill*) mu bylo padesát osm. Kromě Lazenbyho, který byl ve svých devětadvaceti letech nejmladším představitel hrdiny, začali všichni ostatní herci představovat Bonda kolem čtyřicítky a vydrželi jím být zhruba jednu dekádu. Bond je tedy celkem běžným typem muže mezi čtyřiceti a padesáti lety. Umožňuje obecnou identifikaci s postavou u mužského publika a mohou si v něm své najít i ženy. Obsazení vyhraněnějšího typu by umožňovalo identifikaci vždy jen určité užší skupině publika. Kromě neporazitelnosti je víceméně nezranitelný, utrhá rány od gigantických soupeřů a obratem se oťrese, aby je překonal, ne však vždy silou, ale i pohotovostí, vynalézavostí a s pomocí svého technického vybavení. Vydrží lidskému tělu nepřežitelnou gravitační sílu, natahování na fyzioterapeutickém skřipci, přežije nejrůznější formy fyzického násilí, které normální organismus nevydrží. Až Craig je nepřekonatelný, ale zároveň fyzicky zranitelný. Psychicky těž, zamiluje se a mstí. Původní JB se jednou ožení, aby v následující scéně o ženu přišel. Jejeho vraha Blofelda stíhá permanentně především proto, že plní rozkazy a své pracovní povinnosti, nejen z touhy pomstít smrt Tracy. Msta za žralokem napůl sežraného Felixe Leitera a jeho zavražděnou ženu je motivována i nadřazenými tolerovaným a podpořeným úkolem rozbít drogový gang. Pohádkovost Bonda tkvěla v neuvěřitelnosti jeho schopností v konfrontaci s jeho celkem běžným fyzickým ustrojením. U herců vybavených mimořádnou muskulaturou jsou jejich nadlidské výkony alespoň částečně ospravedlnitelné fyzickou dispozicí, což u představitelů Jamese Bonda do konce milénia neplatilo. Craig před-

stavuje změnu v reprezentaci hrdiny, která pozměňuje možnosti identifikace. Představuje posun ve vnímání mužského těla v době, která je charakteristická péčí o tělo a kultem bodybuildingu. Craig reprezentuje už nikoli archetyp maskulinity, ale muže váhajícího, čelícího stárnutí a vlastním selháním. Jedna ze základních mýtických charakteristik postavy – gentlemanství, je u muže Craiga typu s vzezřením ukrajinského mafiána málo uvěřitelná a také se v jeho těžkopádném a přímočarém pojetí ani Bond o pozorné a vybrané chování vůči ženám moc nesnaží. Navíc jakoby o ženy ztratil zájem, jak dokazují uvedené rozborů vztahů. Akční podívaná, která tvořila vždy důležitou součást bondovek, převládla na úkor jiných forem, což pravděpodobně souvisí se vkusem a očekáváním současné generace diváků, odchovaných videohrami. To lze vnímat jako potvrzení teze o obousměrném dialektickém vztahu samotné společnosti a její společensky podmíněné reprezentace.

4. Kasovní úspěch

Změna v obsazení hlavního hrdiny se kladně projevila na návštěvnosti filmů v kinech. Vzhledem k tomu, že do kina chodí převážně mladá generace, evidentně se

záměr tvůrců setkal s očekáváním diváků. Následující tabulka uvádí tržby za vstupné v kinech u jednotlivých filmů podle několika citovaných zdrojů. Všechny zdroje provedly přepočít skutečných tržeb v tehdejší měně na ekvivalent přepočtený se započítáním inflace. Použité metodiky či různá výchozí data způsobila značný rozptyl. Pro snazší srovnání jsem zisk prvního filmu série z roku 1962 stanovil jako hodnotu 100 % a od této hodnoty dopočítal procentuální propad, nebo růst tržeb. V prvním sloupci dochází od roku 1976 k výrazné disproporcii s ostatními údaji, pravděpodobně zdroj pracuje se zcela chybnými daty, navrhuji proto tučně uvedená procenta eliminovat.

Výrazný propad v tržbách kinodistribuce nastal v průběhu 80. let. Rekordní tržby zaznamenaly dva filmy nejnovější série: 2012 (přes 1 miliardu 100 milionů USD), 2015 (880 mil. USD). Druhý uvedený film lehce zaostává za dosud nejúspěšnějším filmem série *Thunderball* z roku 1965 (přepočtených 887 mil. USD), *Skyfall* z roku 2012 je značně překonal. Z výše uvedených srovnání vyplývá, že z hlediska genderu je *Thunderball* asi nejkontroverznější ze všech filmů série a *Skyfall* je zcela neutrální (Bond zachraňuje M, jedinou partnerkou je bezjejmenná náhodná známost).

Tabulka 3. Box office²⁶

	Český název	Původní distribuční název	Rok	Představitel	Procenta tržeb ²⁷
1	<i>Dr. No</i>	<i>Dr. No</i>	1962	Sean Connery	100
2	<i>Srdečné pozdravy z Ruska</i>	<i>From Russia With Love</i>	1963	Sean Connery	132 121 115 131
3	<i>Goldfinger</i>	<i>Goldfinger</i>	1964	Sean Connery	210 182 180 207
4	<i>Thunderball</i>	<i>Thunderball</i>	1965	Sean Connery	237 189 201 230
5	<i>Žiješ jenom dvakrát</i>	<i>You Only Live Twice</i>	1967	Sean Connery	187 115 152 172
6	<i>V tajné službě Jeho Veličenstva</i>	<i>On Her Majesty's Secret Service</i>	1969	George Lazenby	118 65 110 115
7	<i>Diamanty jsou věčné</i>	<i>Diamonds Are Forever</i>	1971	Sean Connery	165 99 132 147
8	<i>Žít a nechat zemřít</i>	<i>Live and Let Die</i>	1973	Roger Moore	97 100 171 187
9	<i>Muž se zlatou zbraní</i>	<i>The Man with the Golden Gun</i>	1974	Roger Moore	36 74 97 102
10	<i>Špión, který mě miloval</i>	<i>The Spy Who Loved Me</i>	1977	Roger Moore	73 119 144 157
11	<i>Moonraker</i>	<i>Moonraker</i>	1979	Roger Moore	40 119 142 149
12	<i>Jen pro tvé oči</i>	<i>For Your Eyes Only</i>	1981	Roger Moore	25 100 105 110
13	<i>Chobotnička</i>	<i>Octopussy</i>	1983	Roger Moore	26 83 86 97
14	<i>Vyhlídka na vraždu</i>	<i>A View to a Kill</i>	1985	Roger Moore	28 61 65 73
15	<i>Dech života</i>	<i>The Living Daylights</i>	1987	Timothy Dalton	25 70 77 86
16	<i>Povolení zabíjet</i>	<i>Licence to Kill</i>	1989	Timothy Dalton	24 56 58 65

17	<i>Zlaté oko</i>	<i>GoldenEye</i>	1995	Pierce Brosnan	54 116 105 120
18	<i>Zítřek nikdy neumírá</i>	<i>Tomorrow Never Dies</i>	1997	Pierce Brosnan	61 103 109 109
19	<i>Jeden svět nestačí</i>	<i>The World Is Not Enough</i>	1999	Pierce Brosnan	82 98 116 112
20	<i>Dnes neumírej</i>	<i>Die Another Day</i>	2002	Pierce Brosnan	86 104 123 123
21	<i>Casino Royale</i>	<i>Casino Royale</i>	2006	Daniel Craig	55 130 152 152
22	<i>Quantum of Solace</i>	<i>Quantum of Solace</i>	2008	Daniel Craig	35 115 141 141
23	<i>Skyfall</i>	<i>Skyfall</i>	2012	Daniel Craig	35 210 252 252
24	<i>Spectre</i>	<i>Spectre</i>	2015	Daniel Craig	--- 162 200 200

5. Ztráta identity Jamese Bonda

Během roku 2019, při psaní tohoto příspěvku, se rozšířila nepravdivá informace, že hlavní postavu bude v připravovaném příštím filmu představovat žena. Zavadějící zprávy a zjednodušující, zkreslené či záměrně lživé informace, označované dnes termínem „fake news“ (jako bychom neuměli najít český ekvivalent, ale asi to v angličtině zní hrozivěji), opět potvrdily, nakolik životaschopné jsou ve svébytném instantním a digitálním, zrychleně a nekriticky, anonymně, a tedy nezodpovědně reagujícím, interaktivním virtuálním prostoru. Během krátké doby stačila armáda nicnedělajících „klikačů“, obyvatel virtuálního světa, bytostí přilepených k obrazovkám počítačů, tabletů a mobilních telefonů, jejichž množství neuvěřitelně rychle narůstá, vytvořit ze smyšlenky informaci, kterou se ve vší vážnosti zabírají novináři i komentátoři a stává se podnětem ke společenské diskusi. James Bond jako žena (v představách některých navíc černá) je považován jedněmi za svatokrádež popkulturního symbolu, jinými vyzván jako nutný krok k překonání dosavadních genderových stereotypů a konečné zavržení Bonda, archetypu chování, proti kterému se vymezuje kampaň „Me too“. Nikdo přitom nepřemítá o charakteristice postavy samotné, která popírá v základech možnost transformace do ženské hrdinky: James Bond je charakteristický právě celou škálou vlastností, které jsou ve své vyhocené podobě esencí a zároveň úsměvnou a vtípnou karikaturou „mužství“. Pokud by se stal ženou, přestal by být Jamesem Bondem, navíc pokusů okopírovat ověřenou strukturu bylo v kinematografii už mnoho. Změnit britskou identitu protagonisty na Francouze, Američana, Rusa, změnit jeho identitu archetypálního muže – gentlemana nelze bez ztráty kulturní podstaty postavy. James Bond je kulturní fenomén a od počátku je základní charakteristikou protagonisty

nadsázka a úsměvný nadhled, odstup od sebe sama. Jde o natolik šablonovitý charakter, že se vzpírá základním dramaturgickým poučkám o vývoji postavy. Na konci filmu nevychází z příběhu, plného zvrátů, proměněný hrdina, ale stále tyž James Bond: mimořádně vzdělaný (studoval na Oxfordu snad úplně všechno) až vševědoucí, mimořádně fyzicky zdatný, geniální talent na hazardní hry, s nejbystřejším úsudkem, obrovskými technickými znalostmi, schopností zvládnout jakoukoli situaci, dokonalý řidič čehokoli od auta přes motorku, vrtulník, všechny typy letadel i lodí až po vesmírné rakety. A hlavně užívající si prvotřídního alkoholu a krásných žen. Nelze tvrdit „milujícího“, protože city, byť se někdy v zárodku projeví, protagonista rázně vždy potlačí: v jeho profesi není na city místo. O to více ho zbývá pro hedonismus, v alkoholu a sexu se Bond zásadně nekrotí.

Z uvedeného popisu vychází, že postava Jamese Bonda, ať už ji ztvárňuje jakýkoli herec, postrádá základní rozměr dramatické postavy – schopnost vnitřní proměny, která zakládá možnost katarze na straně diváka. Přesto jde o postavu v komerční kinematografii, tedy populární kultuře mimořádně úspěšnou. Úspěch je založen na zasazení dramatického příběhu do struktur se specifickými pravidly – struktur blízkých pohádce. Krakonoš taktéž nezmění své chování, psychologicky se nepromění, ani se jeho náhled na svět neprohloubí na základě prožitého příběhu. Zůstane vždy všemocným vládcem, hrdinou, jednajícím v rámci pravidel daných narativní strukturou, nikoli na základě lidské zkušenosti. Jakákoli snaha o „polidštění“ Jamese Bonda, tedy i snaha o to, aby se stal ženou, je popřením strukturálních pravidel. On totiž není ani mužem, on je esencí a zároveň i parodií jakéhosi snu o muži-hrdinovi. Filmy s protagonistou Jamesem Bondem, typickou pohádkovou bytostí, lze řadit s odvoláním na výše zmíněnou typologii příběhů mezi pohádky.

Úvahy o Bondovi-ženě, které tak bouřlivě zarezonovaly ve virtuálním a mediálním prostoru v polovině roku 2019, nicméně nejsou zcela absurdní, pokud podrobně analyzujeme proměnu ve stavbě příběhů i utváření postavy v poslední sérii filmů, kde titulního hrdinu ztvárňuje Daniel Craig.²⁸ Bond zde ztrácí množství svých charakteristických vlastností, je mu opakovaně předhazováno jeho stáří, jeho příslušnost k jiné epoše (vše nakonec svým jednáním vyvrátí) a objevují se i náznaky psychologických motivací postavy, odkazy na dětství a ztracenou rodinu. Zároveň mizí i jeho nikdy nevysvětlená a těžko pochopitelná vlastnost, že svede, kdykoli si umane, jakoukoli ženu.²⁹ Bond v sérii s Craigem už ani ženy nesevádí. Ve filmu *Quantum of Solace* se svou partnerkou nenaváže jiný poměr než pracovní přátelský a v následujícím *Spectre* zachraňuje (navíc neúspěšně) svou nadřazenou M, žádnou mladou krasavici. Jediná dívka v jeho posteli je bezejmenná a scéna není uvedena flirtováním neodolatelného protagonisty ani obvyklým představováním u sklenky. To vše činí z Bonda – monumentu, sochy, pohádkové bytosti – hybridní postavu. Filmy mění žánr z pohádky v román, ztrácejí na vtipu i smyslu, stává se z nich prvoplánový akční thriller. Stereotypní zobrazení se posouvá od reprezentací založených na nadsázce a vtipu ke stereotypům zcela opačného charakteru (např. nucená prostituce v jihovýchodní Asii, *Skyfall*). Změnou žánru zcela zaniká smysl původních sérií, proto je na místě ptát se, jaké kulturní vlivy si onen žánrový posun vynutily (nebo jej umožnily či podměnily).

Závěr

Analýza filmových postav a vztahů potvrzuje hypotézu o vzájemné provázanosti narativních schémat velkých příběhů s aktuálním obecným narativem, rozšířeným v konkrétní společnosti, v níž tyto příběhy obíhají. Série s hrdinným agentem Jamesem Bondem je vedle své globální popularity zajímavá v tom, že nešíří dominantní hollywoodský narativ, ale nahlíží svět z britské perspektivy. Zobrazuje tedy další etnika a národy, ať už spojence či nepřátele staré Anglie, z perspektivy britské kultury, k níž jsou ostatní vztahováni. V tomto etnocentrickém principu je ukotven i jemný humor příběhů. Spočívá ve stereotypním zobrazování jinakosti, v ironii a nadsázce, které se nevyhýbají ani samotnému protagonistovi. Různá míra uplatnění zmíněných tvůrčích principů a intenzita jejich užití odráží aktuální struktury společenského diskurzu.

Analyticky zaměřené studium produktů populární kultury, v tomto případě filmů, naznačené v této krátké studii o sériovém filmovém fenoménu James Bond, má značnou vypovídací hodnotu o nastavení dobové společnosti. Tony Milligan při popisu současné vlny populismu v politice popisuje mechanismus vyčlenění a označení „jinakosti“, protivící se iluzorní „vůli lidu“: „*V dnešní době bývá terčem většinou ‚elita‘.*“ (Milligan 2019: 113) Potvrzením této teze o povaze aktuálního populismem živeného společenského diskurzu, že mocní tohoto světa se spikl proti lidem, je nejen scéna konspirační schůzky nadnárodní bohaté a zároveň zločinné globální organizace v Římě v poslední bondovce *Spectre*. Když na závěr aplikujeme nastíněnou metodu na jiný typ populární filmové série, původně comicsového Batmana, můžeme rozpoznat Milliganem popisované vábení populismu v naší aktuální společnosti. V prvním filmu *Batman* (1989, režie Tim Burton)³⁰ s postavou antagonisty Jokera jde o souboj ochránce dobra s prohnáním zločincem Jokerem. V rebootu další série *Batman začíná* (*Batman begins*, 2005, režie Christopher Nolan) je titulní hrdina představen jako příslušník elity, sirotek po Thomasu Wayneovi, který jako významný průmyslník a finančník položil základy dávné prosperity města Gotham. Je vykreslen jako postava významného filantropa, archetyp amerických elit, osvícený podnikatel a politik, jehož motivací není vlastní prospěch, ale blaho lidí. Je zavražděn anarchistickým vrahem a jeho syn se po návratu z ciziny ujímá role ochránce lidí proti rostoucímu zlu. V aktuálním filmu *Joker* (režie Todd Phillips, 2019) dostává tentýž Thomas Wayne zcela opačný charakterový rozměr. Jako vrcholný představitel elity zneužívá svého postavení, k osobnímu prospěchu neváhá využít svého neomezeného vlivu na občanské instituce a obklopuje se ve své společnosti arogantními zaměstnanci, nerespektujícími práva „obyčejných lidí“. Ti jsou reprezentováni trojicí mladíků v oblecích se sklony k násilí. Sám Thomas Wayne vstupuje ze zjištěných důvodů do politiky, stává se starostou Gotham City, aby ještě rozšířil svou už tak obrovskou moc ve městě, charakteristickém extrémní propastí mezi většinou chudých a v nuzných podmínkách živořících obyvatel a nepočtenou elitou, žijící v luxusu. Katarzí je revoluční vlna násilí, hněv „lidu“ anarchisticky revoltujícího v ulicích, rabujícího a pálicího auta. Extrémnější podoba nejradiálnějších pouličních protestů, jak je pozorujeme napříč současným světem, tu není vystavena odsudku, ale je představena jako logický dů-

sledek zvláště elit. Hlavní hrdina je psychotický mladík, neschopný vztahu a žijící s matkou. Jejich osudy jsou ovšem určeny navýsost egoistickým jednáním bohatého a mocného Thomase Waynea, nešťátlivého se brutálně odstranit stopy svého morálního selhání. Souboj svádí mocné a bohaté morální monstrum s ponížným, zprvu bezmocným a psychicky postiženým ubožákem, z něhož tímto marným soubojem vyrůstá monstrum vraždicí. Divák je ale pečlivě veden k identifikaci s tímto sporným protagonistou a jsou mu předváděny další ohavné činy představitele elity, aby jej jasně a bez výhrad vnímal jako hlavního antagonistu. Ze zločince Jokera z roku 1989 se stává oběť, Joker – původně bezbranný reprezentant marginalizované třídy zatlačované stále více na okraj společnosti bezskrupulózní mocensko-ekonomickou elitou, jehož zoufalá vzpoura vyvolá masové povstání proti elitní menšině. Čteme stále častěji (v běžné žurnalistice), že „kapitalismus se přežil“,³¹ instituce, bankéři, mezinárodní finance a globální propojení nadnárodních

koncernů jsou hrozbou pro náš svět, že dnešní pravicový populismus si nijak nezadá s populismem levicovým, dokonce prorůstají a činí politickou scénu nepřehlednou z hlediska tradičního rozdělení vládnoucích a u moci se střídajících stranických elit. Politologové a sociologové upozorňují na přenesení břemene zachování stávajícího stavu na stranu střední a nižší třídy a na exponenciálně rostoucí akumulaci kapitálu v rukou malé skupiny nepředstavitelně bohatých za cenu marginalizace většiny (srov. např. Keller 2011). Přesný a výstižný odraz tohoto diskurzu nacházíme v globálně šířených produktech populární kultury, konzumovaných obrovským množstvím recipientů napříč planetou, stravitelně a ve stejném okamžiku, instantně. V dialektickém vztahu globálně šířených příběhů a společenského diskurzu lze nalézt jeden z významných nástrojů k analýze společnosti. Umělecké ztvárnění sdílených představ o směřování světa a o tendencích ve společnosti nelze vnímat jako prorocké vize, ale jako aktuální odraz stavu společenského vědomí.

POZNÁMKY:

1. Aristotelova stavba dramatu, známá jako „třiařtáková struktura“, je dodnes základním prvkem scénaristické práce. Srov. např. Linda Aronsonová 2014: *Scénář pro 21. století*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze.
2. Zde je možné hledat klíč k chápání „generačních střetů“, ale i problém aktuální kriminalizace dávných mezilidských vztahů: sociální a kulturní dispozitiv se mění, společenskou praxi předešlé generace lze snadno zavrhnout, stejně jako je běžné odsuzovat chování potomků. Lze ale soudit například uvolněné sexuální chování hippies a jejich ideových následovníků prizmatem dneška? Jak posoudit strategie navazování partnerských vztahů z hlediska jejich „společenské přijatelnosti“? Dnes naprosto nepřijatelné flirtování a vtípky byly před padesáti lety považovány za standardní. Očekávání akterů bylo formováno jinou zkušeností a odlišně nastavenými vztahy mezi ženami a muži. Samozřejmě tím nelze relativizovat evidentní násilnické chování.
3. Srov. „List of James Bond films.“ *Wikipedia* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_James_Bond_films>.
4. Tento příspěvek se zabývá především filmy vytvořenými v rámci série EON Productions. Z této klíčové řady bondovské série se vydělují dva filmy, vzniklé v jiné produkci (komedie *Casino Royale*, 1967), kde protagonistu ztvárnil David Niven, a *Never Say Never Again* (1983), remake filmu *Thunderball* z roku 1965, kde si stejnou roli zopakoval už o téměř dvě dekády starší Sean Connery.
5. Film *Golden Eye* (1995), poprvé se na plátně objeví a setkají herci Pierce Brosnan a Judi Denchová.
6. Srov. „*The James Bond character and related media have triggered a number of criticisms and reactions across the political spectrum, and are still highly debated in popular culture studies. Some observers accuse the Bond novels and films of misogyny and sexism. Geographers have considered the role of exotic locations*

- in the movies in the dynamics of the Cold War, with power struggles among blocs playing out in the peripheral areas. Other critics claim that the Bond films reflect imperial nostalgia. American conservative critics, particularly in the 1960s and 1970s, saw Bond as a nihilistic, hedonistic, and amoral character that challenged family values.* „James Bond.“ *Wikipedia* [online] [cit. 10. 11. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/James_Bond>.
7. Srov. proslulý článek Nová vlna se starým obsahem. *Tribuna*, č. 12, březen 1983, podepsáno Jan Kryzl.
 8. Více k tématu srov. Švehla 2017: 556.
 9. Členění nelze brát dogmaticky, ságy mohou zahrnovat nadpřirozené prvky z legend, horor je žánr oscilující mezi pohádkou a románem, stejně tak jako sci-fi.
 10. Zajímavé je pak v tomto kontextu porovnávat další termíny, překládané do češtiny jako „celovečerní film“, anglický „feature film“ a francouzský „long métrage“, přičemž ke stopáži přímo odkazuje pouze termín francouzský.
 11. Barokní sakrální umění ve svém důrazu na vizualitu a viditelný efekt plní ideologickou funkci v silném protireformačním úsilí. Kostelíky francouzského venkova jsou mnohem prostší než kdejaký český kostel v zapadlé víscé, a to i v krajích, kde byl protestantismus po třicetileté válce velmi násilně potlačován. Snaha o zobrazení esteticky ohromující a emocionálně silné, které skrze jasně viditelný a daný obraz přímo odkazuje ke smyslu sdělení, eliminuje či zužuje možnosti alternativního promyšlení.
 12. Problém je samozřejmě složitější, filmová teorie se zabývala povahou znaku ve filmu od 20. let. Výrazným způsobem se do bádání v 60. letech zapojil Christian Metz, který propojil filmovou sémiologii s Lacanovou psychoanalýzou (*Le signifiant imaginaire*, 1977, česky *Imaginární signifikant*, 1991), čistě sémiotický přístup volil Umberto Eco.

13. Viz např. „The Evolution of James Bond Movie Product Placement.“ *Business Insider* [online] [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://www.businessinsider.com/heres-how-james-bonds-relationship-with-product-placement-has-changed-2012-10>>. Pivovar Heineken pokrýl třetinu rozpočtu filmu *Spectre* (Cassidy 2015).
14. V USA si byli filmoví producenti vědomi možnosti státního omezení jejich produkce, čemuž čelili ustanovením Svazu amerických filmových výrobců MPAA, do jehož čela postavili Williama Hayse, původně ministra pošt ve vládě prezidenta Hardinga (Sadoul 1958: 175). Ten vytvořil mravnostní zákoník, tzv. Haysův kodex – Production code, platný v USA od roku 1930, resp. v letech 1934–1968, který zakazoval „excessive and lustful kissing“, „illegal drug traffic“, „the use of liquors“, „sex relationships between the white and black races“ a obsahoval množství dalších nároků na zobrazení. Po druhé světové válce již nebyl striktně vyžadován.
15. Hodinky Rolex, Seiko, Omega, automobily Aston Martin či BMW, výrobci fotoaparátů, vín, destilátů (Jones 2019).
16. Termín gaze, výsledek zářícího pudu – skopofilie, bývá překládán jako upřený pohled (srov. Cartwright – Sturken 2009).
17. Stojí za připomenutí, že tento stereotyp, který Mulvey přiřkla klasické americké kinematografii, je přítomen i v jiných typech textů. Stejnou dichotomii lze nalézt v charakteristice ženských postav v klasickém románu Karla Václava Raise *Zapadlí vlastenci*, kde onu ziskuchtivou krásnou mrchu, která je mužům čistým neštěstím, avšak hlavní hrdina, pan učitel, se jejím chlplným svodem ubrání, představuje mladá mlynářka, poslěze mladá vdova s mlýnem.
18. Distribuční názvy filmů jsou uváděny v anglickém originále. V době jejich filmové distribuce v kinech nebyly ze známých geopolitických důvodů v tehdejší ČSSR v kinech promítány, české názvy vznikly v případě valné většiny filmů do roku 1989 až po ukončení jejich světové kinodistribuce pro potřeby televizního uvedení a domácímu šíření na videokazetách a DVD, proto se jeví systematictější uvádět původní distribuční názvy.
19. Srov. shrnutí *Critical response* na „Spectre (2015 film).“ *Wikipedia* [online] [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Spectre_\(2015_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Spectre_(2015_film))>.
20. Ve filmu je skupina označena jako gypsies, v české verzi Cikáni, proto ponecháváme toto označení v souladu s filmovými dialogy zde i v dalších zmínkách v textu.
21. O síle takových krátkých spojení svědčí turistika po filmových lokacích. Mnohá místa lákají turisty na to, že se tu točila určitá scéna známého filmu.
22. K britskému antisemitismu srov. např. Milligan 2019: 115 a nn.
23. Pozdější pojem „sexismus“ je zde použit jako zobecňující termín pro vystižení a hodnocení chování protagonisty z dnešního pohledu. Ve své době by byli asi James Bond i jeho scenárističtí otcové termínem zaskočení, zobrazené vztahy k ženám dozajista vnímali jako normu, milou nadsázkou, určitě ne jako urážlivé jednání.
24. Počty svedených žen v jednotlivých filmech podle roků: 1962 (3), 1963 (4), 1964 (5), 1965 (5), 1967 (5), 1969 (3, s potenciálem plného sanatoria mladých dívek, kdyby čas dovolil, určitě by se nešetřil), 1971 (2), 1973 (3), 1974 (3), 1977 (4), 1979 (2), 1981 (3), 1983 (3), 1985 (3), 1987 (2), 1989 (2), 1995 (3), 1997 (3), 1999 (3), 2002 (2), 2006 (2), 2008 (1), 2012 (2), 2012 (2).
25. Vyhodnocení typů vztahů se ženami: situace 1 (22x), situace 2 (6x, z toho 3x usilovaly JB o život, 1x šlo o fingovanou vraždu, 2x ho pouze okradly), situace 3 (9x), situace 4 (5x se JB sexuálně obětoval pro svou vlast, z toho akt s Xenii Onatopp zůstal nedokonán a její obvyklé sexuální praktice – násilnému sexu korunovanému ve chvíli vyvrcholením uškrcením partnera – se /násilím/ ubránil); situace 5 (6x), situace 6 (14x, patnáctou zachráněnou je Camille Montes ve filmu *Quantum of Solace* z roku 2008, která je jedinou partnerkou JB, která s ním nemá sexuální vztah), situace 7 (8x).
26. Zdroje: „James Bond.“ *Wikipedia* [online] [cit. 10. 11. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/James_Bond>. „Liste des films de James Bond.“ *Wikipedia* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_films_de_James_Bond>. „James Bond Box Office Totals.“ *007James. The Site's Bond, James Bond* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <https://www.007james.com/articles/box_office.php>. „Daniel Craig's Bonds.“ *Box Office Mojo by IMDbPro* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://www.boxofficemojo.com/showdown/sd926742020/>>.
27. Údaji o tzv. box office se značně liší, proto je v tabulce uvedeno srovnání několika údajů dle jednotlivých zdrojů citovaných v pozn.
28. Původní zdroje přepočítávají ekvivalent hodnoty dolaru vztažený k paritě kupní síly k různým rokům. Pro přehlednost jsou v této tabulce hodnoty vyjádřené v procentech vzhledem k prvnímu filmu série, červeně jsou pak uvedeny údaje ze zdroje, který vykazuje tak výraznou odchylku, že lze předpokládat, že při přepočtu dolaru či shromažďování dat došlo k významné chybě. Tučně uvedené údaje tedy navrhuji nebrat v potaz coby zjevně chybné.
28. Srov. např. vzorový text pro studenty: „The character of Camille, in the same vein as Vesper Lynd from *Casino Royale*, is a plot driver and offers hope that the moment for a female James Bond is close.“ John 2011: „Free Media Essay: James Bond.“ *The Write-Pass Journal* [online] [cit. 21. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://write-pass.com/journal/2011/10/free-media-essay-james-bond/>>.
29. Srov. dále Pussy Gallore ve filmu *Goldfinger* – k vysvětlení toho, že prohnaná zloduška, vrchní přísluhovačka hlavního antagonisty, změní názor, přestoupí na stranu dobra a pomůže Bondovi v bezvýhodné situaci odvrátit katastrofu, stačí scéna, ve které ji Bond povál do sena ve stáji a ona mu okamžitě podlehne – český výraz tu platí doslova, pod-lehne.
30. Prvním zpracováním byl film *Batman* z roku 1966, odvozený z předcházejících televizních seriálů. Celou filmovou sérii, započatou v roce 1989 režisérem Timem Burtonem filmem *Batman*, pro naše účely redukuje na tři filmy, z nichž v prvním a posledním je důležitou postavou zločinec Joker, ve všech je přítomna postava Bruce Waynea, resp. Batmana.
31. Mezi množstvím serióznějších studií např. Harvey, David 2012: *Záhada kapitálu. Přežije kapitalismus svou poslední krizi?* Praha: Rybka Publishers – Michal Rybka.

Příloha I: Katalog filmů

(heslovitá charakteristika zápletky, vztahů, postav, klasifikace vztahů k ženským postavám s výše uvedeným číselníkem a jménem postavy)

Prvním představitelem titulní postavy byl Sean Connery, který postavu proslavil, vtiskl jí charakter, přebíraný až do příchodu Daniela Craiga. V tomto období dosáhla série i celkově nejvyššího komerčního úspěchu (měřeno výší zisku).

Dr. No (1962)

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE. Antagonista Dr. No je nepřátelský Japonec, člen mezinárodní zločinecké organizace SPECTRE. Jamaica jako turistický ráj. Bond girl Honey Ryder je lovkyně mušlí, sirotek, ztělesnění nevinnosti. Její sexuální svedení je až pointou filmu.

1. Sylvia Trench
2. Miss Taro
6. Honey Ryder

From Russia with Love (1963)

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE. Soupeření se SSSR v rámci studené války. Rosa Klebb – agentka KGB, ve skutečnosti členka SPECTRE (německé jméno, sovětská občanka, odkaz na komunistku a revolucionářku Rosu Luxemburgovou, která byla Židovka). Istanbul. Sověští agenti v Istanbulu, s nimi spojení Bulhaři. Cikáni, divoká, romanticky zobrazená kriminální skupina, vyřizují si účty s Bulhary. Turci Ali Kerim Bey a jeho synové spolupracující s britskou rozvědkou. Zabití ruského agenta za billboardem Coca Cola (zjevný product placement). Taťána Romanova, sovětská agentka (v závěrečné scéně zabije Klebbovou). Američan Donald Grant – nájemný zabiják.

1. Sylvia Trench
1. Zora
1. Vída – dvě mladé krásné Cikánky, které zachránil před sestrovražděným soubojem
7. Taťána Romanova

Goldfinger (1964)

Znehodnocení amerických zlatých rezerv jaderným výbuchem a následný profit obchodníka se zlatem Aurica Goldfingera. Korejci v roli věrných Goldfingerových zaměstnanců. Goldfingerův němý korejský sluha a zabiják Oddjob, extrémně silný a malý. Miami jako turistická luxusní destinace. Bond svede dívku, která dělá Goldfingerovi komplíce při karetních podvodech, ta je zabita. Její sestra jí chce pomstít, je též zabita. Pussy Galore's Flying Circus – skupina mladých krasavic v kokpitech akrobatických letadel. Těžko pochopitelné rozhodnutí Pussy Galore, ziskuchtivé vypočítavé ženy, přejít na správnou stranu se zrodí v Bondově náručí.

2. V úvodní scéně Bonita
1. Dink (masérka u bazénu, není explicitně řečeno, že s ní JB udržuje poměr, význam postavy je pouze v tom, aby poukázala na zálibu JB v dívkách)
5. Goldfingerem najatá společnice Jill Masterson
3. Tilly Masterson, její sestra
7. Svedená Pussy Galore

Thunderball (1965)

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE. Antagonista Emilio Largo. Padouši mají italská jména. Bahamy – festival Junkanoo. Polský jaderný fyzik na straně zla, přejde na stranu dobra v poslední chvíli. Largovi zabijáci s maďarskými jmény. Francouzi jako milovníci života. Bond je nejméně galantní, s ženami zachází s asi největším pohrdáním (i o Domino Dervalovou se uchází jen proto, že je sestrou zavražděného důstojníka NATO a milenkou – chráněnkou hlavního padoucha).

1. Ošetřovatelka v sanatoriu Patricia Fearing
1. Náznak v pasáži před úvodními titulky v dialogu s francouzskou agentkou Mademoiselle LaPorte
3. Agentka Paula Kaplan
4. Fiona Volpe
6. Domino Derval

You Only Live Twice (1967)

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE, jeho hlava Ernst Stavro Blofeld chce rozpoutat třetí světovou válku. Japonská mafie napojená na SPECTRE. Svět se ocitá na pokraji válečného konfliktu mezi SSSR a USA kvůli uneseným kosmickým lodím s posádkami. Japonci, nindžové, japonská rybářská vesnice – tradice, svatební rituál, tradiční potápěčky – lovkyně perel. Japonské ženy zcela oddané mužům. Tanaka učí Bonda pravidlům: „Nikdy nedělej, co za tebe mohou udělat jiní“, když je Tanakovy společnice – zaměstnankyně před lázní svlékají a „Muži na prvním místě, ženy až po nich!“.

2. Ling v úvodní sekvenci (později vyjde najevo, že jde o spolupracovnici JB, která pomáhá fingovat jeho vraždu)
3. Aki – japonská agentka
1. Tiger Tanaka – nabízí mu japonské masérky
4. Pilotka Helga Brandt, číslo 11 organizace SPECTRE a osobní pilotka a asistentka japonského průmyslníka
6. Kissy Suzuki, s níž Tanaka uspořádá tradiční svatební obřad pro získání krytí

V dalším filmu série vystřídá Conneryho George Lazenby, původním povoláním spíše model, než herec. Obsazen byl asi právě pro své vzezření coby ženský idol. Částečně kvůli jednání jeho agenta, který nedoporučil podepsat smlouvu na více dílů, částečně snad i pro reakci diváků na výkon nového představitele uvolnil místo v dalším filmu ještě naposled osvědčenému Connerymu.

On Her Majesty's Secret Service (1969)

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE, Blofeld chce rozšířit po světě biologické látky za nevědomé pomoci slečen z dobrých rodin, které se zotavují v jeho alpském sanatoriu a jsou ve spánku podrobovány hypnóze. Pravou rukou Blofelda je postarší přísná padouška Irma Bunt. Alpské vrcholy, lyžování, horolezectví. Bond v převlečení za Skota z britské genealogické společnosti, snobismus. Italský podnikatel a mafián Marc-Ange Draco se stává spojencem Bonda, jeho dcera Teresa di Vincenzo (měla anglickou matku) pak Bondovou manželkou.

1. Ruby

1. Nancy

Skupina dalších dívek v izolovaném alpském sanatoriu na ledovci coby potenciální objekty zájmu.

6. a zároveň 3. Teresa (Tracy) di Vincenzo

Tento díl je specifický tím, že Tracy, kterou v úvodní scéně JB zachrání z moře před sebevraždou, mu vzápětí prchne, což on sebeironicky komentuje slovy „*Tohle by se tomu chlápkuvi přede mnou nestalo*“ v narážce na Conneryho. Bond se s Tracy, poté co ji v průběhu filmu zachraňuje jako partnerku v situaci 6., na závěr ožení, čímž opouští tajné služby. Odjíždějí na svatební cestu, na jejímž počátku Irma Bunt se zmrzačeným Blofeldem v pozadí novomanželku paní Bondovou zastřelí. Reverzní postup kombinující situace 3. a 6. – Tracy je Bondem zachráněna v úvodní scéně, v závěrečné je zabita. Bond se tak vrací do služby a v několika dalších filmech se objevuje zmínka o tom, že Bond už jednou ženatý byl. Naznačuje, že po celý další diegetický život postavy zůstává věrný (přes množství svých promiskuitních milostných eskapád) své zesnulé manželce, která se tak posmrtně stává jedinou skutečně vyvolenou. Tento sentimentální stereotyp morálně posiluje charakter celkem amorální Bondovy postavy.

Do role se naposledy vrací Sean Connery.

Diamonds Are Forever (1971)

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE, z diamantů staví satelit, který je schopen likvidovat soustředěním sluneční energie jaderný arzenál velmocí. Jižní Afrika, diamantové doly. Stará učitelka coby pašeračka diamantů. Amerika, italští mafiáni jako provozovatelé pohřebního ústavu, Las Vegas – mrakodrap kasino Whyte House uneseného miliardáře Willarda Whytea. Willard Whyte – americký miliardář odtržený od reality, žijící ve zlaté kleci, lehce naivní. Dva homosexuální zabijáci Mr. Wint a Mr. Kidd. Dr. Metz, německý odborník na lom světla (němečtí špičkoví vědci v USA jako důsledek války). Dvě strážkyně uneseného Whytea, držného v jeho osamělé vile, divoké amazonky Thumper a Bambi – JB je pouze přemůže v boji. Marie v úvodní scéně – téměř ji uškrtí, aby získal informaci o Blofeldovi.

3. Plenty O'Toole, poté omylem zabita namísto Tiffany.

7. Tiffany Case, protřelá, ziskuchtivá, v klíčové scéně se zachová jako naivka.

Po dalších několika filmech série představuje protagonistu Roger Moore, jehož lehce sebeironické podání udržuje od postavy vtipný nadhled. Z hlediska ekonomického jde o nejhorší období s nejnižšími tržbami v kinech. Zároveň se toto období shoduje s masovým rozšířením domácích video-přehrávačů, jde o dobu přechodu na nové distribuční modely a celkový propad zisků kin.

Live and Let Die (1973)

Drogová zápleтка. Karibský ostrov San Monique s frankofonním obyvatelstvem – voodoo, rituály, okultismus. Pověřivé a zaostalé obyvatelstvo, zanedbaný venkov (honička v doubledeckeru). Černoši v St. Louis a v Harlemu, jazz, blues, rock'n roll. Ohlasy hippies (kostýmy, účesy, hudba, auta). Organizovaný zločin mezi solidárními americkými černochoy. Černošský pohřební průvod, měnící se z ritualizovaného pochodu ve veselici. Jasnovidectví. Krokodýlí farma jako zástěrka drogové laboratoře, bažiny meandřů Mississippi. Prototyp jižanského burana – šerif J. W. Pepper. Kananga – karibský diktátor a zároveň šéf černošského gangu, producent drog na svém ostrově a zároveň distributor v USA skrze síť černošských barů Fillet of Soul.

1. Miss Caruso (italská agentka z úvodní scény, JB jí před nenadálou ranní návštěvou M ukryje ve skříni, Moneypenny to zjistí, ale neprozradí).

5. Rosie Carver.

7. Solitaire je nadána jasnovidectvími schopnostmi ve službách Kanangy. Je panna a tím, že ji JB svede, ji připraví o prorocké nadání, jak Kananga zjistí.

The Man with the Golden Gun (1974)

Energetická krize (1973) (Solex agitator, vynález britského vědce Gibsona, koncentruje sluneční energii). Macao, Hong Kong. Francisco Scaramanga na ostrově pod ochranou komunistické Číny je nájemný vrah, původem cirkusák. Jeho pobočník a zabiják asijský liliput Nick Nack. Jižanský americký buran, šerif Pepper na dovolené.

1. Saida

5. Andrea Anders

6. Mary Goodnight – naivka

The Spy Who Loved Me (1977)

O zničení či rozvrácení civilizace usiluje vyšinutý jedinec, oceánolog Karl Stromberg chce zničit svět a založit novou civilizaci pod mořskou hladinou. Arabský šejk je Bondovým spolužákem z Oxfordu – honosný palác ve stanu na poušti, harém. Egypt, pyramidy, pouštní chrám. Sardinie. Nezničitelný zabiják Jaws, obr s ocelovými zuby. Spolupráce s agentem tradičního nepřítele agentkou KGB Aňou Amasovou. Spolupráce zajatých posádek sovětské, britské a US jaderné ponorky. Židovští vědci, kteří vytvoří systém na vyhledávání ponorek. Naomi – pilotka, pravá ruka Stromberga.

2. Zrádkyně v horské chatě v Tyrolsku

1. Arabská kráska (sex není explicitně zobrazen, Bond reaguje na nabídku svého hostitele po předvedení harémových krasavic s tím, že v tom případě se zdrží na noc)
4. Fellicca (návnada, umírá vzápětí)
7. Aňa Amasova – agentka sovětské tajné služby. Je nasazena svým nadřízeným, aby spolupracovala s Bondem, který jí ovšem předtím zabil milého. Bondovi slíbí smrt po skončení akce, namísto pomsty se do něj zamiluje.

Moonraker (1979)

O zničení či rozvrácení civilizace usiluje vyšinutý jedinec, průmyslník Hugo Drax, výrobce raketoplánů. Chce zničit lidstvo biologickou zbraní a znovu osídlit svět novou rasou. Vybrané páry Árijců mají přežít zkázu lidstva na vesmírné stanici. Benátky. Rio de Janeiro – karneval, lanovka. Obří a nezničitelný zabiják Jaws se zamiluje do nehezke pomenší dívky s rovnátky, na Bondův popud pochopí Draxův plán (ani jeden z jejich páru nespĺňuje fyzické předpoklady pro Draxem plánovanou reprodukci) a zachrání situaci.

5. Pilotka Corinne Dufour

6. Dr. Holly Goodhead – expertka na vesmírný program a zároveň agentka CIA

For Your Eyes Only (1981)

Soupeření se SSSR v rámci studené války. Řecko – reminiscence na druhou světovou válku: bývalí partyzáni z protifašistického odboje a spojenci Velké Británie, aktuálně, v diegetickém čase příběhu, pašeráci a bohatí bossové řeckého podsvětí. Řecko – podmořský výzkum antických památek, nepřístupný klášter v horách, venkov. Albánský přístav, základna pašeráků drog. Potopení anglické špionážní lodi u Albánie. Soubor KGB a Bonda o kódovací zařízení ATAC, systém řízení balistických raket na anglických ponorkách, který zůstal v potopené lodi. Španělský venkov (sklizeň oliv), Korfu, Albánie (ráj pašeráků), Řecký venkov (trhy, lidové slavnosti). Itálie – Cortina, olympické zimní středisko: lyžování, zimní sporty, romantické Tyrolsko, kde na nádraží namísto taxíků jezdí koňské spřežení se saněmi. Východoněmecký biatlonista Eric Kriegler, zabiják KGB. Jacoba Brink, bývalá německá olympijská krasobruslařka, trenérka mladičky američanky Bibi Dahl, prahnoucí po sexu. Jacoba Brink je ztělesněním tvrdě nepřístupné Němky. Východní Němci z NDR jako spojenci KGB, Řekové, podnikatelé a šéfové gangů, původně spoluobčovníci v odboji za druhé světové války, podporovaní Velkou Británií, jsou ve znepřátelených táborech v souboji mezi Rusy a Angličany o ztracené tajné zařízení. Ironický závěr karikující domácnost britské premiérky: Margaret Thatcherová hovoří telefonicky s papouškem, který je na druhém konci linky namísto Bonda, manžel ministerské předsedkyně je vyličen jako téměř nesvéprávný trouba pod pantoflem.

1. Bibi Dahl, mladička americká krasobruslařka, sklony k nymfománii či mladická touha po sexu, Bond odolá jejím svodům hraničícím s pokusy o znásilnění s poznámkou, ať se oblékne, že ji vezme na zmrzlinu.
3. Hraběnka Lisl von Schlaf (sic!), za hraběnku se jen vydává, je Angličanka, společnice řeckého mafiána, nakonec Bondova spojence Milose Columba
6. Melina Havelock, snažící se pomstít smrt rodičů

Octopussy (1983)

Soupeření se SSSR v rámci studené války, spolupráce s KGB v závěru. Východní Německo, ruští cirkusáci Miška a Griška (ve službách zla). Indie (nájemní vrahouni, honička v třikolkách tuktuk, luxusní paláce – ostrovní palác Octopussy, palác větrů Kemala Chána, lov na slonech. Generál Orlov, sovětský válečný jestřáb, oponuje odzbrojování SSSR, chce dobýt Evropu, plánuje jaderný výbuch na americké vojenské základně v západním Německu. Cirkus Octopussy – velká skupina mladých krasavic, akrobatky a Amazonky, oddané své velitelce Octopussy. Bond umožnil otci Octopussy, zběhlému britskému agentovi, zvolit si sebevraždu namísto zatčení, Octopussy po něm zůstalo bohatství z defraudovaných peněz.

1. Bianca, spolupracovnice z Latinské Ameriky (Kuba) v úvodní scéně, vztah není explicitně zobrazen, ale lze jej předpokládat
2. Magda (specifický případ, nemá umožnit likvidaci JB, ale jen mu ukrást klenot)
7. Octopussy

A View to a Kill (1985)

Pokus o likvidaci Silicon Valley a ovládnutí trhu s mikročipy, vstup do digitálního světa. Max Zorin – produkt eugenických nacistických pokusů se steroidy, původně východoněmecký agent KGB. Dr. Karl Mortner, Zorinův duchovní otec, bývalý nacistický experimentátor na věznicích koncentračních táborů, později sovětský expert na doping sportovců. Zorin přeruší spolupráci s KGB a připravuje útok na Silicon Valley. Francouzský zámek, prostředí dostihových koní. San Francisco, Golden Gate Bridge. Paříž – Eiffelova věž, francouzský detektiv Achille Aubergine – parodická postava evokující sebevdomé kníraté francouzské románové detektivky. Americký policejní šéf ze San Franciscas – komická obtulá figura, výsledkem jeho mamého pronásledování Bonda jsou desítky v honičkách rozbitých policejních vozů. Sověti sice v úvodu Bonda pronásledují, v rámci příběhu však už nejsou jednoznačnými nepřáteli: JB dostane od generála Gogola, vrchního velitele KGB Leninův řád za záchranu světového výzkumu v oblasti počítačů v Silicon Valley s ironickým dovětkem, že sovětský výzkum by se bez toho amerického, neobešel, že je tedy zcela závislý na průmyslové špionáži.

1. Kimberley Jones – úvodní scéna, odváží Bonda po akci lodí ze Sibíře na Aljašku s poznámkou, že mají pro sebe celých pět dní.
4. May Day (Bond nepřispěje nakonec k její likvidaci, tato černoška s nadpřirozenou silou, Zorinova milenkyně, se nakonec sama obětuje pro ochranu milionů obyvatel Kalifornie a Silicon Valley, když pochopí, že ji Zorin jen zneužil ke svým plánům a nechal by ji stejně zahynout a ona věřila v jeho lásku. Zapřísáhne přitom Bondovi, aby ji pomstil, což se samozřejmě záhy stane).
2. Pola Ivanova – nemá přispět k eliminaci JB, ale ukrást mu kazetu s nahrávkou rozhovoru. Dle dialogu se s ní v této roli již v minulosti setkal s tímtéž efektem milostného aktu v režii soupeřících tajných služeb.
6. Geoložka Stacey Sutton

Do role Jamese Bonda je obsazen Timothy Dalton.

The Living Daylights (1987)

Soupeření se SSSR v rámci studené války. Vedlejší drogová zápleтка, sovětský důstojník během války v Afghánistánu obchoduje s nepřítelem s drogami. Slovensko, Bratislava, útek do Vídně přes hory. Rakousko – Vídeň: Prátr, koňská spřežení, valčík, opera. KGB zběh Georgij Koskov. Spolupráce s agentem KGB, fingovaná vražda šéfa KGB generála Leonida Puškina na mezinárodní konferenci v Africe. Spolupráce tajných služeb. Africký dobrodruh Brad Whitaker, obchodník se zbraněmi, majitel žoldnéřské armády, vyhozen z americké vojenské akademie, milovník historických bitev. Mudžáhední jsou spojenci Bonda bojující spravedlivý boj proti sovětským okupantům. Jejich velitel Kamran Šáh, chytrý, neo-hrožený, romantický hrdina. Dostaví se v závěru, po zuby ozbrojený, na světový koncert Kary Milovy do Carnegie Hall.

1. Linda – úvodní scéna
7. Slovenská violoncellistka Kara Milovy

Licence to Kill (1989)

Drogová zápleтка, drogový král Franz Sanchez ovládá loutkového prezidenta – diktátora v generálské uniformě v latinskoamerické ostrovní Republic of Isthmus. Náboženská sekta v čele s televizním kazatelem jako zástěrka pro obchod s drogami.

6. Pilotka Pam Bouvier
7. Lupe Lamora, JB řeší dilema v poslední scéně, dá přednost pilotce Pam.

Do role je obsazen Pierce Brosnan. Filmy reagují na rozpad SSSR a novou globální vojenskou konkurenci v jihovýchodní Asii. Dva jsou založeny na nebezpečí plynoucím z nepřehledné situace v zemích bývalého SSSR, jeden pojednává střet s Čínou a další se Severní Koreou (KLDŘ). Spolu s příchodem nového interpreta hlavní postavy se významně mění i postava jeho nadřízeného. Roli M, řídicího důstojníka fiktivního oddělení MI6 britské tajné služby, až do roku 2012 obsadí ženská herečka, Judi Dench. Tento posun v přeoobsazení doposud tradičně mužské postavy bývá dáván do souvislosti s faktem, že v čele skutečného oddělení MI6 stanula v roce 1992 žena (Stella Rimington, generální ředitelka tajné služby 1992–1996).

Golden Eye (1995)

O zničení či rozvrácení civilizace usiluje vyšinutý jedinec. Alec Trevelyan, domněle mrtvý britský tajný agent je potomek donských kozáků a chce se pomstít Anglii za to, že po 2. světové válce vydala zajaté kozáky, bojující po boku nacistů, do SSSR, jeho rodiče tehdy zvolili sebevraždu, Aleca se ujala Velká Británie a jako sirotek byl vyčleněn pro sekci zvláštních agentů. Rozpad SSSR, Moskva, selhání sovětských institucí a divoký přechod k postsovětskému kapitalismu. Přejímání západních vzorů pokleslé hodnoty (Žukovského noční klub, jeho milá zpívající country, což Bond komentuje otázkou, kdo tu tahá kočku za ocas). Rusové jako technologicky vyspělí (tajná vesmírná zbraň, nadprůměrně schopní počítačová programátoři, Boris Grišenko je zároveň špičkový hacker). Kuba poskytne úkryt padouchovi k naplnění jeho cíle. Spolupráce s bývalým agentem tradičního nepřítele, agentem Žukovským. Buranský agent CIA Jack Wade má na zadnici vytetovanou růži se jménem třetí ženy, Muffy. Malý automobil Zastava s motorem vzadu startuje kladivem (stereotypní zobrazení sovětské techniky). Ruská armáda ve službě zločinu (gen. Arkadij Grigorjevič Urumov).

1. Doktorka Caroline poslaná na vyhodnocení JB
4. Pilotka sadistka Xenia Onatopp
6. Natalia Simonova – programátorka

Tomorrow Never Dies (1997)

Svět se ocitá na pokrajích jaderného válečného konfliktu mezi Anglií a Čínou. Spolupráce s agentkou komunistické Číny. Spolupráce s ruskými generály v úvodní scéně (Bond vyrve z rukou teroristů ruské bojové letadlo s jadernými torpédami). Elliot Carver, tiskový magnát evropsko-asijského původu (začínal jako bulvární novinář v Singapuru či Hong Kongu), chce vyvolat světovou krizi, vtáhnout do války Anglii a Čínu, pomoci čínskému pučistovi eliminovat představitele státu fingovaným jaderným útokem Velké Británie na Peking výměnou za mediální nadvládu nad obrovským čínským mediálním trhem. Reakce na novou světovou ekonomiku, založenou na soustředění mediální, ekonomické, finanční moci. Jižní Asie, kontrasty rozvíjejících se velkoměst, malé uličky, tržnice, domácí dílny, moderní mrakodrapy. Německý nájemný vrah, expert na mučení dr. Kaufman, jeho blondatý učedník Herr Stumper. Buranský agent CIA Jack Wade.

1. Profesorka dánština v Oxfordu Inga Bergstrom
3. Paris Carver, v dialogu se ukáže, že v minulosti byla v pozici 1.
6. Wei Lin, čínská agentka

The World Is Not Enough (1999)

Ropné země bývalého SSSR (Azerbajdžán), nové podnikatelsko – mafiánské struktury, demontáž jaderných základen, stavba ropovodu. Mafián, milionář a bývalý agent KGB Valentin Žukovskij vlastní kasino, továrnu na kaviár. Korupce v ruské armádě (zapůjčení transportního letadla s elitní jednotkou za značkové sportovní boty, propůjčení jaderné ponorky pro pašování v Bosporu). Světový terorismus – bývalý agent KGB, mezinárodní anarchista Renard, únosce a posléze mileneček elektry King.

1. Dr. Molly Warmflash
4. Elektra King, stockholmský syndrom
6. Dr. Christmas Jones – americká jaderná expertka

Die Another Day (2002)

Svět se ocitá na pokraji válečného konfliktu se Severní Koreou. Zápletka zjevně předjímá výměnu mladé generace na diktátorském trůnu Kimů a reaguje na zprávy, že mladý Kim Čong-un (nahradil svého otce v roce 2010–2011) pod krycí identitou získával západní vzdělání ve Švýcarsku v letech 1993–2000. Kuba – prvotřídní plastická klinika, starý agent, továrna na doutníky (ženy pracují, muž jim hlasitě předčítá zprávy z novin). Koexistence rozloženého komunismu a ekonomických aktivit pro západní klientelu (hotel na pláži, klinika na ostrově). Severní Korea – minové pásmo, militaristický režim, mučení – mučitelkou je pohledná sadistická důstojnice. Generační střet militaristů, mladá generace je díky západnímu vzdělání technologicky na výši, tedy nebezpečnější a odhodlanější bojovat.

4. Miranda Frost (není zabita Bondem, ale jeho parťáčkou)
6. Jinx – Smolačka, agentka CIA

Představitelem JB se stává Daniel Craig a struktura příběhů se mění. Hned v prvním filmu nové série JB nezachrání svou partnerku (navíc s ní naváže citový vztah, který se promítne i do dalších filmů), ve druhém filmu série neprožije s protagonistkou milostné dobrodružství, pouze akční, ve třetím filmu opět nikoho nezachrání (zachraňuje, navíc marně, jen M, což je oidipovský motiv), ve čtvrtém chybí zabitá žena. Vrací se tradiční nepřítel, nadnárodní zločinecká skupina Spectre, nejprve v podobě podřízených zločineckých skupin, posléze doslovným přihlášením. To lze chápat jako snahu o návrat ke kořenům, ovšem pouze v rovině zápletky a hrubé struktury příběhu. Podstatné rysy protagonisty mizejí, stává se zranitelným, je spojován se stárnutím, ztrácí potřebu svádět ženy. Opakovaně se vrací reminiscence na dětství a smrt rodičů, dospívání sirotka Bonda.

Casino Royale (2006)

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE (Le Chiffre, Quantum).

3. Vesper Lynd
5. Solange Dimitrios

Quantum of Solace (2008)

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE (Quantum). Boj o vodu v Bolívii. Haiti.

6. Camille Montes (Bond s ní nemá sexuální vztah). Jeden z posledních sexistických motivů, kdy její bezvládné tělo, poté co ji vyrve z rukou padouchů během ložní honičky v Port au Prince, odloží jako věc do náruče hotelového zřízence a jde dál.
 3. Strawberry Fields
- Miss Money Penny, věrná sekretářka oddělení MI6, proslulá svým platonickým vztahem k Bondovi, získává křestní jméno; ze sekretářské pozice se stává agenkou a je představována herečkou tmavé pleti Naomi Harris.

Skyfall (2012)

O zničení či rozvrácení civilizace usiluje vyšinutý jedinec, bývalý agent tajné služby, motivací je msta.

5. Séverine (její minulost je od útlého věku spojena s prací sexuální otrokyně v jihovýchodní Asii, o čemž vede s Bondem dialog v kasinu)
1. Milena – scéna bez dialogu

Spectre (2015)

Narušitelem světového řádu je nadnárodní zločinecká organizace SPECTRE. Franz Oberhauser, nevlastní bratr JB, přijímá jméno Ernst Stavro Blofeld. Návrat k tradičním prvkům, souboj ve vlaku, likvidace tajné laboratoře Spectre. Mexico City a svátek Día de los muertos.

1. Lucia Sciarra – starší žena, vdova po padouchovi, zabitým Bondem v úvodní scéně
6. Madeleine Swann

LITERATURA:

- Aumont, Jacques 2005: *Obráz*. Praha: AMU.
- Aumont, Jacques – Marie, Michel 1988: *L'analyse des films*. Paris: Nathan.
- Baudry, Jean-Louis 1978: *L'effet cinéma*. Paris: Albatros, edice ça-cinéma.
- Cartwright, Lisa – Sturken, Marita 2009: *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál.
- Casetti, Francesco 2008: *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: AMU.
- Dyer, Richard 1999: The Role of Stereotypes. In: Marris, Paul – Thornham, Sue (eds.): *Media Studies: A Reader*. 2. vydání. Edinburgh University Press, s. 245–251.
- Joly, Martine 2002: *L'image et son interprétation*. Paris: Nathan.
- Keller, Jan 2011: *Tři sociální světy: Sociální struktura postindustriální společnosti*. Praha: SLON.
- Mast, Gerald – Marshall, Cohen – Braudy, Leo (eds.) 1992: *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press.
- Milligan, Tony 2019: *Pravda v době populismu*. Praha: Filosofia.
- Noguez, Dominique (ed.) 1978: *Cinéma. Théorie, lectures*. 2. vydání. Paris: Klincksieck.
- Petříček, Miroslav 1996: *Moc obrazu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Sadoul, Georges: 1958: *Dějiny filmu*. Praha: Orbis.
- Švehla, Marek 2017: *Magor a jeho doba. Život Ivana M. Jorouse*. Praha: Torst.
- Tille, Václav 1898: Rýbrcou. Drobné črty. *Český lid* 7, s. 173–180, 257–264, 347–352, 439–443.
- Weiner, Robert G. – Whitfield, B. Lynn – Becker, Jack (eds.) 2010: *James Bond in World and Popular Culture: The Films Are Not Enough*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

- Cassidy, Anne 2015: „From Dr. No to Spectre: the brands of James Bond.“ *The Guardian* [online] 22. 10. [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/media-network/2015/oct/22/spectre-james-bond-007-brands-marketing-sony-heineken-belvedere>>.
- „Daniel Craig's Bonds.“ *Box Office Mojo by IMDbPro* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://www.boxofficemojo.com/showdown/sd926742020/>>.
- „James Bond.“ *Wikipedia* [online] [cit. 10. 11. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/James_Bond>.
- „James Bond Box Office Totals.“ *007James. The Site's Bond, James Bond* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <https://www.007james.com/articles/box_office.php>.
- John 2011: „Free Media Essay: James Bond.“ *The WritePass Journal* [online] [cit. 21. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://writepass.com/journal/2011/10/free-media-essay-james-bond/>>.
- Jones, Stacey 2019: „James Bond Product Placement: The Definitive Timeline of Brand in Bond.“ *Hollywood Branded* [online] 18. 3. [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://blog.hollywoodbranded.com/blog/james-bond-product-placement-the-definitive-timeline-of-brands-in-bond>>.
- List of James Bond films.“ *Wikipedia* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_James_Bond_films>.
- „Liste des films de James Bond.“ *Wikipedia* [online] [cit. 14. 11. 2019]. Dostupné z: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_films_de_James_Bond>.
- „Spectre (2015 film).“ *Wikipedia* [online] [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Spectre_\(2015_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Spectre_(2015_film))>.
- „The Evolution of James Bond Movie Product Placement.“ *Business Insider* [online] [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <<https://www.businessinsider.com/heres-how-james-bonds-relationship-with-product-placement-has-changed-2012-10>>.

Summary

Ethnic and Gender Stereotypes in James Bond Film Series

The article demonstrates mutual interconnection between the ongoing social discourse and narratives of popular culture over the last fifty years on the example of film series with protagonist James Bond. The chosen method that combines the multi-disciplinary approach to the analysis with the contextualisation of a pop-cultural text is aimed at demonstrating the possibilities of visual anthropology in the realm of social and cultural analysis. The text highlights the examples when an artistic narrative is controlled by diverse types of social dispositive and the resulting art text also forms and determines the way of thinking about bases of social discourse. The social discourse practice and the pop-cultural narratives are addressed in a dialectic symbiosis: depiction of relationship between man and woman, frequency of sexual intercourse or its absence in a narrative, way of depicting the “otherness”, and ethnicity and nationality of characters are signs that reflect geopolitical situation, types of global threat, social taboo and imperatives, stratification of the society, and ideals of lifestyle. Simultaneously, the above signs spread and strengthen the depicted stereotypes in pop-cultural texts. The reflection and reproduction of social reality dissolve in the pop-culture, and as a consequence, they influence the behaviour and ways of thinking, the product of which they are.

Key words: Pop culture; narrative cinematography; James Bond; sexual stereotypes; gender discourse; picturing of ethnicity.

FOLKLORNÍ SOUBORY NÁRODNOSTNÍCH MENŠIN V ČESKÝCH ZEMÍCH A MAJORITNÍ FOLKLORNÍ HNUTÍ. (NA PŘÍKLADU VYBRANÉHO VZORKU SOUBORŮ A JEJICH AKTIVIT PO DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE)

Andrej Sulitka (*Etnologický ústav AV ČR*)

Politický vývoj po druhé světové válce nebyl v Československu příznivě nakloněn rozvoji života národnostních menšin. Už sama jejich přítomnost byla v poválečné legislativě republiky tabuizována.¹ A i když kulturní politika doby přála veřejné prezentaci řady projevů lidové kultury majoritní společnosti a byla v určitých aspektech (lidová píseň, hudba a tanec) cílenou a podporovanou platformou, stavěnou proti tzv. kapitalistické západní pseudokultuře, ve veřejném životě nebyly dostatečné podmínky pro rozvoj aktivit národnostních menšin na půdě jejich vlastních folklorních souborů. Existovalo nicméně úsilí o prezentaci svébytného folkloru menšin a na něj se budeme snažit v tomto článku poukázat. Úvodem připomeňme, že v několika posledních letech byl v Etnologickém ústavu AV ČR v Praze pod vedením Daniely Stavělové řešen projekt „Tíha a beztíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích“. Ten byl primárně orientován na folklorní hnutí ve většinové společnosti a jako přípravné kroky pro vydání monografie na dané téma byly v rámci projektu již zpracovány některé dílčí studie (viz např. Stavělová 2017; Pavlicová – Uhlíková 2018; Černíčková 2018). Cílem tohoto textu je poukázat na rozdíl mezi zaměřením menšinových folklorních souborů od hlavního proudu folklorního hnutí ve většinové společnosti. Příspěvek je tak jistým pendantem výše uvedených studií v tom smyslu, že se přednostně zaměřuje na menšinové projevy, a to na vybraném reprezentativním vzorku tradičně usídlených menšin v českých zemích (polské, slovenské, rusínské a německé), kterým je věnována pozornost s ohledem na časovou souvislost vzniku jejich folklorních souborů po druhé světové válce.² Zpracování se opírá o poznatky z terénního výzkumu realizovaného v letech 2018 a 2019 formou rozhovorů s vedoucími vybraných folklorních souborů i s jejich bývalými členy. Informace o zaměření jednotlivých souborů jsou též čerpány z internetových zdrojů a literárních pramenů.

Menšinové folklorní soubory po druhé světové válce

Předně přísluší uvést polské soubory, jejichž poválečná činnost se rozvinula hojně na menšinové spolkové bázi, jež byla obnovena v roce 1947, kdy byl nově usta-

noven Polský kulturně osvětový svaz (PZKO) se sídlem v Českém Těšíně (viz PZKO 1947–2017). Jeho hlavní výbor se stal v padesátých letech mj. zřizovatelem reprezentativních souborů lidových písní a tanců polské menšiny Olza a Górník. Vedle toho byla v obcích na Těšínsku vybudována síť souborů lidových písní a tanců či vesnických folklorních skupin (viz Leksykon PZKO 1997), které působily pod zastřešením místních organizací PZKO. Významná část z nich s větší či menší pravidelností, byť tu a tam s přerušením, funguje i v současnosti.

Souborová aktivita Slováků po druhé světové válce v českých zemích započala iniciativou slovenských studentů vysokých škol. V roce 1949 se pod záštitou Vysoké školy zemědělské a lesnické v Brně ustanovila Slovenská národopisná skupina Pořana, která se krátce konstitovala jako Vysokoškolský soubor lidových písní a tanců Pořana. Zřizovatelem souboru se později stalo VUT v Brně.³ S brněnským prostředím se od roku 1954 spojuje i zaměření na slovenský folklor Vojenského souboru lidových písní a tanců Jánošík (od roku 1993 pod názvem Ondráš), který působil v letech 1954–1993. A od konce 50. let se datují také počátky slovenského Folklorního souboru Dunajec v Olomouci. Podobně se souborová činnost Slováků začala rozvíjet začátkem 50. let také v Praze. Šlo o iniciativu skupiny slovenských studentů, kteří působili v souboru Gaudeamus při Vysoké škole ekonomické v Praze.⁴ V jeho rámci vznikla v roce 1951 neformalizovaná slovenská skupina, jejíž členové si říkali Slovenský súbor (Miňová – Miňo 2018). Z této skupiny se v 80. letech vytvořil základ slovenského folklorního souboru Limbora v Praze. Je namístě též zmínit, že s ohledem na zaměření na slovenský folklor bývalého vojenského souboru Jánošík se k jeho odkazu hlásí brněnský folklorní soubor Púčik (v roce 1991 neformální skupina, která provedla v roce 1993 registraci na samostatné občanské sdružení – Folklorní sdružení Púčik, od roku 2015 funguje pod názvem Folklorní spolek Púčik). Po rozdělení Československa byly v ČR založeny další slovenské soubory, které však na tomto místě nezahrnujeme do pojednání, protože rozsah příspěvku je limitován. Jde o soubory Šarvanci v Praze, Malý Púčik

a Jánošíček v Brně, Šmykňa (iniciativa z roku 1990), Fogáš v Ostravě a další kolektivy.

Počátky souborové činnosti rusínské menšiny se datují do 70. let 20. století, kdy se v Chomutově ustavila neformální folklorní skupina tamějších Rusínů, reemigrantů z Rumunska po druhé světové válce. Skupina se pak zaregistrovala v roce 1990 jako občanské sdružení – folklorní soubor pod názvem Skejušan. V rámci rusínské národnostní menšiny působí v současnosti také mužská folklorní pěvecká skupina Kantar pod spolkem Rusíni.cz – rusínská iniciativa v ČR (2011) se sídlem v Praze. Pro nynější zpracování byla vybrána folklorní skupina Skejušan z důvodu výjimečnosti jejího výrazu při předvádění folklorních pořadů.

Folklorní soubory německé menšiny mohly vzniknout v souvislosti s její novou organizační strukturou až po listopadu 1989. Předtím existovaly v rámci regionálních organizací tehdejšího Kulturního sdružení občanů ČSSR německé národnosti („Kulturverband der Bürger deutscher Nationalität der ČSSR“)⁵ pouze pěvecké skupiny, které uchovávaly tradici sborového zpěvu. Nejznámější byla pěvecká skupina Heimatchor Kraslice (srov. Kreisslová – Novotný 2015: 75–76). Vedle toho od poloviny 90. let začal rozvíjet činnost Hřebečský taneční folklorní soubor v Moravské Třebové („Schönhengster Volkstanzgruppe Mährisch Trübau“) a Chebský folklorní soubor Malíři („Egerländer Volksstanzgruppe Die Målas“) s instrumentálně pěveckou složkou Duo Malíři („Måla-



Folklorní skupina Malíři a Duo Malíři z Plachtína-Nečtin u Plzně (Loket 2019). Foto z archivu souboru

boum – Duo Målas“) z Plachtína-Nečtin u Plzně. V pojednání jim věnujeme pozornost z důvodu, že oba působí pod zastřešením regionálních organizací Němců (původně „Landesversammlung der Deutschen in Böhmen, Mähren und Schlesien“).⁶ Jejich přístup ke scénickému zpracování folklorního materiálu a prezentace programových čísel ve veřejném prostoru má od ostatních folklorních souborů odlišný charakter.

Charakter menšinových folklorních souborů

Z početnější skladby souborů polské menšiny lze vyzvednout dva kolektivy PZKO, a to reprezentativní Soubor písní a tanců Olza („Zespól Pieśni i Tańca Olza“) v Českém Těšíně,⁷ a místní Soubor písní a tanců Suszanie („Zespól Pieśni i Tańca Suszanie“) v Horní Suché,⁸ které názorně demonstrují výraz polských menšinových folklorních aktivit. Oba kolektivy zaujímají vedle českých/slezských souborů přední místo v poválečném folklorním hnutí Těšínského Slezska.

V organizační struktuře PZKO měla Olza od počátku své existence (1954) výsadní postavení, provázela ji také všestranná podpora zástupců polské menšiny: „Kdo něco znamenal v polské menšině, byl vždy spojen s Olzou.“ (Roman Kulhanek) Soubor se podílel nejen na společenských, kulturních a politických akcích PZKO, ale i na celostátních oslavách politických výročí, doprovodných programech spartakiádních vystoupení apod. Činnost Olzy byla v minulosti pod ideologickým dohledem stranických orgánů hl. výboru PZKO, které její postavení využívaly při prosazování požadavků polské menšiny (Janusz Branny).

Zaměření Olzy je inspirováno polským státním souborem písní a tanců Śląsk („Zespól Pieśni i Tańca Śląsk im. Stanisława Hadyny“). Profil Olzy nejprve významně ovlivnila jedna z prvních uměleckých vedoucích Janina Ferlecka-Nina, na niž navázal v 60. letech tanečník a choreograf Otto Jaworek. V jejich linii pokračuje i nynější umělecký vedoucí a choreograf R. Kulhanek, který je veden snahou o prezentaci stylizovaných forem lidových tanců tak, jak je scénicky uvádí zmíněné profesionální těleso Śląsk v Polsku.

Členskou základnu souboru Olza tvoří příslušníci polské menšiny, případně její sympatizanti: „...členů máme pořád víc, takže ta základna se zvětšuje, ten soubor roste“, ale důležitá je polská přináležitost, příslušnost, že někde ten člověk patří, [...] a ještě tím, že ten soubor je reprezentačním souborem vlastně celé té

polské komunity. [...] Olza byl vždycky soubor takový, já to nechcu říct, aby to znělo nějak nadneseně nebo něco takového, ale byl hodně protekční ten soubor“ (R. Kulhanek). Sociální složení dospělého souboru je značně stratifikované, profesně z různých oblastí (až 80 % tvoří vysokoškoláci), zapojení jsou také občané Polska žijících v Polském Těšíně či v jeho okolí. Adepti pro zařazení do taneční skupiny se však musí prokázat odbornou taneční přípravou.

Soubor Suszanie v Horní Suché byl založen rovněž jako Olza v letech 1953/1954. Šlo o jeden z prvních místních folklorních souborů PZKO po druhé světové válce na Těšínsku. Činnost folklorního souboru v obci navázala přímo na kulturní aktivity polské menšiny před druhou světovou válkou, zejména na tradice pěveckého sboru (Barbara Mračnová a Janina Rzymanová). Členská základna souboru se od počátku odvíjela od absolventů místní základní školy s polským vyučovacím jazykem v obci.

Prvním tancem, s kterým se Suszanie prezentovali na veřejnosti, byl polský *krakowiak*. Postupně se repertoár vedle těšínských tanců rozšířil o tance z oblasti Żywiecka a dalších polských regionů. Suszanie vystupovali pravidelně na místních slavnostech, společenských akcích PZKO, akademiích, politických manifestacích, prvomájových průvodech apod. Od 90. let je za prestižní považována účast na světovém krajanském festivalu „polonijních“ souborů v Rzeszově v Polsku.

Slovenský folklorní soubor Poľana působil do roku 1991 pod vysokými školami v Brně,⁹ což znamenalo, že jeho činnost se jako jedna ze studentských aktivit podřizovala ideologickým požadavkům ve fakultním i veřejném životě. Poľana po rozdělení Československa změnila programovou skladbu repertoáru a věnovala se lidovým tancům a písním z oblasti Brněnska. Návrat k původnímu zaměření ke slovenskému folkloru nastal pozvolna po roce 2000 v souvislosti s vlnou přílivu slovenských studentů na vysokoškolská studia do Brna, kteří se spontánně hlásí do souboru.

Charakteristickým rysem Poľany je její reflexe dnešního vývoje slovenského folklorního hnutí, snaha o prezentaci „autentického“ folkloru. Vedení souboru proto organizuje „studijní“ cesty svých členů do regionů na Slovensko, z nichž vycházel v minulosti repertoár Poľany: „... *jezdíme tam, snažíme se komunikovat s těma pamětníkama, hledáme si ty záznamy o tom, jak se tam tancovalo, jak se tam zpívalo, jak se tam tvořila har-*

monie muziky, nářečí. [...] My tu autentiku prezentujeme tím, že využíváme poznatky o životě v dané lokalitě, chodíme po dědině a snažíme se navázat kontakt s lidmi, [...] domluvíme si návštěvu a při této příležitosti se zpívají lidové písně.“ (Petra Vaňková) Vedoucí souboru P. Vaňková je zanícená stoupenkyně folklorního hnutí na Slovensku, proto vítá zapojení slovenských studentů do činnosti souboru, vnímá to jako jejich přímý zájem podílet se na prezentaci slovenského folkloru.

Folklorní soubor Limbora v Praze začal rozvíjet samostatnou činnost v rámci Domu slovenské kultury (DSK), který se stal jeho zřizovatelem v roce 1985.¹⁰ Tehdy slovenští členové souboru Gaudeamus (působil od počátku 50. let při VŠE v Praze) přešli do nově se formujícího folklorního kolektivu, který si zvolil název Limbora. Po rozdělení Československa byl DSK zrušen a soubor se zaregistroval jako občanské sdružení Slovenské folklórne združenie Limbora. Současný spolek Limbora je zřizovatelem tří folklorních složek: Limbory, mládežnické Limborky a dětského souboru Malá Limborka. Působí v nich až na výjimky příslušníci slovenské národnosti. V přístupu ke zpracování folklorního materiálu volí Limbora scénické prezentace, které se vyznačují oscilací mezi autentickým a stylizovaným folklorem. Je to výsledek mj. mnohaleté spolupráce s Jaroslavem Ševčíkem, bývalým předním tanečníkem, choreografem a režisérem uměleckých programů Slovenského ľudové-



Folklorní soubor Limbora z Prahy (2018).
Foto z archivu souboru

ho umeleckého kolektivu, nebo Štefanem Nosálem, bývalým tanečníkem a choreografem Lúčnice.

Je-li výše zmíněn Vojenský soubor lidových písní a tanců Jánošík se zaměřením na slovenský folklor, je třeba současně připomenout, že s ohledem na jeho zřizovatele nešlo o spolkový národnostně menšinový soubor. Do rozdělení Československa v roce 1993 tvořili členskou základnu Jánošíku převážně vojáci prezenční služby ze Slovenska, čímž si kolektiv uchovával charakter „slovenského“ armádního folklorního kolektivu: „...*když to byl vojenský soubor písní a tanců Jánošík, tak jsme se zabírali slovenským folklorem. Vycházelo to z toho, že vojáci základní služby ze Slovenska rukovali v té době na Moravu nebo do Čech a Češi a Moraváci rukovali na Slovensko. Takže k nám chodili kluci ze Slovenska a vytvářeli jsme programová čísla z regionů celého Slovenska. Na to jsme si zvali choreografy kamarády [ze Slovenska], anebo to vytvářeli chlapi sami*“, sdělil Čestmír Komárek,¹¹ který současně zdůraznil, že Jánošík se nepropůjčil k politizaci folkloru. Pokračovatelem Jánošíku v Brně je od 1. června 1993 Vojenský umělecký soubor Ondráš fungující jako poloprofesionální umělecké těleso Armády ČR (*Jánošík – Ondráš 50 let* 2004; Ševčíková 2012; *Ondráš 60 let* 2015).¹² Vedení Ondráše však udržuje i v současnosti nadstandardní vztahy s folklorními kolektivy na Slovensku a při přípravě repertoárových čísel spolupracuje s předními slovenskými choreografy či s profesionálním Slovenským ľudovým umeleckým kolektivom (SL'UK) v Bratislavě.

Folklorní soubor Púčík byl vytvořen roku 1991 z neformálního uskupení skupiny dětí slovenských zaměstnanců vojenského útvaru v Brně, působících původně ve Vojenském souboru písní a tanců Jánošík.¹³ Z národnostního hlediska tvořili tak členskou základnu Púčíku především Slováci. Utváření kolektivu dospělých bylo zpočátku obdobné i složení dětské skupiny: „...*děti v souboru, [...] některé pocházely ze smíšených manželství, měly babičky a dědečky ze Slovenska, takže [oni] chtěli, aby jejich děcka dělaly [působily v slovenském souboru]. Já nevím, prarodiče byli Slováci, těch je tu hodně, protože tu pracovali a dokonce i mezi důstojníky byla spousta Slováků, kteří se tady postupně přizpůsobili, jak ten soubor rostl, tak jsme začali oslovovat slovenské studenty, kteří sem [do Brna] přišli studovat.*“ (Vlastimil Fabišik) Členská základna souboru je v současnosti doplňována slovenskými vysokoškoláky, kteří na Slovensku působili ve folklorních souborech a proje-

vují zájem pokračovat v souborové činnosti i v průběhu brněnských studií.

Klíčovou postavou souboru Púčík je jeho vedoucí V. Fabišik. O své motivaci angažovat se v souborové činnosti říká: „...*já dodnes velmi miluju folklor, velmi miluju tanec, muziku, zpěv a velmi rád se scházím s lidmi, kteří mají stejnou zájmovou činnost, jako mám já, všichni můj čas [vedle zaměstnání] věnuji souboru.*“¹⁴ V. Fabišik působí v občanském povolání jako správce divadelních budov ND Brno a v divadelním prostředí nachází také inspiraci pro práci v souboru, přístup ke scénickému zpracování folklorních projevů. Nepovažuje se však za choreografa lidových tanců,¹⁵ programová čísla souboru jsou výsledkem spolupráce s renomovanými slovenskými choreografy lidového tance. Jeho cílem je, aby se pódiová vystoupení souboru Púčík vyznačovala divadelní scénickou stylizací folklorního materiálu podle vzoru Ondráše či slovenské Lúčnice.

Kolektiv rusínské folklorní skupiny Skejušan tvoří reemigranti a jejich potomci z rumunského Banátu, původní vystěhovalci ze severovýchodního Slovenska z poloviny 19. století do oblasti Banátu, kde žili v obci Scăius. Vznik skupiny Skejušan (název je odvozen od Scăius) inicioval Mikuláš Mušíka, který prováděl v 70. letech minulého století folkloristický výzkum novoosídleného pohraničí českých zemích (Mušíka 1975).¹⁶ Chomutovští Rusíni se pak společně se zástupci reemigrantů – Rusínů z jihomoravských Troskotovic – zúčastnili sjezdu Ukrajinců/Rusínů v roce 1978 v Prešově, kde v rámci kulturního programu poprvé veřejně vystoupili jako pěvecká skupina. Folklorní skupina má v současnosti 23 členů, z nichž většina deklaruje rusínskou národnost, ostatní jsou ze smíšených rusínsko-slovenských nebo rusínsko-českých rodin. Jedná se ale vesměs o příslušníky starší generace.¹⁷

Impulzy založit Hřebečský taneční folklorní soubor v Moravské Třebové vyplynuly z kontaktů se sudetoněmeckými krajany v Německu po listopadu 1989. Irena Kuncová jako kulturní referentka Střediska česko-německého porozumění zprvu nereagovala na podněty z německé strany, protože neměla zkušenosti s fungováním folklorní skupiny.¹⁸ Přijala ale výzvu z české strany: „*V roce 1995 se na mě obrátil Jan Krist, ředitel Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici, s dotazem, zda existuje na Hřebečsku německý lidový tanečně hudební soubor, který by mohl vystoupit jako zástupce německé menšiny v programu národnostních menšin Domovina na strážnickém folklorním festivalu. [...] Já jsem odpověděla, že jsou tři a že jsou*

v Göppingenu a v Ettlilingenu a já nevím, kde v Německu. Načež mně bylo řečeno: ne, my nechceme zahraniční, my chceme původní.“ (I. Kuncová) Oslovila proto skupinu středoškolských studentů, kteří navštěvovali ve Středisku kurzy němčiny, aby se stali členy tanečního kroužku. Z frekventantů jazykového kurzu získala zájemce o lidové tance z národnostně smíšených německo-českých i českých rodin. Měla ale obavu z reakce české veřejnosti, proto si od rodičů studentů předem vyžádala souhlas: „Ze začátku jsem měla i písemné, jako od nich prohlášení, přihlášku – souhlas s tím, že [syn] bude nosit hřebečský kroj, protože jsem se bála, aby jednou někdo nepřišel a neřekl: Hele, tady nosíte tyhle jako henleinovci nebo něco.“ (I. Kuncová) S odmítavým stanoviskem rodičů se nesešla a soubor začal působit od roku 1996. Počáteční činnost vycházela z programů tanečních seminářů v Německu v prostředí krajských spolků za podpory hřebečského folklorního sdružení ve Stuttgartu (Oskar a Elsbeth Sauterovi). Kolektiv absolvoval výuku hřebečských tanců, které byly uchovávané v krajských spolcích, také v dalších místech: Marbach, Bahrtal, Erbach, Staufenberg, Berlín, Bad Kissingen apod. Současně pod patronací německých hudebních a tanečních expertů probíhaly taneční semináře i v Česku (Moravská Třebová, Svojanov či jinde). Repertoár souboru se tak vytvářel z lidových tanců, které po vysídlení Němců z oblasti Hřebečska upadly na Moravskotřebovsku v zapomnění, ale uchovávané byly krajany v Německu. Jako další zdroj byly využity literární prameny o folklorních tradicích Hřebečska z muzejních fondů severní Moravy (viz Borkovcová – Kuncová 2001).

Folklorní soubor Malíři s instrumentálně pěveckou složkou (citera + zpěv) Duo Malíři z Plachtína – Nečtin u Plzně se formoval v devadesátých letech, kdy skupina německých Chebanů zahájila spolupráci s vysídlenými Němci z Chebska. Od roku 1994 se v Nečtinách začaly organizovat taneční semináře (podobně též v Horní Plané či jinde) spojené s výukou chebských tanců, které uchovávala krajská sdružení v Německu. Tuto aktivitu přijal Richard Šulko jako výzvu založit vlastní soubor,¹⁹ který by se podílel na ožívování přerušené tradice fungování folklorních skupin německé menšiny. Soubor Malíři působí pod regionálním Spolkem Němců v Čechách se sídlem v Nečtinách u Plzně,²⁰ který je také nositelem projektu „Vandrující chebští muzikanti“, jehož základní ideou je zachování tradičních chebských lidových tanců a hudby. Skupina je vlastně „rodinný soubor“ R. Šulka, přibližně patnáctičlenný kolektiv dospělých s dětmi, který si zakládá

na krojovém vybavení tanečnicků i muzikantů: „Ty kroje, takhle, něco jsme dostali, jak se rozpouští, jak se likvidují ty chebské společnosti v Německu, tak hromadu věcí jsme dostali darem.“ (R. Šulko) Aktivitu provází v místních poměrech i negativní postoje vůči německé menšině: „My jsme v roce asi 1998 vystupovali na pouti s předváděním tanců a lidi si stěžovali starostovi i mně osobně, proč tam chodíme s bílejma podkolenkami. [...] Když se otevíralo regionální muzeum v Nečtinách, tam jsme nemohli tancovat, tak si nečtínský starosta pozval Chody.“ (R. Šulko) Členové skupiny se přitom podílejí nejenom na kulturních akcích regionu, ale i na zvelebování veřejného prostoru, včetně zajištění finančních prostředků od Chebanů z Německa na opravy historických památek apod.

Repertoár menšinových folklorních souborů

Současný taneční repertoár Olzy zahrnuje: a) polské národní tance (*polonéza, mazur, krakowiak, kujawiak, oberek*), b) polské regionální lidové tance (*Żywiec – śiustany, obrtka, sarna, hajduk*), Opoczno – *trablanka, oberek*), Rzeszów – *polka dzwon, polka kucana* apod.), c) těšínské tance (tance těšínských měšťanů – *chodzóny, kroczek, mazurka, galopka*, a dále *czardasz śląski, trojak, polka wekslowana, grabowy, szotmadziar, sarocz*). Vedení souboru klade důraz především na polské tance: „...tak tím, že jsme Poláci, tak určitě tančíme pol-



Olza na Světovém festivalu polských folklorních souborů v Rzeszově 2019. Foto z archivu časopisu Zwrot. Dostupné z: <<https://cs.zwrot.cz/2019/07/rzeszow-nase-soubory-ziskaly-ceny-fotky/>>

ské národní tance, [...] kromě toho tančíme regionální tance blízko nás, což jsou žywieckie tance jako sarna, hajduk, szustany, kón.“ (R. Kulhanek) Příprava choreografie jednotlivých tanců je vázána na spolupráci s polskými choreografy, případně na objednávku připraví polský autor i režijní provedení tanečního čísla na scéně, což přispívá k uchování polského výrazu Olzy.

Soubor Suszanie navázal v 80. letech spolupráci s folklorním kolektivem automobilového podniku Bielsko-Biala v Polsku. V repertoáru se to projevilo na zpracovanějších choreografiích polských lidových tanců pod vedením polských choreografů. Pro Suszanie bylo také přínosem, že se k nim v 90. letech připojila část tanečníků za zaniklého souboru Górník v Karviné, který patřil mezi přední soubory PZKO. Akcent na uchování polského charakteru souboru považuje vedoucí B. Mračnová, absolventka kurzů lidového tance v Polsku, za samozřejmost: „...v souboru přetrvává povědomí, že ono se patří, aby Suszanie i z hlediska polskosti ten soubor [jsme] uchovávali, udržovali, že je to určitá reputace. [...] Je to hlavně na tom vedení, ta tíha udržovat to nějakým způsobem a snažit se, aby to pokračovalo. U těch mladých lidí, těm to tak moc už není.“ (B. Mračnová) Pokud jde o krojové vybavení, Suszanie mají k dispozici kroje z různých regionů Polska i Těšínska (Weiser et al. 2018). Prostory pro uskladnění krojů si rozšířili v 90. letech, kdy soubor získal sbírku krojů ze zrušené půjčovny krojů PZKO

v Českém Těšíně. Další kroje z polských regionů byly získány z fondu zrušeného souboru Górník v Karviné.

V tanečním repertoáru Suszanie jsou oblíbené především polky, volné *krzyżoky*, tance kolové i párové či točené apod. K aktuálním programovým číslům patří: 1. pásmo tanců z regionu západního Krakowska (*chodzony, polka, sztajerek, krakowiak, okrągłak*), 2. pásmo tanců z okolí Petřvaldu (*cielency, szotyszka, polka, chłopski, handerlok, klepany walczyk ostrawski*) a pasýřské hry chlapců (*Pietwołdzki dziouzuki, Powidzioł mi wczoraj chłopiec*), 3. pásmo tanců z okolí Orlové a Bohumína (*mamlas, żebrok, krzyżok*) a pěvecká i instrumentální čísla, 4. těšínské taneční pásmo (*śląski czardasz, mazurka goleszowska*), včetně pěveckých i instrumentálních čísel, 5. hornoslezské řemeslnické tance (*rybierz, ceglorz, kowol, kolejarski, chodzony, walczyk, polka tupana*), 6. taneční scénka „Ze stodoly do mlýna“, 7. slovenské tance z Myjavy (B. Mračnová).

Stávající repertoár Poľany je zaměřen na slovenský taneční, hudební a písňový folklor. Mezi regiony dominuje středoslovenské Podpoľanie, dále tance z Černého Balogu, ze Šumiace, Horehronia, západoslovenského Trenčanska a Myjavka, východoslovenského Šariše, Zemplína apod. Každé nově připravované či obnovované programové číslo je výsledkem úzké spolupráce se slovenskými choreografy z příslušných regionálních souborů. Spolupráce s vybraným choreografem obvykle za-



Folklorní soubor písní a tanců Suszanie, Horní Suchá. Program k 65. výročí vzniku souboru (Haviřov 2018). Foto z archivu souboru



Folklorní soubor Poľana – galakoncert k 70. výročí založení souboru (Brno 2019). Foto z archivu souboru

činá jeho účastí na zkoušce taneční skupiny a následuje zpracování choreografie: „...donese nám [choreograf] jak audiozáznamy muziky, tak videozáznamy tance, [...] většinou to trvá minimálně rok, než se naučíme [osvojíme] charakter [tance], ty prvky a kombinace, pak se může stavět choreografie.“ (P. Vaňková)

Při vytváření programových čísel Limbory je kladen důraz na spolupráci s vybranými slovenskými choreografy jak při nácviku tanců a přípravě hudební aranžmá, tak při scénickém zpracování. Začátky činnosti popsal M. Miňová následovně: „...na začátku mi pomáhali vlastně moji taneční pedagogové, [...] vedoucí z mého mateřského souboru ze Žiaru nad Hronom. Konkrétně choreografie od Pavla Dlhopolca [...] tanečního pedagoga Janka Kmeťku, [...] týkaly se regionů Podpoľanie a Horehronie. [...] A soubor měl také k dispozici taneční číslo z liptovské obce Važec.“²¹ K tvorbě choreografií pak uvedla: „...na začátku jsme měli choreografie výhradně od nějakého choreografa a postupem času máme choreografie takzvaně na přání, že vlastně já nebo Jarko [manžel, s nímž M. Miňová vede soubor] načrtneme si námět, [...] co chceme ztvárnit a jak to chceme ztvárnit. A ten [choreograf] nám to na přání prostě připraví pro soubor. [...] Konkrétně takový náš výborný ‚dvorní‘ choreograf je například Miroslav Benda, který vlastně ty

zemplínské i šarišské choreografie dělal podle našeho zvykoslovného materiálu.“ (M. Miňová) Programová čísla má Limbora zpracované z následujících folklorních regionů Slovenska: z východního Slovenska Šariš (i s ruskou oblastí), Zemplín, Abov, Spiš, včetně goralské oblasti, z jižního Slovenska Gemer a Tekov, ze středního Slovenska Podpoľanie, Detva a Horehronie.

Repertoár souboru Púčík obsahuje rozsáhlý seznam hudebně tanečních a pěveckých čísel, který tvoří lidové tance, písně a zvykoslovné projevy téměř ze všech regionů Slovenska, konkrétně z Terchové, Liptova, Horehronia, Podpoľania, Čierného Balogu, Spiše, Gemera, Šariše a Zemplína: „...v podstatě soubor Púčík cestuje po celém Slovensku, od Myjavy až po Goralov, přes Horehronie, Podpoľanie, Terchovú, Gemer, Zemplín, Šariš, Spiš. [...] Nemáme sice Tekov, ale můžeme nabídnout tance z uvedených regionů.“ (V. Fabišik)

Program Skejušanu připravuje Kateřina Romaňáková spolu se svou sestrou Martou Řáhou, která zpracovává scénické předvádění zvykoslovných scének (současně vystupuje i jako autorka s vlastní písňovou tvorbou, jež odpovídá duchu tradičních lidových písní Skejušanů). Na konečné podobě programového čísla se však podílí celý kolektiv členů souboru: „To sedíme pěkně u stolu, harmonikář vytáhne harmoniku a začne-



Folklorní skupina Skejušan – vystoupení u příležitosti 29. výročí vzniku souboru (Chomutov 2019).
Foto z dokumentace souboru, kterou zpracovává Kateřina Romaňáková

me zpívat, tak vždycky [odpoledne] do šesti zpíváme, vybíráme písničky, co se hodí na křtiny, na svatby, [...] pak máme přestávku, potom nacvičujeme scénky, [...] máme je sepsané, ale společně si to promítáme, jak by to mělo vypadat, to si napíšeme jenom, co kdo řekne.“ (K. Romaňáková) Folklorní scénky má Skejušan písemně zpracovány ve formě quasi scénářů, podle nichž jsou pak předváděny v dialektu, např. „Štědrý večer“ (vánoční zvyky, koledy, vánoční betlémské hry), „Svatba“ (svatební průvod, svatební zvyky, čepení nevěsty, tanec s nevěstou, svatební písně), „Křtiny“ (zpěv ukolébavek, oblékání dítěte ke křtu, průvod do kostela, zvyky po návratu z kostela, zpěvný repertoár na křtinách), „Křčma“ (zpěv a zábava mužů v krčmě, krčmářka je pobízí k pití, příchod žen, které spílají mužům, společná zábava se zpěvem), „Přástky“ (ženy předou na kolovratech a zpívají, přeruší je příchod masek, které berou ženy do tance, společná zábava s muži), „Pálení pálenky“ (zvyky při přípravě a pálení pálenky), „Zabíjačka“ (zvyky při zabíjačce, zabíjačková hostina, zpěv), „Vaření povidel“ (vyprávění při vaření povidel, zpěv žen), „Drotárka“ (zvyky při odchodu mužů na drotárku, drotářské písně) a další. Předvádění jednotlivých scének doprovází harmonikář.²² Repertoár Skejušanu obsahuje více než 200 rusínských písní a 25 scének zpracovávajících rodinné a výroční zvykosloví.²³

Cílem Hřebečského souboru bylo zpočátku vystupovat nejen v rámci programů německé menšiny, ale



Hřebečský taneční soubor (Moravská Třebová 2018).
Foto z archivu souboru

i na akcích české veřejnosti: „...hodně jsme jezdili po těch vesnicích, když jsou nějaký ty slavnosti, když jsou ty, jak se to řekne česky, no posvícení, že jo, tak jsme tancovali vlastně ty lidové věci a lidi byli moc rádi, protože oni vlastně nikdy tyhle kroje neviděli, ani ty tance a neslyšeli ani tu hudbu.“ (I. Kuncová) Dnešní skladbu repertoáru tvoří hřebečské „německé“ lidové tance: *Knödeldreher* (knedlíkový tanec), *Kreuzpolka* (křížová polka), *Schustertanz* (ševcovský tanec), *Schirmerdorfer* („semanínský“), *Plotschtanz* (tleskáč tanec). Postupně se repertoár rozšířil o tance *Webertanz*, *Spazierpolka*, *Sternpolka*, *Egerländerpolka*, *Zigeunerpolka*, *Rutkatl* („červinka“ – namlouvací tanec ve trojici), *Schirmerdörflertanz*, *Böhmerwäldlertanz*, *Kurnauerduarltanz*, *Jägerneunetanz*, *Familienwalzer*, *Holsteinerntanz* (čtverylka na dva kruhy), *holštejská čtverylka*, *Woaf* (tkalcovský tanec), *Siebenschrit* (jihlavský tanec) a další. Jako hudební doprovod k tancům slouží nejčastěji nahrávky z fonotéky krajských spolků z Německa.

Soubor Malíři – Duo Malíři se od počátku profiluje s podporou krajských vysídlelců v Německu. Tvorba programových čísel se opírá o videozáznamy folklorních vystoupení chebských společenství v Německu či v Rakousku: „*My se prostě snažíme dodržovat tak, jak se to zachovalo v Německu, jak se ty tance zachovaly. Ony můžou mít malý nuance, ale jsou to selské lidové tance, nemáme tam ty kudrlinky, prostě to, co ty choreografové profesionální dělají.*“ (R. Šulka) Podle něho současný taneční repertoár souboru obsahuje přibližně 12 lidových tanců, které nacvičili pod metodickým vedením členů bývalých krajských folklorních skupin Chebanů z Německa. Konkrétně jde o tance: 1. *S´Stodltürl*, 2. *Böhmerwaldlander* („Landler ze Šumavy“), 3. *Heint af d´Nächt*, 4. *Sternpolka*, 5. *Zigeunerpolka*, 6. *Af Matzlboch bin i g´foarn*, 7. *Da Howansook*, 8. *Klodrauer Roja – Tanzart Egerland*, 9. *Kurnauer Duarl* („Točená“), 10. *Schäi n lustigh u kerngout*, 11. *Bleistädter*, 12. *U wenn i za mein Moidla gäih*, 13. *Da Dreifouß*, 14. *Da Vadraahta* („Zatočený“), 15. *Ich woiß woos*, 16. *Egerländer Walzer*, 17. *Kikeriki* („Kikerikáč – dětský tanec“), 18. *Hännabutntanz* („Šípkový tanec“). Jednotlivá taneční čísla jsou postavena na jednoduchém choreografickém provedení. V programu kolektivu tvoří samostatnou část repertoár instrumentálně pěvecké složky Duo Malíři v podání R. Šulka se synem v chebském dialektu „egerlandštine“, který jako jedni z mála ovládají. Stálou součástí jejich vystoupení jsou autorská čtení z tvorby R. Šulka,

rovněž v chebském nářečí v podání autora. Vystoupení souboru Malíři – Duo Malíři tvoří obvykle tři bloky: a) taneční číslo podle výše uvedeného přehledu tanců, b) instrumentální část – sólo hra na citeru a zpěv lidových písní v chebském německém dialektu s doprovodem citey, c) autorské čtení z tvorby R. Šulka. Hudební doprovod k tancům vyplňuje reprodukováná muzika, nahrávky z fonotéky krajských spolků z Německa. Příznačnou rysem souboru je fakt, že jeho vystoupení jsou postavena na dominanci R. Šulka. Ten je na jedné straně tanečník, zpěvák i instrumentalista (hráč na citeru), na druhé straně vypravěč a autor literárních útvarů, které sám prezentuje.

Reflexe folklorních souborů v menšinovém/většinovém společenství

Příslušníci polské menšiny pohlížejí na soubor Olza jako na vlastní reprezentativní folklorní umělecké těleso. Projevilo se to i při oslavách 60. výročí jeho vzniku v roce 2014 v programu, který představil repertoár jednotlivých generací Olzy: *„...pro nás bylo takovou velkou událostí právě těch šedesát let souboru, které jsme oslavovali, a tam se nám podařilo na tu šedesátku posbírat bývalé členy. [...] A od té doby soubor nežije jenom s těma aktuálníma členy, [...] děláme právě takové akce jako ‚vaječiny‘ [pozn. A. S.: společenská setkání s pohoštěním – nabídkou míchaných vajec] nebo ‚silvestry, společenské akce, kterých se účastní nejenom soubor [členové souboru], ale celá ta bývalá, my tomu říkáme olšanská rodina, [...] my jsme tu šedesátku oslavovali v Divadle Adama Mickiewicza v Polském Těšíně, [...] divadlo v Českém Těšíně je sice super, ale má kapacitu jenom pro 300 lidí, v Polském Těšíně je to skoro pro 600 lidí.“* (R. Kulhanek) Veřejnost tento počín kladně ocenila, a proto podobně byl připravován program k 65. výročí vzniku Olzy v roce 2019 s rozšířením tanečních čísel z polských regionů Rzeszowska i Żywiecka a Těšínska rovněž v divadle v Polském Těšíně.²⁴ Pokud jde o vnímání kolektivu Suszanie, podle zástupců polské menšiny na Těšínsku patří k oblíbeným folklorním souborům, i když jeho veřejná vystoupení jsou prostá stylizací tanečního projevu (J. Rzymanová). Odlišuje se také tanečními prvky v choreografickém zpracování polských choreografů, používáním těšínského nářečí a krojovým vybavením výrazně od místních českých/slezských souborů.

Programy „slovenských tancovaček“ Poľany, tedy tanečních večerů s výukou lidových tanců pod vedením lektorů a choreografů ze Slovenska,²⁵ mají pozitivní ohlas v brněnském prostředí slovenských studentů, ale i širší veřejnosti příznivců slovenského folkloru. V Česku sice pořádají „školy tance v tanečních domech“ i jiné slovenské soubory (např. Šarvanci, Limbora), ovšem „Polaňáci“ považují tancovačky v medlánecké Sýpce za jeden z významných počínů Poľany. Zpočátku měly tancovačky také velkou návštěvnost: *„...původně byla návštěvnost kolem 300 lidí, ale bohužel poslední rok se nám stalo, že těch lidí je daleko míň, že chodí třeba kolem 180–200 lidí, [...] ale nevím, čím to je, teď to trošičku upadá.“* (P. Vaňková) Jsou-li dnes školy tance průvodním jevem programu folklorních festivalů, včetně MFF ve Strážnici, pro vedení Poľany je to výzva pokračovat v organizování pravidelných slovenských tancovaček i v budoucnosti.

Vedení Limbory klade důraz na prezentaci svých programů v pražském divadle U Hasičů, vystupování na společenských a kulturních akcích, slavnostech, festivalech domácích i zahraničních, krajských slavnostech, na česko-slovenských akcích, zejména Dnech Česko-Slovenské kulturní vzájemnosti, festivalu „Folklór bez hranic“, jež pořádá se společností Asociácia etnica a spolky jiných menšin. K prioritám činnosti Limbory patří ve spolupráci s dalšími spolky národnostních menšin v Praze každoroční pořádání mezinárodního folklorního festivalu národů, národnostních menšin a etnik „Praha srdce národů“, který má široký společenský ohlas.



Pěvecká skupina Folklorního souboru Púčík (Brno 2011).
Foto z archivu souboru

V povědomí členů souboru Púčík zaujímá přední místo účast na slovenských folklorních festivalech (zejména v Detvě). Za prestižní je považována účast na MFF Strážnice (v pořadu národnostních menšin Domovina) či na folklorních festivalech v zahraničí. Prioritou je ale účast na folklorním festivalu Jánošíkův dukát, slovenské krajské akci v ČR,²⁶ kterou inicioval v roce 1999 V. Fabišik ve spolupráci se spolkem Obec Slováků v ČR jako Mezinárodní festival slovenského folkloru v ČR v Rožnově pod Radhoštěm. Cílem akce je mj. poukázat na souborovou činnost slovenské národnostní menšiny v ČR, na uchovávání její národnostně menšinové identity, ale rovněž přispět k obohacení kulturního života většinové společnosti.

V životě rusínského společenství je činnost folklorní skupiny jednou z motivací posilňování menšinové kolektivity. Programová čísla Skejušanu lze nazvat folklorními obrázky odvíjejícími se z intimity všedního i svátečního života před přesídlením z Rumunska. Jejich předvádění na pódiu je prosté stylizace, dominuje přirozený projev, kterým skupina prezentuje svou menšinovou osobitost. Z narativů členů Skejušanu také vyplývá, že nad nestabilní deklarací národnosti (rusínsko-slovensko-ukrajinskou) převládá mimořádně silná vazba na tradice původního domova v rumunském Skejuši: „*Rusíni jsou ze Slovenska, ale my ze Skejuše.*“ (K. Romaňáková) Folklorní skupina Skejušan absolvuje každoročně desítky vystoupení na místních i regionálních slavnostech, festivalech regionálního i celostátního významu a vyjíždí i na zahraniční zájezdy, zejména na Slovensko (Kamienka, Medzilaborce) či do Polska.

Pro moravskotřebovský hřebečský soubor je příznačné, že se jeho vedení definuje jako soubor českých Němců, ale nepovažuje se za reprezentanta německé národnostní menšiny v ČR. Svou roli chápe odlišně od folklorních souborů většinové společnosti. Vedení souboru nahlíží na činnost kolektivu jako na jednu z aktivit německého regionálního sdružení: „...*my jsme se nikdy neodvázili přihlásit opravdu k folklorním souborům, my jsme to nechali pod tím sdružením Němců a pod tím žijeme vlastně dodnes.*“ Nicméně hřebečský soubor se každoročně účastní akcí nejenom regionálních německých svazů v ČR, sudetoněmeckých v Německu (např. v Stuttgartu, Landshutu, Norimberku, Augsburgu, Staufenbergu), v Rakousku (Vídeň) nebo na Slovensku (Kežmarok), ale rovněž v rámci regionálních i celostátních folklorních festivalů v ČR (MFF Strážnice, MFF Rožnov

pod Radhoštěm, pražský festival Praha srdce národů apod.).

Soubor Malíři – Duo Malíři je pravidelným účastníkem akcí krajských sudetoněmeckých organizací v Německu, podobných kulturních setkání Shromáždění německých spolků v ČR, regionálních slavností v západních Čechách, folklorních festivalů včetně MFF Strážnice apod. R. Šulko jako vůdčí osobnost chebského společenství německé menšiny hovoří o svém poslání v tom smyslu, že „*cílem je motivovat příslušníky německé menšiny uchovávat kulturní dědictví a tradice chebských Němců. Česko-německé soužití v příhraničí znamená i všestrannou kulturní výměnu.*“ Přínos souboru tedy neshledává v tom, že by kolektiv měl mezi soubory lidových písní a tanců jiných národností v ČR reprezentovat vcelku německou menšinu, ale za důležitější považuje pomoc při rozvíjení regionálních kulturních aktivit německé menšiny v ČR.

Funkce folklorních souborů v menšinovém životě

Polský soubor Olza se profiloval za přímé účasti choreografů scénického lidového tance z Polska a je dodnes vnímán jako přední soubor polské menšiny v českých zemích. Od svého vzniku zaujal čelní místo ve folklorním hnutí polské menšiny, které provázelo PZKO při politických zápasech o postavení polské menšiny na Těšínsku. Také v prvním oficiálním premiérovém programu Olzy v roce 1956 dominovaly polské národní tance, zejména *krakowiak*, který tanečníci znali z tanečních kroužků v polských školách. Repertoár lidových tanců z polských regionů se v následujících letech rozšiřoval v návaznosti na vystupování v Polsku, především na světovém krajském festivalu „*polonijních souborů*“ v Rzeszowě (*60 Olza* 2014: 28nn). Podobně fungování souboru Suszanie odpovídá společenským a kulturním potřebám příslušníků polské menšiny, uchovávání polského povědomí a v regionálním společenství stvrzování polské identity – „*ze my tu stela*“ (B. Mračnová, pozn. A. S.: tj. že jsem zde autochtonní). Polské soubory tak ukazují, že jejich výrazným znakem je jednak akcent na výraz polskosti v krojovém, tanečním i hudebním projevu, jednak vymezování se vůči česko/slezským těšínským souborům, zejména kolektivu Slezan, který je vnímán jako soubor českého Slezska.

Brněnská Poľana působí mezi slovenskými soubory jako solitér. Je přitom symptomatičtější, že kolektiv není obecně vnímán ve společenství příslušníků slovenské

národnostní menšiny v ČR jako slovenský menšinový soubor, i když zásluhou pořadů „slovenské tancovačky“ oslovuje širší veřejnost milovníků slovenského folkloru. Pořana je podle vedení souboru nositelem slovenské „folklorní autenticity“ v souborovém hnutí ČR. Pokud jde o pražskou Limboru, jeho činnost po rozdělení Československa reaguje na úsilí příslušníků slovenské menšiny uchovávat v krajanském postavení folklorní tradice Slovenska, které jsou jedním ze zdrojů menšinové identity. Soubor je v současnosti zajímavý také pro ekonomické migranty ze Slovenska, kteří se trvale usídlují v Praze. Děti těchto migrantů často navštěvují Malou Limborku či Limborku: „*Limbora je pro migranty jediné místo, kde se jejich děti můžou učit slovenštinu, [...] převzali jsme úlohu jakéhosi výchovného centra.*“ (M. Miňová) Cílem činnosti Limbory je oslovovat příslušníky mladé generace slovenské národnosti, aby se aktivně zapojovali do kulturní činnosti slovenské menšiny, a současně reagovat na absenci slovenského menšinového školství v ČR tím, že v Malé Limborce a Limborce nabízí i program výuky slovenštiny. Společným jmenovatelem souborové aktivity Slováků je snaha uchovávat slovenské kulturní tradice. V programovém zaměření jednotlivých slovenských souborů jsou však patrné rozdíly: Limbora zaujímá pozici reprezentativního slovenského krajanského souboru, Pořana se zaměřuje na „slovenskou folklorní autenticitu“, na slovenské tradice brněnského Jánošíku odkazuje soubor Púčík, který je mj. nositelem projektu slovenského krajanského festivalu Jánošíkův dukát apod.

Rusínský Skejušan z Chomutova představuje typ vesnické folklorní skupiny. Vyznačuje se tím, že vedení neprojevuje zájem, aby se prezentoval jako soubor lidových písní a tanců. Svůj status vidí v pozici folklorní skupiny, která přispívá k uchování kulturních tradic skejušských přesídlenců, péči o udržení soudržnosti vlastního společenství a povědomí rusínství.

Prioritou činnosti Hřebečského tanečního folklorního souboru je uchovávat kulturní dědictví Hřebečska, regionálních folklorních tradic německé menšiny, hudebního a tanečního folkloru a lidových krojů. Současně se snaží motivovat mladou generaci příslušníků německé menšiny, aby se účastnila spolkového života. V rámci němec-

ké menšiny se soubory Malíři – Duo Malíři a Hřebečský taneční folklorní soubor odlišují svým programovým zaměřením: Hřebečský soubor se prezentuje jako taneční skupina, jejíž program má těžiště v regionu Hřebečska. Chybí mu ale interpreti lidových písní, kteří by ovládali hřebečský dialekt němčiny. Oproti tomu Malíři – Duo Malíři staví programy vystoupení na využití písňového projevu v chebském dialektu němčiny, lidových tancích, sólovém zpěvu s doprovodem citery a prezentaci nové literární tvorby. Na oba soubory je však ve spolkovém životě Němců pohlíženo jako na jednu z forem reprezentace německé národnostní menšiny v ČR.

Závěr

Činnost folklorních souborů a skupin je průvodním jevem spolkových aktivit národnostních menšin. Vybrané folklorní kolektivy polské, slovenské, rusínské a německé menšiny svědčí ale o rozdílných souvislostech jejich vzniku i obsahovém zaměření. Nabízí se tak otázka, v čem se odlišují od souborů většinové společnosti. Odpověď je třeba hledat v postavení příslušných menšinových společenství, nedisponujících vahou autorit, které by garantovaly uměleckou úroveň souborů. Z výzkumu vyplynul mj. poznatek, že v menšinovém kolektivním vědomí přetrvává ve vztahu k většinovým folklorním souborům pocit určité zaujatosti, vyplývající z nenaplněných ambicí v úsilí přibližovat se jejich standardu.

Závěrem chceme připomenout, že existovala-li v Československu v období komunistického režimu tabuizace přítomnosti tradičních národnostních menšin, byla s výjimkou polské menšiny omezená i činnost jejich folklorních souborů a skupin. Konjunktura folklorních souborů národnostních menšin nastala po listopadu 1989. Tyto kolektivy se staly součástí programu činnosti každého menšinového společenství a jejich aktivity představují jeden z dominantních znaků identity.²⁷ Jde o průvodní jev v postavení národnostních menšin. V kolektivitě menšinových souborů je proto vnímána jako jedinečná příležitost prezentace vlastního folklorního programu, který nabízí např. každé dva roky pořad národnostních menšin žijících v České republice „Domovina“ v rámci MFF Strážnice či jiné domácí a zahraniční folklorní festivaly.

POZNÁMKY:

1. Teprve v Ústavě Československa z roku 1960 jsou zmíněni příslušníci maďarské, polské a ukrajinské národnosti, přičemž následně byly konstitutivně uznány v roce 1968 v Československu čtyři národnosti: německá a polská národnostní menšina v českých zemích a maďarská a ukrajinská (rusínská) menšina na Slovensku. Viz Ústavní zákon č. 144/1968 Sb., o postavení národností v Československé socialistické republice. Ovšem společenské a kulturní aktivity dalších národnostních menšin, jak je známe v současnosti, se mohly postupně rozvíjet až po listopadu 1989. A symptomatické je, že v nových podmínkách vystupoval do popředí v spolkovém životě jednotlivých národnostních menšin zájem mj. o zakládání folklorních souborů, které přispívaly k zviditelnění menšiny.
2. Z důvodu omezeného rozsahu příspěvku se nezabýváme souborovou činností dalších menšin, tj. běloruské, bulharské, chorvatské, maďarské, romské, ruské, řecké, srbské, ukrajinské, vietnamské, resp. židovské komunity. Viz aktuální skladba tradičních národnostních menšin ČR dle platného znění Statutu Rady vlády pro národnostní menšiny. Dostupné z: <<https://www.vlada.cz/cz/ppov/rnm/historie-a-soucasnost-rady-15074/>>.
3. „Založení Vysokoškolského souboru lidových písní a tanců Pořana.“ *Internetová encyklopedie dějin Brna* [online] [cit. 8. 10. 2019]. Dostupné z: <https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_udalosti&load=2885>.
4. „Kronika 1949–1989.“ *Gaudeamus VŠE, Praha* [online] [cit. 8. 10. 2019]. Dostupné z: <<https://www.gaudeamus-folklor.cz/kronika/1949-1989/>>.
5. Spolek vznikl v roce 1969, v roce 1990 změnil v názvu ČSSR na ČSFR a následně v roce 1993 na ČR. V současnosti působí pod názvem Kulturverband – Spolek Němců a přátel německé kultury, z. s. (*Kulturverband der Bürger deutscher Nationalität der ČR*).
6. Současný název zní Shromáždění německých spolků v České republice, z. s. (*Landesversammlung der deutschen Vereine in der Tschechischen Republik e. V.*).
7. Základní informace poskytli: Roman Kulhanek (nar. 1979), v současnosti umělecký vedoucí souboru, rozhovor dne 31. 5. 2018 v sídle PZKO v Českém Těšíně, a bývalý členové souboru (Janusz Branný, nar. 1940, tanečník; Piotr Sztuła, nar. 1954, tanečník; Urszula Szczeniak, nar. 1973, tanečnice, zpěvačka a choreografka), s nimiž se uskutečnil rozhovor rovněž v sídle PZKO v Českém Těšíně dne 24. 5. 2019.
8. Rozhovor s Barbarou Mračnovou (nar. 1962), v současnosti vedoucí souboru, dne 9. 6. 2018 v sídle PZKO v Českém Těšíně, a bývalými členy souboru (Janina Rzymanová, nar. 1948, tanečnice a v letech 1968–2004 vedoucí souboru; Eugenie Kloudová, nar. 1937, tanečnice; Józef Bajger, nar. 1936, tanečník) v Domě PZKO v Horní Suché dne 23. 5. 2019.
9. Rozhovor s Petrou Vaňkovou (nar. 1978), vedoucí souboru Pořana, dne 12. 6. 2018 v Brně.
10. Rozhovor s Márií Miňovou (nar. 1957), vedoucí souboru Limbora, dne 22. 6. 2018 v Praze.
11. Rozhovor s Čestmírem Komárkem (nar. 1953), vedoucím uměleckého úseku Ondráše, a Rudolfem Danajovičem (nar. 1977), dramaturgem, dne 15. 5. 2018 v Brně.
12. Působení souboru Jánošík v Brně mělo pokračování ve Folklorní nadaci Vojenského souboru písní a tanců Jánošík (vznikla již 10. 4. 1993). Její nástupnickou organizací se roku 1998 stalo občanské sdružení Folklorní sdružení Jánošík Brno (Ševčíková 2012: 19). Mezi Folklorním sdružením Jánošík Brno, které má snahu uchovávat odkaz původního Jánošíku, a Ondrášem existuje částečně personální propojení a oba subjekty spolupracují při organizování společenských a kulturních akcích v Brně, např. při pořádání brněnského mezinárodního folklorního festivalu a letních školách lidového umění.
13. Rozhovor s Vlastimilem Fabišikem (nar. 1958), vedoucím souboru, dne 15. 5. 2018 v Brně.
14. Vlastimil Fabišik působil od mládí ve folklorních souborech, v 70. letech začínal v košickém souboru Dargov, v průběhu vysokoškolského studia v Bratislavě působil krátkou dobu v Lúčnici, současně ve Vojenském uměleckém souboru Jánošík v Brně, vedl dětský soubor Jánošíček. Od roku 1991 „vlastní“ folklorní skupinu Púčík, od roku 1993 samostatný folklorní soubor.
15. Absolvoval pouze částečně studium na JAMU v Brně (obor taneční pedagogika) a kurzy lidového tance.
16. Srov. Malinová – Otčenášek – Lendělová 2016: 80.
17. Rozhovor s Kateřinou Romaňákovou (nar. 1941 v Rumunsku v obci Skejuš), vedoucí skupiny, a její sestrou Martou Řáhouvou (nar. 1950 v Troskotovicích na jižní Moravě), uměleckou vedoucí, dne 29. 5. 2018 v Chomutově. Obě také účinkují v programech souboru s tím, že Marta vystupuje i jako autorka s vlastní písňovou tvorbou.
18. Rozhovor s Irenou Kuncovou (nar. 1948), vedoucí Hřebečského tanečního folklorního souboru, se uskutečnil dne 21. 5. 2018 v kanceláři Střediska česko-německého porozumění v Moravské Třebové.
19. Rozhovor s Richardem Šulkem (nar. 1960), vedoucím souboru, dne 9. 5. 2018 v Praze.
20. Výroční zpráva spolku za rok 2019. Dostupné z: <<http://www.deutschboehmen.com/home/uncategorised/jahresbericht-2019>>.
21. Choreografické zpracování tanečního čísla z lipovské obce Važec je dílem Márie Mázorové, která připravila scénické zpracování tance původně pro soubor Gaudeamus.
22. Podle Kateřiny Romaňákové Rusíni v Skejuši neměli vlastní vesnickou skupinu muzikantů. Při svatbách a vesnických zábavách hrávala cikánská (romská) hudba, resp. rumunští muzikanti. Ovšem podle zjištění Mikuláše Mušinky při výzkumu skupiny rusínských reemigrantů z rumunské osady Vargaš u Tarna Mare, usídlených po druhé světové válce na Tachovsku, ještě začátkem 50. let existovalo mezi rusínskými přesídlenci z Rumunska starobylé nástrojové složení muziky, tzv. „trojista muzyka“ – housle, basa a buben (Mušinka 1975: 300).
23. Část repertoáru s popisem vybraných scének je uveřejněn v publikaci Malinová – Otčenášek – Lendělová 2016: 157–165.
24. V povědomí starší generace bývalých členů Olzy existuje představa, že na folklorní scéně Těšínska jsou tři velké folklorní soubory: Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Cieszyńskiej im. Janiny Marcinkowej“ v Polském Těšíně, Folklorní soubor Slezan v Českém Těšíně a Olza. Janusz Branný a Piotr Sztuła situaci vnímají tak, že „*tyto soubory se odlišují od sebe v přístupu k scénickému zpracování těšínských tanců, ale každý je svým způsobem reprezentantem Těšínska*.“ Olza se však od počátku vymezuje vůči českým/slezským souborům, na které Olzané pohlížejí jako „na něco jiného“. Konkrétně taneční repertoár souboru Slezan je postaven na materiálu těšínského folkloru, ale jeho prezentace s doprovodem cimbálové muziky je pro polské členy folklorních souborů nepřijatelná. Diskurz o tom, zda cimbál patří, nebo nepatří do nástrojového obsazení lidové muziky Těšínska, představuje v těšínském souborové

praxi otevřený problém. Vymezení Olzy vůči souboru Slezan se projevuje také v pojetí interpretace těšínských lidových tanců, např. u tance „slezský čardáš“, který tanečníci Olzy netancují v nízkých podřepích s přesouváním nohou (tzv. škrobok), ale oproti pojetí Slezanu vzpřímeně v základním postoji (Roman Kulhanek).

PRAMENY A LITERATURA:

- Borkovcová, Marie – Kuncová, Irena 2001: *Hřebečské zvykosloví, kroje, písně a tance – Schönhengster Bräuche und Sitten, Trachten, Lieder und Tanzen*. Lanškroun: Městské muzeum Lanškroun, Svaz Němců – regionální skupina Hřebečsko, Moravská Třebová.
- Černíčková, Kateřina 2018: Československé přehlídky a soutěže folklorních souborů v druhé polovině 20. století: Zrcadlo doby a tvůrčích přístupů. *Národopisná revue* 18, s. 130–143.
- Feinberg, Joseph Grim 2018: *Vrátit! folklor lidom. Dialektika autenticnosti na súčasnom Slovensku*. Bratislava: Sociologický ústav SAV.
- Jánošík – Ondráš – 50 let vojenského uměleckého souboru. 2004. Praha: Ministerstvo obrany České republiky.
- Leksykon PZKO 1997*. Czeski Cieszyn: Zarząd Główny PZKO.
- Kreisslová, Sandra – Novotný, Lukáš 2015: *Kulturní život německé menšiny v České republice*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta
- Malinová, Irina – Otčenášek, Jaroslav – Lendělová, Věra 2016: *Skejuš – Skejušané – Skejušan. Rusíni v Chomutové, původ, historie a současnost*. Praha: Karolinum.
- Miňová, Mária – Miňo, Jaroslav 2018: *Limbor a jej 68. rok života podľa kalendára*. Rkp.
- Mušinka, Mikuláš 1975: *Materiály z výskumu folklóru presídlencov z Rumunska v Čechách a na Morave*. Prešov – Kurov: [vl. nákl.].
- Ondráš. 60 let Vojenského uměleckého souboru Ondráš. *Období 2004–2014*. 2015. Praha: Ministerstvo obrany České republiky.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie 2018: „Něco za něco ...“. *Folklorní hnutí v českých zemích ve světle totalitární kulturní politiky. Český lid* 105, s. 177–197. doi: 10.21104/CL.2018.2.03.

25. Dosud se konají ve Společenském centru Sypka v Medlánkách v Brně jako akce napodobující činnost tanečních domů na Slovensku.
26. Jde o obdobnou folklorní akci, jakou je krajanský festival na Slovensku v Detvě či slovenské festivaly v Chorvatsku, v Polsku apod.
27. Srov. výklad Josepha G. Feinberga ke konceptu identity a definování autentického folkloru (Feinberg 2018: 31).

PZKO 1947–2017. 70 lat na straży dziedzictwa kulturowego Polaków w RC. 2017. Czeski Cieszyn: PZKO.

Stavělová, Daniela 2017: Zítřka se bude tančit všude, aneb jak jsme se protancovali ke svobodě. Dichotomie tzv. folklorního hnutí druhé poloviny 20. století. *Český lid* 104, s. 411–432. doi: 10.21104/CL.2017.4.01

Weiser, Marian – Zydrowa, Renata – Zyder, Bronislaw – Rzyman, Janina – Siwek, Grażyna 2018: *Suszenie 1953–2018. Zespól Pieśni i Tańca Suszanie Miejscowego Koła Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego w Suchej Górnjej*. Havířov: STUDIO G Havířov.

Ševčíková, Gabriela 2012: *Fungování Folklorního sdružení Jánošík a jeho vazby s Vojenským uměleckým souborem Ondráš*. Bakalářská práce. Brno: JAMU. Dostupné z: <<https://is.jamu.cz/th/yg0u-t/?so=nx>>.

60 Olza. 2014. Czeski Cieszyn: Polski Związek Kulturalno-Oświatowa w Republice Czeskiej.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

„Kronika 1949–1989.“ *Gaudeamus VŠE, Praha* [online] [cit. 8. 10. 2019]. Dostupné z: <<https://www.gaudeamus-folklor.cz/kronika/1949-1989/>>.

„Rada vlády pro národnostní menšiny.“ *Vláda České republiky* [online] [cit. 20. 8. 2019]. Dostupné z: <<https://www.vlada.cz/cz/ppov/rnm/historie-a-soucasnost-rady-15074/>>.

„Založení Vysokoškolského souboru lidových písní a tanců Poľana.“ *Internetová encyklopedie dějin Brna* [online] [cit. 8. 10. 2019]. Dostupné z: <https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_udalosti&load=2885>.

Summary

Folk Ensembles of National Minorities in the Czech Lands, and Majority Folklore Movement. (On the example of a selected sample of ensembles and their activities after the Second World War).

The study points out the dissimilarity of minority folk ensembles and groups in the Czech Republic to the mainstream of ensembles in folklore movement of the majority society after the Second World War. The text is based on knowledge gained in the field research, conducted in the years 2018 and 2019, meaning interviews with leaders and former members of selected minority folk ensembles. From the present-day composition of the “acknowledged” national minorities in the Czech Republic (Belarusian, Bulgarian, Croatian, Hungarian, German, Polish, Roma, Ruthenian, Russian, Greek, Slovak, Serbian, Ukrainian, and Vietnamese), the research sample focuses, due to the limited scope of the paper, on four minorities (Polish, Slovak, Ruthenian, and German), which provide a relevant starting point for the theme. Activity of particular folk ensembles and groups is inherent in association activities of all national minorities. In contrast to folk ensembles of the majority society, the common denominator in most minority ensembles is their efforts to have effect on the safeguarding of cultural traditions of minority societies as one of the dominating attributes of their identity.

Key words: Folk ensembles in the Czech Republic; Polish, Slovak, German, and Ruthenian minorities; minority activities; folklorism; minority identity.

ZAMYŠLENÍ NAD ÚLOHOU ETNOGRAFICKÉHO FILMU: JAK VZNIKAL DOKUMENT „ŘÍKEJTE MI STRÝCU“

V rámci monotematického čísla Národopisné revue věnovaného etnologické problematice zachycené filmovou kamerou bychom se rádi v následující úvaze zamysleli nad současným postavením filmového dokumentu v našem oboru, a to především ve spojení s vlastními postřehy z přípravy a natáčení etnografického dokumentárního filmu *Říkejte mi strýcu*. Jen stručně připomeňme, že snímek pojednává o životě a práci Ludvíka Stoklasy z Velkých Karlovic – Podřatého. Ten nám při natáčení ve svých pětadevadesáti letech předváděl svážku dřeva na ručních saních a další činnosti typické pro tradiční kulturu horské části regionu Valašsko. Film jsme dokončili na jaře 2018.¹

Etnolog by měl rozhodovat

Říká se, že náhoda přeje připraveným. Musíme předeslat, že příprava etnografického dokumentárního filmu by měla být dlouhá a zodpovědná. Za zá-

kladní předpoklad považujeme to, aby byl autor školeným etnologem. Může rozpoznat význam a přínos kulturního projevu, který by měl být audiovizuálně zaznamenán. Samozřejmě také je, že by tento odborník měl mít zároveň znalosti a zkušenosti z mediální oblasti, konkrétně televizní a filmovou praxi. Proč se o tom hned na začátku zmiňujeme? Stačilo totiž málo a tak důležitý projev z oblasti tradiční kultury, jako je svážka dřeva na ručních saních v oblasti Beskyd a Javorníků (dvou pohoří tvořících součást tzv. Vnějších Západních Karpat), by nebyl zaznamenán a film *Říkejte mi strýcu* nevznikl. Už na začátku, když jsme objevili respondenta, který byl ještě schopen předvést svážku dřeva, a realizovali první fotografickou a filmovou dokumentaci, jsme se obrátili na Českou televizi s tímto námětem. Po různých peripetiích jsme se nakonec dovolali odpovědnému redaktorovi, který nás ale odmítl s tím, že jejich televizní pořad je zaměřen na tradiční lidovou kulturu a náš námět do toho nezapadá. Podotkli jsme hned, že jsme etnologové a víme, co děláme. A že svážka dřeva na ručních saních je

právě unikátní projev tradiční kultury, který se už v budoucnu nepodaří zachytit. Nakonec jsme však tuto komunikaci ukončili a rozloučili se. Možná se zdá, že není třeba rozepisovat se na tomto místě o problému spolupráce s externisty, o přebírání námětů, případně hoto-ové práce televizní institucí. Důležitým poznatkem ovšem je, že kdybychom se řídili zájmem či spíše nezájmem mediální instituce, v tomto případě televize, pak by nikdy tento film nevznikl. Samozřejmě pro televizi to problém není, natočí něco jiného, ale pro etnologii by to byla ztráta.

Zůstal pouze film

Film *Říkejte mi strýcu* se z našeho pohledu stal zároveň záchranným výzkumem důležitého způsobu obživy obyvatel Valašska. Vyrobili jsme ho nakonec sami: Vít Smrčka se věnoval především produkci a režii filmu, Aleš Smrčka kameře a vedení filmu po odborné stránce, protože se od vysokoškolských studií věnuje výzkumu tradiční dopravy. Závěrečnou fází, střih, jsme realizovali ve spolupráci se zkušeným střihačem Miroslavem Liškou z Prahy. S ním jsme také spolupracovali už před deseti lety na filmu *Krkonošské rohačky*. Jednalo se tehdy rovněž o záchrannou filmovou dokumentaci, a to transportu krátkého dřeva a klád na saních rohačkách, které přinesli do Krkonoš horalé z Alp. K rekonstrukci jsme tehdy přemluvili dva pamětníky, kteří v mládí na rohačkách ještě sváželi. Po čtyřiceti letech si stoupili do saní. Dnes by to už nešlo, nejsou ani pamětníci. Dokonce chalupa, kde se část filmu odehrává, shořela, a s ní nenávratně rohačky a předměty související se svážkou. Zničeny byly staré fotografie, zápisky, jednoduše všechno. Při požáru horské chalupy zahynul i pamětník, který v našem snímku v rámci rekonstrukce účinkoval. Zůstal jen film, který jsme poskytli archivu České televize. Stejně jako tehdy, tak i nyní u snímku *Říkejte mi strýcu* bylo důležitým a zároveň nelehkým úkolem najít sponzory na výrobu filmového dokumentu. Po několika



Ludvík Stoklasa vynáší pěší saně k místu nakládky. Autor všech fotografií Aleš Smrčka 2016

odmítnutích u různých firem a institucí nakonec záměr podpořily Lesy ČR a Ministerstvo kultury, i když ani to nebylo jednoduché. Jaký je tedy první postřeh z výroby etnografických filmů? Etnologie jako obor nemůže čekat, že za ni někdo filmovou dokumentační práci udělá. Je nezbytné, aby jí obor šel naproti, a to zejména tam, kde se to u zanikající tradiční kultury jeví jako nezbytné. Na to by se mělo pamatovat i v grantech a rozpočtech oborových institucí.

Důležitá forma komunikace

Samí jsme si při výrobě dokumentu *Říkejte mi strýcu* i při předcházející etnologické práci ověřili, že film představuje zásadní metodu dokumentace tradiční kultury. U transportu na saních a dalších dopravních prostředků je filmová dokumentace přímo nutná.² Je ale také nenahraditelná z pohledu komunikace s veřejností a na poli popularizace oboru.

Už v meziválečné době jsme měli v české kultuře výrazné osobnosti, jako byl František Pospíšil (1885–1958) nebo Karel Plicka (1894–1987), kteří úspěšně položili základy etnografického filmu. Zejména Plickovo filmové dílo představuje klasiku československého etnografického dokumentu a je stále aktuální. Ve druhé polovině 20. století se o další rozvoj etnografické filmové dokumentace zasloužili Ludvík Baran (1920–2011) nebo na Slovensku Martin Slivka (1929–2002). Vedle vysoké dokumentární hodnoty splňovala jejich díla i náročné estetické požadavky a popularizovala také etnografickou disciplínu, které se tvůrci věnovali. Toto propojení je platné stále a nemělo by se na to zapomínat (např. Dvořáková 2004; Slivka 1982).

Vedle dokumentární úlohy má etnografický film rovněž marketingový význam. Dobře vytvořený filmový dokument může překročit hranice pouhého záznamu. Možná to nezní hezky, ale žijeme v době, kdy se i vědní obor musí umět prodat a ukázat, co vše umí a čím je užitečný pro společnost. Současnost navíc nabízí mnohem rozsáhlejší mož-

nosti komunikace s publikem, než měli předcházející generace badatelů-filmářů. Nemusí se omezovat pouze na kino-sály, dokonce ani na televizní obrazovky. Odbornou i laickou veřejnost je možno oslovit za pomoci internetu. Ve formě DVD nebo dalších nosičů s audiovizuálním dokumentem mohou pracovat nej-různější zájemci, film může být uložen v muzeích, knihovnách, sloužit k výuce studentů. V našem případě došlo i k zajímavému propojení tištěného textu a filmu: na požádání Ostravské univerzity se DVD stalo součástí odborné knihy vzešlé z konference *Valašsko, historie a kultura II. Obživa*, která proběhla v květnu 2018 v Rožnově pod Radhoštěm (Urbanová – Dokoupil – Ivánek – Pumpr 2019).

Film umí zdokumentovat to, co jinak nelze zachytit

Text, kresba, a dokonce ani fotografie nedokážou v mnoha aspektech etnologického výzkumu nahradit filmový záznam. Již zmíněný Ludvík Baran popsal v roce 1947 tzv. čundrování při jízdě na saních v Beskydech (Baran 1947). Dokonce nám to před lety popisoval i při

našem setkání. Jenže platí, že lepší je jednou vidět než třikrát slyšet. Pochopit, jak se „čundrování“, tedy jeden ze způsobů brzdění naložených saní provádělo, není ani pro znalého etnologa jednoduché. Natož pro laika, studenta či muzejního pracovníka, kteří s horskými saněmi nepřišli do kontaktu. Stačí přitom malá filmová sekvence věnovaná tomu, jak „strýc Stoklasa“ v terénu při jízdě z lesa předváděl „čundrování“, a vše je jasné. Do skladby filmu jsme pro názornost např. vložili záběr úchopu oje. Pro jeho popis by byl v časopise potřebný značný prostor, ani tak by ale úchop nebyl zcela srozumitelný. Lepší než popis by byla fotografie polohy ruky držící oj, ale ani ta by si nedokázala poradit s pohybem nohou při „čundrování“. Filmová dokumentace projevů tradiční kultury zůstává tak jedinečným prostředkem, jak pro budoucnost zachovat znalosti technologií, pracovních činností a pohybů s nimi spojených. Především film pak umožňuje i dokumentaci emocí člověka, které mají často také důležitou vypovídací hodnotu. Bez filmu je obtížné zachytit mimiku, způsob mluvy, gesta a celkově neverbál-



Svážení metrového dřeva probíhalo i v létě na vlhké trávě



Zbavování metrového dřeva části kůry a jeho nakládka na pěší saně



Cenné výpovědi bylo nutné zaznamenat také na diktafon

ní komunikaci aktéra, který něco vyrábí či předvádí. Etnologie by neměla dokumentaci těchto záležitostí opomíjet.

Původně jsme chtěli provést jen odborně pojatý audiovizuální záznam svážky dřeva na ručních saních na Valašsku. Při bližším kontaktu s hlavním protagonistou jsme ale změnili názor. Uvědomili jsme si, že by to bylo málo. Život člověka z pohledu našeho oboru by se neměl zužovat pouze na pracovní výkon, zacházení s pracovním nástrojem, i když toto může být z hlediska bádání hlavním předmětem zkoumání. Vedle dokumentace svážky na saních, výroby šindelů, vyhledávání šindelových stromů nebo způsobů sušení sena na kůlech jsme se proto za pomoci filmové řeči snažili ukázat Ludvíka Stoklasu jako osobnost, v plné šíři jeho zajímavého „člověčenství“.

Jednou jsme zakleпали na dveře...

Je třeba zdůraznit, že u zrodu dokumentu *Říkejte mi strýcu* sehrála značnou roli náhoda. Už před lety při setkání s Ludvíkem Baranem bylo z jeho slov zřejmé, že zaznamenat v horském terénu ruční svážku na saních je asi nemožné. Badatel vzpomínal, že jako mladý asistent natočil v Beskydech letní svážku dřeva na saních po trávě. Velice litoval, že se jeho záznam ztratil. Hodnotil to jako nenahraditelnou ztrátu, vůbec nepředpokládal, že by se něco podobného mohlo podařit zachytit i v současnosti. Náhoda nám ale přála, když jsme hledali respondenty k výzkumu tradiční dopravy v Beskydech.³ Jednou k večeru jsme zakleпали na dveře horské chalupy v Podtátém, v údolí Velkých Karlovic. Přišel nám otevřít člověk, který by i ve věku 95 let mohl rozdávat životní optimismus mnohem mladším generacím. „Já vám to předvedu, ještě jezdím do lesa,“ řekl. Získali jsme v něm výborného respondenta, milého člověka, poutavého vypravěče, vždy ochotného poskytnout informace a také předvést něco pro kameru. Chtěl, abychom mu říkali „strýcu“, nikoliv „pane“. Sám to vysvětluje i ve filmu. Protože se to při našich setkáních často opakova-

lo, zvyk byl na obou stranách silný a odrazil se nakonec v názvu celého díla.

Poděkování i etnologii

Film měl předpremiéru v květnu 2018 na konferenci *Valašsko, historie a kultura II. Obživa* v Rožnově pod Radhoštěm. Pro veřejnost byl poprvé promítán ve Velkých Karlovicích 16. června 2018 v informačním středisku Zvonice na Soláni, poté na konci srpna přímo ve Velkých Karlovicích v areálu muzea. Snímek převzala TV Noe, zařadila jej do vysílání ke stému výročí vzniku Československa a od té doby jej také několikrát reprízovala. Zájem o něj projevil i diváci na festivalu Antropofest 2019. Jedním z přínosů prezentace filmového dokumentu na veřejnosti je pro etnologa jako autora kontakt s diváky a okamžitá zpětná vazba. Snad nejpozoruhodnější z tohoto pohledu bylo promítání ve Velkých Karlovicích: po jeho skončení publikum vstalo a následoval potlesk ve stoje. Brali jsme to nejen jako poděkování nám autorům, přítomnému „strýci“ Ludvíku Stoklasovi, ale také jako poděkování celému našemu vědnímu oboru a našim učitelům, kteří nám etnologii jako tolik potřebnou vědní disciplínu otevřeli.

Aleš Smrčka
(Etnologický ústav AV ČR)
Vít Smrčka
(Česká národopisná společnost)

Poznámky:

1. Musíme připomenout, že v textu hovoříme o filmu či filmovém dokumentu, ale z technologického pohledu se jedná o audiovizuální dílo s využitím digitálního záznamu a jeho zpracování.
2. Vedle téměř zaniklého způsobu dopravy dřeva na saních lze filmově zaznamenat i jevy z tradičního transportu, které se zachovaly v nezměněné podobě – např. stahování dřeva koněm (např. Kadlec; Matysová 2015) nebo transport dětí v plachtách (Nováková 2018: 35).
3. Výzkum prováděl Aleš Smrčka v rámci své dizertační práce *Tradiční horský transport na teritoriu Krkonoš, Šumavy, Západních Beskyd a Javorníků* (Smrčka 2019).

Literatura:

- Baran, Ludvík 1947: „Čundrování s dřevem“ v Beskydech. *Český lid* 34, č. 4, s. 72–75.
- Dvořáková, Hana 2004: František Pospíšil a počátky národopisného filmu – neznámé skutečnosti. *Národopisná revue* 14, č. 1, s. 3–10.
- Kadlec, Jiří – Matysová, Zlata 2015: Heavy Horses in City Forests of Ostrava. In: Fialová, Jitka – Pernicová, Dana (eds.): *Public recreation and landscape protection – with man hand in hand! 2015 Conference Proceeding*. Brno: Mendel University, s. 87–89.
- Nováková, Slobodová Katarína 2018: Tradičné formy transportu ľudskou silou v strednej Európe – spôsoby prenášania detí. *Národopisný věstník* 77, č. 1, s. 25–38.
- Slivka, Martin 1982: *Karol Plicka – básník obrazu*. Martin: Osveta.
- Smrčka, Aleš 2019: *Tradiční horský transport na teritoriu Krkonoš, Šumavy, Západních Beskyd a Javorníků*. Dizertační práce. Brno: Masarykova univerzita.
- Urbanová, Svatava – Dokoupil, Lumír – Ivánek, Jakub – Pumpr, Pavel (eds.) 2019: *Valašsko, historie a kultura II. Obživa*. Ostrava: Ostravská univerzita – Národní muzeum v přírodě.

PRVNÍ INVENTURA: KAREL DVOŘÁK A JEHO BAREVNÉ FOTOGRAFIE LIDOVÉHO ODĚVU

Vzhledem k dlouholeté a významné společenské angažovanosti v českém i moravském kulturním prostředí je curriculum vitae amatérského fotografa Karla Dvořáka dobře známé: narodil se roku 1859 v Plandrech u Jihlavy, studoval na reálném gymnáziu v Jihlavě, nedokončil studia na Vysoké technické škole ve Vídni, od roku 1883 pracoval jako úředník na železnici, od roku 1903 ve funkci vrchního inspektora c. k. státních drah v Olomouci, od roku 1918 jako přednosta finančního oddělení v Praze na ministerstvu železnic, v roce 1926 odešel do důchodu; byl ženatý a měl tři děti (Scheufler 2013: 78–79).

Karel Dvořák se fotografování věnoval od roku 1887. Patřil k prvním a záro-

veň k neaktivnějším členům Klubu fotografů amatérů v Praze (založen 1889), od roku 1895 začal pravidelně publikovat ve *Fotografickém obzoru* vlastní fotografie i odborné stati, byl mezi zakladateli Diapozitivního kroužku (1897) (Mühldorf – Vrbová 2010: 115). Intenzivně vystavoval a svou výstavní činnost ukončil v Uherském Hradišti na *Výstavě Slovácká* v roce 1937. Po čtyřicet let byl významnou a velmi vlivnou osobností české amatérské fotografie.

Hmotné projevy lidové kultury se v hledáčku Dvořákovy fotoaparátu objevily poprvé při přípravách *Národopisné výstavy československé* (Praha 1895), ale rozhodujícími momenty bylo setkání s Erwinem Rauppem na velehradské pouti v červnu 1904 (Frolec 1991: 48–53) a návštěva Hroznové Lhoty v roce 1905 – na svatodušní pondělí zde Joža Uprka otevřel svůj Jurkovičem přestavěný dům, kde výstavně představil dílo vlastní, svého bratra Franty Úprky a Cyrila Mandela; kromě výstavy byla v obci zinscenována i jízda králů a celé akce se kromě pozvaných hostů z Čech i Moravy zúčastnilo velké množství lidu z okolních obcí ve svátečních krojích.

Nejen zaměstnání železničního úředníka a z toho plynoucí levné jízdy, ale i velké pochopení manželky a rodiny umožnilo Dvořákovi cestovat a věnovat se vlastnímu fotografování i jeho čistě technické stránce. Navštěvoval také fotografické výstavy, zejména v Německu, takže byl dobře obeznámen s výtvarnými i technickými trendy profesionální i amatérské fotografie.

Ze snímků, které pořídil během cest po jihovýchodní Moravě, sestavil K. Dvořák tři přednášky doplněné diapozitivy: *Z kraje moravských Chrvatů a slováckých Podluží*, *Z kraje Jožky Uprky*, *Ze slováckých poutí*.¹ Dvořák ale v přednáškových diapozitivech využil nejen fotografie své, ale i Josefa Klvani, Josefa Brauna, Erwina Rauppa, Eduarda Horského a možná i dalších, neznámých fotografů, které získal snad od nich samotných, ale pravděpodobnější je zprostředkování Fran-

tiškem Kretzem, uherskohradištským redaktorem, sběratelem a znalcem lidové kultury (Habartová 2009).

Dvořák diapoziitivy sám koloroval,² to ale k věrné reprodukci barevně hřivě skutečnosti nedostačovalo a on si toho byl dobře vědom. Experimentoval tedy s oběma tehdy známými metodami barevné fotografie – autochromem i uva-typií.³ V okruhu fotografů, kteří se soustředili na dokumentaci lidové kultury, se o barevnou fotografii už před Dvořákem, v prvním desetiletí 20. století, pokoušeli Josef Šíma nebo František Pospíšil, ovšem výsledky jejich pokusů jsou ne-zvěstné (Beránková 2009: 14).

Shrnuto: víme, co a kde Dvořák fotografoval, přesnější časové zařazení snímků se snad z dalších souvislostí podaří doplnit, víme, jakou techniku používal a že úspěšně experimentoval s barvou. Své fotografie časopisecky publikoval (ovšem pouze černobíle), úspěšně je vystavoval a také často prezentoval pomocí přednášek s diapoziitivy.⁴ Popularizační a osvětový přístup u něho zcela převažoval (Dvořák 1902, 1926). Bohužel však jeho fotografická pozůstalost měla obvyklý osud: sám Dvořák ji ve 30. letech 20. století rozptýlil mezi paměťové instituce a soukromé sběratele, část zůstala v archivu Klubu fotografů amatérů v Praze, část u dědiců (a od nich pak prodejem přešla do dalších muzeí).

Moravskému zemskému muzeu daroval Karel Dvořák v roce 1935 kolekci 135 „národopisných *uvachromů*“, kromě toho jsou ve sbírce diapoziitivy z nekompletní přednášky *Ze slováckých pouťí*.⁵ Největší část Dvořákovy pozůstalosti je uložena ve Vlastivědném muzeu v Olomouci – *uvachromové* negativy a diapoziitivy, černobílé diapoziitivy a pozitivy (ne všechny jsou však Dvořákovy autorské fotografie), celkem 799 kusů, a kromě toho i obsáhlý archivní materiál jako korespondence, zápisy, rukopisná blahopřání k Dvořákovým narozeninám atd.⁶ Národní archiv v Praze obsahuje archiv pražského Klubu fotografů amatérů, a tedy i část Dvořákovy fotografické po-

zůstalosti, mj. 18 barevných diapoziitivů provedených metodou *uvachrom*, několik černobílých fotografií v tzv. mapě z roku 1923 a písemné dokumenty; vzhledem k tomu, že je archiv Klubu veden jako nezpracovaný, je badatelsky nepřístupný. Naopak všech 22 ručně kolorovaných diapoziitivů ze sbírky Slovenské národní galerie v Bratislavě je přístupno na webových stránkách této instituce.⁷ V Etnografickém muzeu Slovenského národního múzea v Martině je 232 kusů černobílých a kolorovaných diapoziitivů a černobílých negativů, všechny byly pořízeny ve slovenských lokalitách. Konečně v Regionálním muzeu v Mikulově je 40 diapoziitivů, černobílých i kolorovaných, z toho část stereoskopických. Podle dosud zjištěných faktů tedy má ve svých sbírkách Dvořákovy fotografie šest paměťových institucí – čtyři v České republice, dva na Slovensku.⁸ Pramenně důležitý Dvořákovův rukopisný životopis je v soukromé sbírce, menší část z něho již byla publikována (Frolec 1991).

O Dvořákových barevných fotografiích lidového oděvu se vědělo a ví. Málokdo je ale v barvě viděl. Časem vybledlé *uvachromové* diapoziitivy a fotografie nebudily mnoho pozornosti. Prvním krokem ke zpřístupnění tohoto zajímavého ikonografického materiálu byla digitalizace *uvachromových* negativů z olomoucké sbírky péčí a nákladem strážnického Národního ústavu lidové kultury v roce 2016 a 2018. Spoluautor tohoto příspěvku, Jan Benedík, část z nich v počítačovém prostředí zpracoval do digitální barevné fotografie (první výsledky viz ve fotopříloze). Na základě tohoto zatímního zpracování lze o Dvořákově fotografické pozůstalosti naše znalosti doplnit, ale také nadnést nové badatelské otázky, které se týkají jak obsahové stránky Dvořákových záběrů, tak i čistě technických problémů barevné fotografie.

Karel Dvořák začal používat barevnou fotografii (metodou *uvachrom*) na začátku 20. let 20. století.⁹ Protože se fotografovaný objekt snímal třikrát, bylo fotografování živých objektů velmi obtíž-

né, fotografovaní museli nehybně čekat na trojí expozici (a za takových podmínek momentní fotografie vůbec nepřicházela v úvahu). Ale dnešní počítačové programy si do určité míry poradí i s neklidnými figuranty a „posunuté“, jakoby rozmazané obrazy lze sestavit a zaostřit do barevné fotografie netušeného účinku. Logicky je jednodušší fotografovat neživé předměty, tedy i Dvořák věnoval dost pozornosti fotografování muzejních sbírek (oděvní součástky, keramika, kraslice a další obyčejové artefakty).

Dvořák fotografoval při takových příležitostech, jako byly hody či svatby, většinou v plenéru, při nepříznivém počasí v interiéru hospody, nebo dokonce výrobní haly. Často fotografoval také během tzv. národopisných slavností, které byly v prvním desetiletí existence Československa hojně organizovány nejrůznějšími subjekty a během nichž převažovala a byla preferována reprezentativní funkce lidového oděvu (Beneš 2001; Večerková 2001, 2011).

Barevnost oděvních součástí a dalších artefaktů – a jejich věrnost předloze – je otázka z našeho pohledu asi nejdůležitější, ale zároveň nejsložitější, protože výslednou barevnost obrazu ovlivňuje více faktorů. Intenzita a odstíny barev nejsou pevně dané: např. už při skenování je nutné černobílý podklad zesvětlit nebo ztmavit, tím je ovlivněna intenzita výsledné barvy; při dlouhodobé expozici dopadající světlo „barví“ jednobarevný předmět několika podstatně odlišnými odstíny.¹⁰

Očekávání odborné obce jsou jistě velká. Mohou je ale Dvořákovy fotografie naplnit? Budme raději opatrní hned v počátku. Teprve časově i technicky náročné zpracování větší části Dvořákových *uvachromových* fotografií – navíc s nemalým subjektivním vkladem zpracovatele – ukáže, zda etnografie získává ojedinělý a věrný obrazový dokument, systematicky zaměřený na Hanou a Slovácko, nebo jde o snímky, které v době svého vzniku spoluutvářely zajímavou kapitolou v dějinách české fotografie, ale spíše

z technického hlediska, protože už tehdy nebyly nijak novátorské ani v tématu, ani v kompozici.

Na tomto místě však zmiňme ještě jeden aspekt Dvořákových fotografií, který je významný pro dějiny etnografické fotografie v našem prostředí: Karel Dvořák na svých černobílých snímcích z prvního desetiletí 20. století obrazově zachytil i kontext, v němž se fotografická dokumentace lidové kultury odehrávala: ať už explicitně zachycenou přítomnost a podobu dalších fotografů (Erwina Rauppa), sběratelů (Františka Kretze) a umělců (Joži Uprky, Franty Úprky, Cyrila Mandela, Herberta Masaryka), nebo v případě Josefa Brauna zcela shodnou fotografovanou skutečnost.

Zde předkládaná první inventura Dvořákovy fotografické pozůstalosti je zaměřena především na barevnou dokumentaci lidového oděvu a jistě není úplná: jejím publikováním chceme mj. také zjistit další možné institucionální i soukromé sbírky, v nichž jsou Dvořákovy fotografie uloženy. Za jakékoliv upozornění autoři předem děkují.

Helena Beránková
(Etnografický ústav MZM)

Jan Benedík
(Hroznová Lhota)

Poznámky:

- Podle nabídkového listu Českého klubu fotografů amatérů v Praze s názvem *Podmínky k zapůjčení projekčních přednášek*. Národní archiv. Fond českého klubu fotografů amatérů v Praze. (Názvy přednášek, a možná i jejich konkrétní obsah, byly mírně obměňovány.)
- Čeněk Zíbrt byl přítomen Dvořákově přednášce 11. prosince 1925 a Dvořáka charakterizoval jako „oblíbeného přednášče, výborného znalce kraje a lidu slováckého, který výklad osvěžil laškovným humorem a roztomilým přednesem“. Svou zprávu končil Zíbrt slovy: „Pane Bože, houšť!“ (Zíbrt 1926: 159–160)
- Autochrom**, autochromatický proces – raný proces barevné fotografie patentovaný v roce 1903 bratry Lumiérovými, komerčně

vyráběný v letech 1907–1935. Autochromy jsou barevně stálé, ale nákladné. Vzniklý obraz nelze kopírovat (každý autochrom je originálem). V českých zemích byl průkopníkem této techniky Vladimír Jindřichův Bufka. Na barevnou autochromovou fotografii se jako jediný u nás plně soustředil Karel Šmirous. Srov. „Autochrom.“ *Wikipedie* [online] [cit. 19. 2. 2020]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Autochrom>>. – **Uvatypie**, uvachrom – tento aditivní proces patentoval v roce 1916 Arthur Traube. Objekt je snímán speciálním fotografickým přístrojem přes červený, modrý a žlutý filtr. Vzniknou tři černobílé negativy na jedné skleněné desce, jejich opětovným složením na sebe vzniká barevný obraz v relativně přirozených barvách. Název firmy *Uvachrom A.G. für Farbenphoto* (založena v roce 1917 v Mnichově), vyrábějící negativní desky pro aditivní barevnou fotografii, se stal po určité době synonymem používaným pro takto zpracovanou barevnou fotografii.

- Např. přednášku *Z Uprkova kraje* Dvořák přednesl 300krát.
- Zápis zní: „4. 11. 1935 UVA 71-205, kolekce negativů (135 kusů) národopisných Uvachromů (trojdielných pro 3 základní barvy), p. rada Karel Dvořák, Praha.“
- Přírůstkové číslo 105/84.
- Srov. *Web umenia* [online] [cit. 19. 2. 2020]. Dostupné z: <<https://www.webumenia.sk/>>.
- Za umožnění studia ve sbírkách, resp. za rešerše děkujeme Veronice Hrbáčkové (Vlastivědné muzeum v Olomouci), Dagmar Ferklové (Etnografické muzeum Slovenského národního múzea, Martin), Lucii Almášiové (Slovenská národná galéria, Bratislava), Josefu Šubovi (Regionální muzeum v Mikulově) a Pavle Vrbové. Za konzultace děkujeme Martě Kondrové (Slovácké muzeum v Uh. Hradišti), Petře Hrbáčové (Národní ústav lidové kultury) a Pavlu Scheuflerovi.
- V roce 1923 fotografoval stárkovský pár v Krumvíři a spolu s nedatovanými fotografiemi z Lanžhota je černobíle publikoval v Českém lidu (Dvořák 1925: 224–229). V olomoucké sbírce jsou nejen *uvachromové* negativy a diapositivní modelů z těchto záběrů, ale také černobílé záběry stejných figurantů a na stejných místech, kde fotil barevně. Byly zamýšleny jako jakási pojistka k barevným experimentům?
- Nejpatrnější je to u červené, která se misy mění v ostrou cyklámenovou – srov. ve fotopříloze obr. na s. 80.

Literatura:

- Beneš, Bohuslav 2001: Funkce folklorismu ve vývoji české kultury ve 20. století. In: *Tradice lidové kultury v kulturním vývoji České republiky*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 52–57.
- Beránková, Helena 2009: *Josef Šíma (1859–1929). Kreslíř a fotograf*. Brno: Moravské zemské muzeum.
- Dvořák, Karel 1925: Krojové studie na potulkách Moravským Slováckem. Se 4 obrázky. *Český lid* 25, s. 224–229.
- Dvořák, Karel 1902: Význam projekční fotografie pro osvětlu lidovou. *Fotografický obzor* 10, s. 129–131.
- Dvořák, Karel 1926: Fotografický diapositiv a projekční přednášky dneška. *Fotografický obzor* 34, s. 7–8, 20–22.
- Frolec, Václav (ed.) 1991: *Slovácko 1905*. Brno: Regio.
- Habartová, Romana (ed.) 2009: František Kretz (1859–1929) – sběratel, národopisec, novinář. Uherské Hradiště: Slovácké muzeum v Uherském Hradišti.
- Mühldorf, Josef – Vrbová, Pavla 2010: *Od sportu fotografického k umělecké fotografii*. Praha: NIPOS.
- Scheufler, Pavel 2013: *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 78–79.
- Večerková, Eva 2001: Lidové slavnosti v procesu národní emancipace na Moravě. In: *Tradice lidové kultury v kulturním vývoji České republiky*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 97–100.
- Večerková, Eva 2011: Dvě folklórní slavnosti v Brně v předválečné ČSR. *Folia ethnographica* 45, č. 1, s. 51–78.
- Zíbrt, Čeněk 1926: Moravské Slovácko. *Český lid* 26, s. 159–160.

Netištěné prameny:

- Dvořák, Karel 1944: *Slovácko. Hrst vzpomínek z let kol 1905*. Rkp. Soukromý archiv.

Internetové zdroje:

- Scheufler, Pavel: „Dvořák, Karel.“ *Pavel Scheufler, historik fotografií* [online] [cit. 19. 2. 2020]. Dostupné z: <<http://www.scheufler.cz/cs-CZ/fotohistorie/fotografave,d.dvorak-karel,211.html>>.
- [Kolorované diapositivy Karla Dvořáka]. *Web umenia* [online] [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné z: <<https://www.webumenia.sk/katalog?author=Dvo%20%99%20%20%A1k%2C+Karel>>.



Postup zpracování uvachromového negativu: vlevo trojdílný negativ, vpravo nahoře sesazení jednotlivých barevných vrstev, vpravo dole výsledný vyčištěný obraz. – Veselsko [Kněždub?]. Žena v lajblu. 20. léta 20. století. Uvachromový negativ 237 x 90 mm. Vlastivědné muzeum v Olomouci, inv. č. ET011105



Kyjovsko. Svobodní muži. 20. léta 20. století.
Uvachromový negativ 237 x 90 mm. Vlastivědné muzeum v Olomouci,
inv. č. ET011003



Krumvíř. Svobodná dívka ve svátečním oděvu. 1923 [fotografováno
během bartolomějských hodů]. Uvachromový negativ 237 x 90 mm.
Vlastivědné muzeum v Olomouci, inv. č. ET011082



Uherskohradištsko [Boršice u Buchlovic – okolí]. Svobodný pár
ve svátečním oděvu. 20. léta 20. století. Uvachromový negativ 237 x
90 mm. Vlastivědné muzeum v Olomouci, inv. č. ET011056



Podluží. Svobodný muž ve svátečním oděvu. 20. léta 20. století.
Uvachromový negativ 237 x 90 mm. Vlastivědné muzeum v Olomouci,
inv. č. ET011051



*Hroznová Lhota [fotografováno během svatby]. Čtyři svobodné dívky ve svátečním oděvu. 20. léta 20. století.
Uvachromový negativ 237 x 90 mm. Vlastivědné muzeum v Olomouci, inv. č. ET 011061*



*Krumvíř. Pět svobodných dívek ve svátečním oděvu. 1923 [fotografováno během bartolomějských hodů].
Uvachromový negativ 237 x 90 mm. Vlastivědné muzeum v Olomouci, inv. č. ET 011084*

**JUBILUJÚCA ANNA DIVIČANOVÁ/
GYIVICSÁN**

V januári 2020 oslávila okrúhle jubileum najvýznamnejšia predstaviteľka výskumov slovenskej menšiny v Maďarsku, rodáčka zo Slovenského Komlóša (maď. Tótkomlós)¹ a členka medzinárodnej vedeckej rady časopisu *Národopisná revue*, prof. PhDr. Anna Divičanová/Gyivicsán, Dr. hab. Diapazón projektov a výskumných tém jubilatky je mimoriadne široký. Oslávenkyňa je autorkou, spoluautorkou a editorkou zásadných diel o kultúre a histórii príslušníkov slovenských jazykových ostrovov v Maďarsku. Napísala jedenásť knižných monografií a o dôležitosti jej osobnosti v danej oblasti vypovedá nielen početná bibliografia publikovaná v jubilejnom zborníku k jej sedemdesiatinám,² ku ktorej medzitým pribudli ďalšie publikácie, ale tiež vysoký počet ohlasov na jej práce doma i v zahraničí.

Vedecké práce Anny Divičanovej sa vyznačujú interdisciplinárnym prístupom a dôrazom na kontextuálnosť skúmaných javov. V osobe jubilatky sa snúbi charizmatická osobnosť prezentujúca vedu a výskum založený na vlastných terénnych a archívnych výskumoch s vysokou teoretickou erudíciou zanietenej bádateľky. Popri prednáškach a plnení vedecko-pedagogických povinností na Filozofickej fakulte Univerzity Ötvösa Loránda v Budapešti jubilatka mnoho energie a času venovala aj vedecko-organizačnej a koncepcnej činnosti súvisiacej so situáciou slovenských komunít v Maďarsku. V roku 1990 založila špeciálnu vedeckú inštitúciu Slovákov, Výskumný ústav Slovákov v Maďarsku (VÚSM), v ktorej pôsobila dvanásť rokov ako prvá riaditeľka a dodnes je členkou jej vedeckej rady. Inštitucionalizácia vedeckého výskumu Slovákov v Maďarsku otvorila ďalšie možnosti spolupráce hlavne s kolegami (etnológmi, jazykovedcami, historikmi a kultúrnymi geografi) zo Slovenska, ale aj z iných krajín (Srbsko,

Rumunsko). Anna Divičanová iniciovala a úspešne realizovala v rámci tejto spolupráce viacero významných projektov.

Pokiaľ sa týka jej ďalších činností, možno spomenúť editovanie časopisov (napr. *Národopisu Slovákov v Maďarsku*), početných kníh a zborníkov, redakčné práce na syntézach (*Atlas ľudovej kultúry Slovákov v Maďarsku*), pôsobenie vo vedeckých radách domácich i zahraničných inštitúcií, členstvo v redakčných radách, recenzovanie a opnovanie docentkých prác či prác DrSc.

Výsledky vedeckej práce jubilatky v danej oblasti vždy mali a majú i dnes ambíciu prepojenia poznatkov z vedeckého výskumu s konkrétnou praxou, čo sa ukazuje ako akútne najmä od prelomu tisícročia, kedy výskumy avizujú zánik aktívneho používania slovenského jazyka v rámci minority v Maďarsku s odchodom najstaršej generácie. Vzhľadom k jazykovej situácii slovakisti v Maďarsku predpokladajú v ďalšej generácii prežitie tejto minority už len v rámci slovenskej inteligencie.

Vážaná pani profesorka, milá naša Anička, pri príležitosti Vášho významného jubilea Vám prajeme, aby Vám ešte dlho vydržal Váš entuziazmus, energia



a dobré nápady a do ďalších rokov hlavne veľa zdravia a pohody v kruhu rodiny a priateľov.

*Eva Krekovičová
(Ústav etnológie
a sociálnej antropológie SAV)*

Poznámky:

1. V prvej polovici 20. storočia bol Slovenský Komlós najdôležitejším kultúrnym centrom slovenskej menšiny v Maďarsku, neskôr funkciu centra prevzala Békešská Čaba / Békéscsaba.
2. Krekovičová, Eva – Uhrinová, Alžbeta – Žiláková, Mária (eds.): *Kontexty identity. Jubilejný zborník na počesť Anny Divičanovej / Az identitás összefüggései. Köszöntő könyv Gyivicsán Anna tiszteletére*. Békešská Čaba: Celostátna slovenská samospráva, Katedra slovenskej filológie Filozofickej fakulty Eötvösa Loránda Budapest, Ústav etnológie SAV Bratislava, Výskumný ústav Slovákov v Maďarsku, 2010, s. 35–55.

Výber z knižných publikácií A. Divičanovej:
Státe zo života Slovákov v Maďarsku / Fejezetek a magyarországi szlovákok életéből 1945 – 1985. Budapest: Magyarországi Szlovákok Demokratikus Szövetsége, 1985.

Anyanyelv, kultúra, közösség. A magyarországi szlovákok. Budapest: Teleki Alapítvány, 1993 (slovenská mutácia *Jazyk, kultúra, spoločensť. Etnokultúrne zmeny na slovenských jazykových ostrovoch v Maďarsku*. Békešská Čaba – Budapešť: Slovenský výskumný ústav Zväzu Slovákov v Maďarsku, 1999).

Atlas ľudovej kultúry Slovákov v Maďarsku. (Stav súčasnej existencie a poznania) / A magyarországi szlovákok népi kultúrájának atlasza. (A mai ismeretek és gyakorlat alapján). Hlavný redaktor: Anna Divičanová / Gyivicsán Anna. Békešská Čaba: Slovenský výskumný ústav – Ústav etnológie Slovenskej akadémie vied v Bratislave / Békéscsaba: Szlovák kutatóintézet és a szlovák tudományos akadémia etnológiai intézete, 1996

Slováci v Maďarsku. Budapest: Press Publica, 1999 (s Ondrejom Krupom; maďarská mutácia 1997; anglická 1998).

Premeny tradičnej kultúry Slovákov v Maďarsku / A magyarországi szlovákok hagyományos kultúrájának változásai. Békešská Čaba – Békéscsaba: VÚSM – MSZK, 2001.

Dimenzie národnostného bytia a kultúry. Békešská Čaba – Békéscsaba: VÚSM – MSZK, 2002 (maďarská mutácia 2003).

Čabianske priezviská. Békešská Čaba: VÚSM, 2017 (s J. Chlebnickým, T. Tuškovou, A. Uhrinovou a I. Valentovou).

K DEVADESÁTINÁM VLASTĚ SVOBODOVÉ

Dne 31. ledna letošního roku oslavila významné životní jubileum etnoložka, historička, režisérka a publicistka PhDr. Vlasta Svobodová, CSc., M.A. Pro mnohé etnology zůstávají její tištěné i filmové práce nepřekonanými zdroji informací, které se jí podařilo získat z terénu. Dovolím si proto stručně připomenout zásluhy a význam práce dnes již devadesátileté badatelky, která se věnovala zejména lidovému výtvarnému umění, textilní výrobě a architektuře.

Své první krůčky učinila v Lelekovicích u Brna. Po absolvování gymnázia v Brně se zaměřila na studium národopisu a dějin umění na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Absolvovala v roce 1953 a postupně se zapojila do odborné praxe. Přešla na fakultu architektury Vysokého učení technického v Brně, kde v letech 1953–1954 přednášela problematiku dějin umění. Následně působila mezi lety 1954–1956 pod Krajskou poradnou lidové umělecké tvořivosti v Brně jako metodička pro lidové výtvarné umění a fotografii. Naplno se zapojila do vědecké práce po nástupu do Ústavu pro etnografii a folkloristiku Československé akademie věd v Brně (dnes Etnologický ústav AV ČR), kde od roku 1957 působila jako odborná asistentka a od roku 1966, kdy obhájila vědeckou hodnost kandidáta věd (CSc.), jako vědecká pracovnice. Setrvala zde až do roku 1990, kdy odešla do důchodu.

Z doby působení Vlasty Svobodové v akademii věd i z dalších životních etap patří k významným dílům její studie o textilní výrobě, lidovém oděvu, lidové architektuře a o vývoji lidové kultury v časopisech *Český lid*, *Vlastivědný věstník moravský*, Brno v minulosti a dnes, *Národopisné aktuality*, *Časopis moravského muzea* či kapitoly v publikacích *Etnické procesy v nové osídlených oblastech Moravy* (Brno 1986), *Město: prostor – lidé – slavnosti* (Uherské Hradiště 1990), *Město pod Špilberkem* (Brno 1993) a další. Mezi odborně fundovaná, přínosná, dosud nepřekonaná a hojně citovaná díla jubilanťky patří monografie k textilní tematice, např. *Lidová a manufakturní textilní výroba s přihlédnutím k vývoji na Moravě* (Trutnov 1983), *O horáckých lidových tkáních* (Nové Město na Moravě 1965) či *O lidovém kroji na moravském Horácku* (Nové Město na Moravě 1977). Z posledních dob pocházejí díla věnující se významu lidové kultury pro současného člověka a shrnující životní zkušenosti etnoložky a režisérky, např. *Kalendář trochu historický* (Brno 2008) či *O smyslu etnologie: zamyšlení nad problematikou vědecké práce v etnologii* (Brno 2016).



Vlasta Svobodová se po získání titulu kandidát věd dále odborně vzdělávala a dálkově studovala v letech 1971–1974 obor filmová a televizní režie a scenáristika na katedře dokumentární režie Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze. Studium jí otevřelo dveře k dokumentaci a popularizaci lidové kultury filmovou tvorbou, což se stalo její výraznou doménou. Stala se autorkou filmů pro Krátký film Praha, Krátký film Bratislava, Českou televizi, Akademii věd ČR a Institut für den wissenschaftlichen Film v Göttingenu. Díky svému zájmu o filmovou tematiku se jubilanťka stala v letech 1979–1991 členkou poroty filmového festivalu vědeckých a populárně-vědeckých filmů ACADEMIA FILM OLOMOUC. Od roku 2001 je prezidentkou sdružení PressCentrumBrno, které sdružuje profesionální pracovníky sdělovacích prostředků, kulturní pracovníky, podnikatele a další zájemce o kvalitní a zodpovědnou fotografickou tvorbu. Své profesní zkušenosti s filmovou tvorbou se snaží stále předávat dál na seminářích či konferencích a vtělila je také do odborné publikace s názvem *Filmová technika ve společenských vědách, zejména v etnologii: základy teorie* (Brno 2016).

Během své profesní kariéry i po odchodu do penze se Vlasta Svobodová intenzivně zajímala také o dějiny a architekturu města Brna a stala se autorkou filmů o historii Brna a jeho osobnostech. Proto je považována za brněnskou publicistku. Byla činná jako pedagožka na Masarykově univerzitě, Janáčkově akademii múzických umění a Mendelově zemědělské a lesnické univerzitě. Za své odborné aktivity byla mnohokrát oceněna. V roce 1989 jí Akademie věd ČR udělila Cenu za popularizaci vědy. Další ceny obdržela také za svoji dokumentární a filmovou tvorbu. V roce 2016 získala Cenu Jihomoravského kraje za přínos v oblasti vědy a v roce 2019 se stala nositelkou Ceny města Brna v oblasti žurnalistika a publicistika. Vlastě Svobodové patří poděkování za celo-

životní přínos etnologii. Přejeme pevné zdraví a neutuchající entuziasmus.

Petra Mertová
(Technické muzeum v Brně)

K JUBILEU DANIELA LUTHERA

V januári tohto roku v zdraví a dobrej pohode oslávil Mgr. Daniel Luther, CSc. sedemdesiat rokov. U mužov, ktorí sa tohto veku dožijú s eleganciou, v zdraví a s nechýbajúcim humorom v kontakte s okolím, sa zvykne hovoriť bez nadsadenia, že číslo je len číslo a realita je niekde inde.

Prešlo desať rokov odvtedy, čo sa mu v tomto časopise zdravicom prihovárал jeho kolega Peter Salner. Pri rozmýšľaní o tom, čo v tejto zdravici napíšem, sa mi premietlo viac ako polstoročie nášho blízkeho rodinného i kolegiálneho kamarátstva. Od prvého Danovho výskumu v roku 1968 v Zázrivej, cez búrlivé vedecké i spoločenské debaty až po spoluprácu na mnohoročných syntetických vedeckých projektoch, akými bol *Etnografický atlas Slovenska* alebo *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska*, ale aj na ďalších. To patrí k tomu profesijnému životu. Mňa s ním viaže aj mnohoročná blízkosť, vychádzajúca zo spoločnej chalupy. A s tým súvisia spoločné práce zveľaďujúc chalupu a záhradu, skrátka všetko to, čo k chalupárskemu životu patrí. Vedno vedľa nás rástli naše deti, neskôr vnúčatá. Chalupa nás primkla k sebe skoro ako dobrých príbuzných aj v ťažkých rodinných traumách. V súčasnosti ho neraz pozorujem, či vyruším, keď s hlavou podopretou jednou rukou a cigaretou v druhej ruke na terase chalupy premýšľa nad rozpísanou štúdiou. Stále má chuť zamýšľať sa nad problémami, ktoré naša vedecká disciplína prináša. Je potešujúce, že sa naplnili želania Dušana Raticu spred desiatich rokov. Danovi stále nechýba trpezlivosť, úsudok, kreatívna schopnosť vidieť riešenie

otázky v nových súvislostiach a energia hľadať odpovede na ne. Napokon, potvrdzuje to jeho intelektuálna potencia, vyjadrená v publikačnej činnosti za posledné desaťročie. Zostal verný priestoru mesta (Bratislave), v ktorom sleduje rôzne výzvy, ktoré pred našu spoločnosť postavili nové spoločensko-politicko-ekonomické podmienky po roku 1989: transformačné procesy reagujúce na novú realitu, taktiky a stratégie hlavných hráčov, ale aj zápas obyvateľov mesta o jeho podobu, politickú mýtizáciu dejín po vzniku Slovenskej republiky a jej diskurz v spoločnosti. Sporadicky sa vracia aj k starším svojim prácam o Bratislave z historickej perspektívy, hľadá nové súvislosti, obohacuje ich o nové poznatky historickej, politologickej, ako aj memoárovej literatúry, všímajúc si dôležitosť detailov (možno niekedy náhod), ktoré zohrali významnú úlohu v dejinnom procese vývinu mesta. Výsledkom je ostatná monografia jubilanta venovaná obdobiu formovania Československej republiky s názvom *Bratislava Česko-Slovenská:*



Putovanie z monarchie do Slovenského štátu (2018), ktorá vyšla k storočnici vzniku spoločnej republiky. Obdivovala som ho, pretože úskalie recyklácie od prvej monografie *Z Prešporka do Bratislavy* (2009) sa mu so ctou podarilo preskočiť. Viem, že ho to stálo veľa úsilia, hľadania, ale podarilo sa.

Grantové výzvy formulujúce pre etnológov nové témy si vynútili reagovať na ne a zodpovedať otázky o meniacej sa spoločnosti. Súviseli s identitou v súzvuku s diverzitou spoločnosti, etnickou identifikáciou a jej dôležitosťou v spoločenskom diskurze, emigráciou a súčasnými migračnými pohybmi a stratégiami, ktoré priniesli zaujímavé výsledky aj k formulovaniu témy domova, či pamäti. Dano Luther prirodzene vhuhol do objavovania nových pohľadov na tieto témy z etnologickej perspektívy nielen ako riešiteľ, editor, ale aj ako vedúci riešiteľ. Výsledkom sú štúdie vo vedeckých časopisoch, monografiách a zborníkoch.

Šťastným krokom tohtoročného jubilanta bol jeho vstup do úzkej spolupráce s Ústavom vedy a výskumu Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici a rámcového programu EÚ SUS.DIV *Network of Excellence: Sustainable Development in Diverse World* (2006-2010). Nové prostredie, nové kolegyně a kolegovia, otvorenosť a nezištné zdieľanie nápadov a riešení priniesli nové invenčné výzvy aj Danovi. Turbulencia debát vedeckom grantu, jej orientácia v európskom vedeckom diskurze a Danov zmysel počúvať, analyzovať a hľadať vhodné riešenia skúmaných problematik priniesli ovocie v podobe šiestich výborných monografií s hlavným titulom *Kultúrna a sociálna diverzita na Slovensku*, ktoré vychádzali postupne v rokoch 2007 – 2018. Po prvotne vycielovaných teoretických východiskách k výskumu diverzity a antropologickej identifikácii problematiky sa autorský kolektív postupne pripravoval ku skúmaniu globalizačných trendov a ich lokálnych podôb, úlohy občianskej verejnosti v etape globalizácie, limitov udržateľnosti rozvoja, pnutia medzi ob-

čanmi – developermi o kvalitnom prostredí a živote vo viacerých mestách Slovenska. Jubilant zostal verný priestoru Bratislavy. Paralelne však v zornom poli záujmu zostáva aj minulosť. V štúdiách publikovaných v monografiách vydávaných pod hlavičkou *Urbánní studie* sa ukotvuje v tematickom trojuholníku mýty – realita – pamäť: z etnologickeho pohľadu riešil napr. odchod Čechov zo Slovenska (1938 – 1944), mýtus o etnickej tolerancii v medzivojnovnej Bratislave, úlohu historickej pamäti pri utváraní národnej identity.

V súčasnosti sa ako hlavný riešiteľ projektu Agentúry na podporu výskumu a vývoja (APVV) vrátil na slovenský vidiek. V zornom poli viacčlenného riešiteľského kolektívu sú obce, ktoré vyhrali súťaž „Dedina roka“. Prvé výsledky sú už publikované v *Slovenskom národopise* (3/2019), kde tohtoročný oslávenec zhrnul najnovšie prístupy k výskumu vidieka a východiská, z ktorých bude téma sledovaná. Pozornosť sa sústreďuje na sociálny kapitál obcí: kohéziu spoločnosti, hlavných lídrov spoločenského života, autoritu obecných zastupiteľstiev, spoluprácu občianskych združení a prirodzenú spoluprácu susedských komunit a ich trvalú udržateľnosť.

Nižšie priložená bibliografia potvrdzuje, že jubilant je v plnej intelektuálnej sile, čo mu želim aj v ďalších rokoch. Dnes je Dano Luther doyenom Ústavu etnológie a sociálnej antropológie SAV. Váženy nielen ako vedec, ale aj pre jeho nekonfliktnú povahu, kolegiálnosť, rutinu zvládať neoblíbenú administratívu a ako sa neformálne povie: „každým coulem“ demokrat.

Na záver osobné želanie a trochu podpichnutia: Prajem ti, Dano, veľa zdravia, čistého rozumu, aby si sa po trnistej ceste grantov dostal aj k pokojnejšej vedeckej práci a možno obľúkom vrátil aj k monografii o fašiangoch. A ešte, uchovaj si radosť aj z fyzickej práce – plot na ruže čaká.

Viera Feglová
(Bratislava)

Výberová bibliografia za roky 2010 – 2019

Monografie:

Bratislava Česko-Slovenská. *Putovanie z monarchie do Slovenského štátu*. Bratislava: Marenčin PT, 2018, 143 s.

Štúdie, kapitoly v monografiách:

From Uniformity to Sustainable Diversity: Transformations of a Post-Socialist City. In: Janssens, Maddy – Bechtoldt, Myriam – de Ruijter, Arie – Pinelli, Dino – Prarolo, Giovanni – Stenius, Vanja (eds.): *The Sustainability of Cultural Diversity, Nations, Cities and Organizations*. Cheltenham, UK Northampton, MA, USA: Edward Elgar, 2010, s. 178 – 208 (s A. Bitušikovou).

Občania, developeri a globalizované mesto. In: Bitušiková, Alexandra – Luther, Daniel (eds.): *Kultúrna a sociálna diverzita na Slovensku III. Globálne a lokálne v súčasnom meste*. Banská Bystrica: ISAKŠ FHV UMB – Ústav etnológie SAV, 2010, s. 31 – 40.

Slovenské mesto v etape globalizácie: antropológická identifikácia problematiky. In: Bitušiková, Alexandra – Luther, Daniel (eds.): *Kultúrna a sociálna diverzita na Slovensku III. Globálne a lokálne v súčasnom meste*. Banská Bystrica: ISAKŠ FHV UMB – Ústav etnológie SAV, 2010, s. 17 – 30 (s A. Bitušikovou).

Tri mýty o jednom meste. In: Soukupová, Blanka – Novotná, Hedvika – Jurková, Zuzana – Stawarz, Andrzej (eds.): *Evropské město: identita, symbol, mýtus*. Praha: Fakulta humanitních studií, 2010, s. 109 – 124.

Sustainable diversity and public space in the city of Bratislava, Slovakia. *Anthropological Notebooks* 26, 2010, č. 2, s. 5 – 18 (s A. Bitušikovou).

Mondialisation visible: le cas de Bratislava. In: Bálintová, Helena – Pálková, Janka (eds.): *Production et perception des créations culturelles*. Paris: L'Harmattan, 2012, s. 177 – 192.

Bratislava a mýtus multikultúrnej tolerancie. In: Soukupová, Blanka – Hroch, Miroslav – Scheu, Harald Christian – Jurková, Zuzana (eds.): *Mýtus – „realita“ – identita. Státní a národní metropole po první světové válce*. Praha: FHS UK, 2012, s. 107 – 119.

Česi v Bratislave 1919 – 1945: Adaptácia a marginalizácia. *Slovenský národopis* 61, 2013, s. 368 – 378.

Nehmotné kultúrne dedičstvo (identifikácia a ochrana). In: Krišková, Zdena (ed.): *Revitalizácia tradičnej kultúry a lokálna identita*. Kraków: Towarzystwo Slowaków w Polsce, 2013, s. 9 – 22.

Odchod Čechov zo Slovenska (1938 – 1944). Mýtus vyhnaní. In: Soukupová, Blanka (ed.): *Mýty – „realita“ – identity. Národní metropole v čase vyvlastnění, kolaborace a odporu*. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, 2013, s. 99 – 112.

Mýtus socialistického mesta: príklad Bratislava. In: Soukupová, Blanka – Luther, Daniel – Salner, Peter (eds.): *Mýty a realita socialistických metropolí. Konceptualizace měst v boji o novou přítomnost a štatnou budoucnost*. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, 2014, s. 53 – 66.

Historická identita Bratislavy v aktivitách občanov. Limity udržateľného rozvoja mesta. In: Darulová, Jolana (ed.): *Kultúrna a sociálna diverzita V. Občania a priestory mesta*. Banská Bystrica: Belianum, 2015, s. 49 – 68.

Bratislavské Podhradie. Mýtizované miesto pamäti. In: Soukupová, Blanka – Stawarz, Andrzej (eds.): *Mýtus – „realita“ – identity. Národní metropole v čase „návratu do Evropy“*. (= Urbánní studie, sv. 9). Praha: Univerzita Karlova v Praze – Fakulta humanitních studií, 2015, s. 67 – 79.

Active citizens and the historical identity of a city: Bratislava in the era of globalisation. *Slovak Ethnology* 63, 2015, s. 355 – 365.

Nehmotné kultúrne dedičstvo z pohľadu etnológie. *Etnologické rozpravy* 22, 2015, č. 1, s. 15 – 23.

Mýtizovaná história a „realita“ mesta: prípad Bratislava. In: Soukupová, Blanka – Myslivcová, M. (eds.): *Mýty a „realita“ středoevropských metropolí při utváření národních a nadnárodních identit (1918–2016)*. (= Urbánní studie, sv. 11). Praha: Univerzita Karlova v Praze – Fakulta humanitních studií, 2017, s. 43 – 56.

K vývinu česko-slovenských vzťahov v Bratislave (1918 – 1945). *Slovenský národopis* 66, 2018, s. 303 – 317.

Občianska verejnosť v etape globalizácie mesta. Bratislava v 21. storočí. In: Košťalová, Katarína (ed.): *Kultúrna a sociálna diverzita VI. Nové trendy rozvoja slovenských miest*. Banská Bystrica: Signis, 2018, s. 119 – 135.

Sociokultúrny kapitál úspešných obcí na Slovensku. *Slovenský národopis* 67, 2019, s. 251 – 258.

ZEMŘEL BRUNO NETTL (1930–2020)

Nedlouho před svými devadesátými narozeninami zemřel 15. ledna Bruno Nettel, jedna z nejvýznamnějších postav světové etnomuzikologie a zároveň symbolický spojovník mezi českou a světovou kulturou. Narodil se v roce 1930 v Praze v rodině Paula Nettla, muzikologa zabývajícího se mimo jiné Mozartem a po všech stránkách aktivní kulturní osobnosti. S Prahou si Bruno Nettel spojoval první zážitky předznamenávající jeho pozdější odborné zaměření. Jak vzpomíná v knize *Nettl's Elephant* (2010), přinesl jeho otec jednoho dne domů kolekci gramofonových desek nazvanou *Musik des Orients*, kterou vydal Erich von Hornbostel a skrze niž se Bruno Nettel poprvé seznámil s hudbou mimoevropských kultur. Jeho matka Gertrude, rozená Hutterová, byla klavíristka, která ráda hrávala skladby Bedřicha Smetany, z nichž si její syn obzvláště zapamatoval polku nazvanou *Slepička*. Nettlův budoucí zájem možná ovlivnilo i postavení, v němž se jejich rodina nacházela a které ve zmíněné knize popisuje: „Byl jsem rodákem z tohoto města (Prahy) a jako dítě jsem byl se svou rodinou příslušníkem několika menšin: Mluvili jsme především německy, ale na rozdíl od mnoha dalších německy hovořících Pražanů, které jsme znali, jsme uměli celkem plynule česky; navíc jsme byli etničtí Židé, byť zcela sekulární. Vzhledem k této konfiguraci si bez ohledu na společenský kontext mohl leckdo myslet, že je lepší než já, a všichni [...] mě považovali za člena skupiny s těmi či oněmi nežádoucími vlastnostmi.“ Především kvůli židovské složce tohoto kulturního mixu musela rodina Nettlových v roce 1939 opustit vlast a usadila se ve Spojených státech amerických. Bruno Nettel začal studovat na Indiana University v Bloomingtonu, kde mimo jiné navštěvoval seminář George Herzoga, který jej definitivně nasměroval k etnomuzikologii.

Od 60. let se Bruno Nettel začal věnovat oboru jako pedagog i badatel a jednou z hlavních oblastí jeho zájmu se stala klasická hudba Íránu. Vedle terénního výzkumu v této zemi se ovšem věnoval různým dalším kulturám, například původním obyvatelům Severní Ameriky nebo hudbě jižní Indie. Největší význam Nettlovy odborné práce ovšem spočívá v jeho schopnosti syntézy. Díky obrovskému přehledu o práci svých předchůdců i kolegů dokázal odhalit souvislosti, trendy a významná témata a představit je s odstupem a v kontextu. Nejlépe je tento přístup vidět na publikaci *The Study of Ethnomusicology*, která vyšla nejprve v roce 1983, aby pak byla až dodnes opakovaně vydávána a doplňována. V ní autor ukazuje šíři možných přístupů k hudbě a jejímu zkoumání, styčné body a naopak rozdíly mezi různými kulturami, upozorňuje na zažité kulturní stereotypy, třeba ten, že hudba je „univerzální jazyk“. I na některých místech v této knize nechává promluvit své české kořeny, když proměny písňových nápěvů ilustruje na příkladu fiktivního českého sedláka vymýšlejícího písničky pro své děti. Bruno Nettel hrál významnou roli

v budování mezinárodní etnomuzikologické komunity, mimo jiné coby předseda Society for Ethnomusicology, editor časopisu *Ethnomusicology* vydávaného touto společností. Byl v kontaktu i s českou a slovenskou hudební vědou, když například přizval ke spolupráci na některých publikacích slovenského etnomuzikologa Oskára Elscheka. Po roce 1989 také přijel několikrát navštívit Prahu. Během jedné z těchto návštěv mu tehdejší předseda Akademie věd České republiky Jiří Drahoš předal Pamětní medaili Jana Patočky. Při té příležitosti s ním Lubomír Tyllner vedl rozhovor, který vyšel v časopise *Český lid* (3/2009). Na otázku, co by doporučil mladým adeptům etnomuzikologie, Nettel mj. odpověděl: „*Vyhýbejte se dogmatismu. [...] Čtěte starou, uznávanou literaturu a studujte dějiny oboru. Přistupujte k nim však kriticky, nevěřte všemu, co si přečtete, a zkuste formulovat vlastní myšlenky.*“

Bruno Nettel byl do konce života aktivní pedagogicky i akademicky a stále byl v kontaktu i s mladou generací etnomuzikologů po celém světě, kterou svým charakteristickým přátelským způsobem dokázal motivovat a zapojit do etnomuzikologické komunity.

Matěj Kratochvíl
(Etnologický ústav AV ČR)


75. VÝROČÍ KARPATSKO-DUKELSKÉ OPERACE – KONFERENCE A CELOSTÁTNÍ SETKÁNÍ SDRUŽENÍ ČECHŮ Z VOLYNĚ A JEJICH PŘÁTEL

Dne 24. 10. 2019 se v pražských Dejvicích konala konference a celostátní setkání členů a příznivců Sdružení Čechů z Volyně a jejich přátel (SČVP), které si tentokrát připomnělo 75. výročí tzv. Karpatsko-dukelské operace v podzimních měsících roku 1944 (šlo o součást jedné z největších útočných operací na východní frontě, tzv. Východokarpatské operace, která probíhala v hornatém

terénu Karpat a jejímž cílem byl průnik Dukelským průsmekem na slovenské území za účelem pomoci povstaleckým silám Slovenského národního povstání). Konferenční shromáždění bylo organizováno ve spolupráci se Společností Ludvíka Svobody, jehož předseda Ludvík Engel se zhostil úvodního slova a zahájení konferenční sešlosti, na organizaci akce se dále podílela Československá obec legionářská, Český svaz bojovníků za svobodu a Vojenský historický ústav v Praze a Bratislavě. Jako každoročně zastřešilo celostátní setkání svou podporou Ministerstvo obrany ČR. Stejně jako byla rozmanitá účast jednotlivých spolků podílejících se na přípravě konferenčního shromáždění, podobně pestrý byl i program, kterému letos přihlížela nejen čestná stráž s vlajkou České republiky, ale i studenti střední vojenské školy z Moravské Třebové.

Po úvodním přivítání všech návštěvníků a přímých dosud žijících účastníků vojenské akce z řad volyňských Čechů, se začal rozvíjet program složený převážně z historických příspěvků vážících se ke vzpomínkovému datu vojenské operace. Přichozí se tak mohli seznámit nejen s faktografickými údaji a výsledky pečlivé badatelské práce přednášejících hostů, ale i s přímými vzpomínkami samotných zúčastněných pamětníků-pamětnic, mezi kterými na konferenci zavítala například Naděžda Brůhová či Věra Holuběva, které zažily bojovou operaci v pozici spojaček. Velkého zájmu se dočkala též profesorka Zoe Klusáková-Svobodová, dcera armádního generála Ludvíka Svobody. Jako první vystoupili se svým referátem zástupci Československé obce legionářské Milan Mojžíš a Milan Kopecný, kteří představili nově vzniklou knihu z pera historika Miroslava Brože a badatele Milana Kopecného nesoucí název *Československé vojenské jednotky na východě* a mapující vznik a vojenské působení jednotek čs. zahraničního odboje. Na jejich příspěvek navázala neméně detailně propracovaná prezentace Jozefa Bystrického z Vojenského historického

ústavu v Bratislavě, který kritizoval zkruslování a dezinterpretaci faktů spojených s Karpatsko-dukelskou operací. A nejen to. Díky rozsáhlému studiu archiválií reagoval obsáhlým výčtem klamavých popisů historie čs. odboje za druhé světové války zprostředkovaných převážně mediálními prostředky a poukázal na nedostatečný prostor věnovaný problematice východní fronty a úloze 1. čs. armádního sboru na úkor záplavy informací o frontě západní. Jako vojenský historik se svojí prací pokouší alespoň zčásti napravit mnohé nejasnosti a uvést na pravou míru některé ze zkreslených informací postulovaných v publicistické sféře. Jako další na řadu přišel příspěvek archiváře Romana Štěra z Národního archivu, který se spolu s kolegyní Alenou Flimelovou věnoval tématu „Československé ženy v bojích v Karpatech“. Jak už sám název napovídá, příspěvek byl věnován československým ženám, jež svou účastí jen zdánlivě na okraji válečných operací významně přispěly k fungování svých jednotek, nejčastěji v pozicích zdravotních sester, spojaček či skladnic. Některé z nich dokonce prošly paradesantním výcvikem a přímo se účastnily Karpatsko-dukelské operace. Referát se přiblížením řady zachycených vzpomínek pokusil alespoň na kratičké okamžik zvěčnit památku žen v bojovém nasazení ve snaze předejít jejich zapomnění ve stínu odkazu silnějšího pohlaví.

Druhý blok přednášek zahájila předsedkyně SČVP Dagmar Martinková svou prezentací o vzdělávacích projektech pro děti na základních školách a přiblížením fotodokumentace z výletu na Duklu, který pořádalo SČVP. Její poznatky doplnil Miroslav Hofman ml., syn autora známé *Historické mapy českého osídlení na Volyni* (1995), který se rozhovořil o rodící se elektronické verzi mapy – databázi s přidanou hodnotou v podobě osobních svědectví, archiválií a fotografií z rodinných archivů vážících se k místům na mapě. Na jeho úsilí navazuje také Společnost Ludvíka Svobody a rovněž pravuk armádního gene-

rála Ludvíka Svobody Miroslav Klusák. Ten na konferenci představil projekt, jenž na interaktivních webových stránkách (www.dukla1944.com) provede zájemce bojištěm i událostmi s ním spjatými prostřednictvím audio záznamů, map a fotografií. S nutností interaktivní výuky a přiblížením historie mladé generaci všemi dostupnými prostředky vystoupil v závěrečné řeči také Stanislav Balík, zabývající se po ukončení své vojenské kariéry přednáškovou a osvětovou činností. Zakončil tak úspěšně letošní konferenční a společenské setkání volyňských Čechů a jejich příznivců, které neformálně pokračovalo do pozdních odpoledních hodin vzájemnými diskusemi, rozpravami a vzpomínkami na události dávno minulé.

Veronika Beranská
(Etnologický ústav AV ČR)

14. MEZINÁRODNÍ KONFERENCE O SOCIÁLNÍM KONTEXTU SMRTI, UMÍRÁNÍ A POHŘBIVÁNÍ – *DEATH, DYING & DISPOSAL*

Největší evropská bienální interdisciplinární konference o smrti se po více než deseti letech konala opět v západoněmeckém Bathu. Pořadatelem byla Asociace pro studium smrti a společnosti (*Association for the Study of Death and Society – ASDS*) společně s Centrem pro smrt a společnost (*Centre for Death & Society – CDAS*) působícím na University of Bath. Konference se zúčastnily více než dvě stovky delegátů z třiceti různých zemí, přičemž většina byla z univerzit a vědeckých pracovišť, ale přítomni byli i lidé z praxe, a to z paliativní medicíny a z pohřebnictví. Letošní téma konference – angažovanost a vzdělávání – bylo voleno právě s cílem propojit vědecké poznatky s praxí. Smyslem bylo upozornit na roli, jakou vědecké bádání o smrti, umírání, truchlení a pohřbívání hraje ve formování postojů veřejnosti ke smr-

telnosti, a podpořit snahy o to, aby vědecké poznatky otevřely veřejné diskuse o konci života a staly se jejich součástí.

Sponzorem konference byla jedna z největších britských pohřebních organizací na současném trhu, společnost *Dignity*. Ta aktuálně podporuje výzkum realizovaný univerzitami v Bathu a Utrechtu, který se zabývá vztahem mezi kremací a smutkem. Jak je vidět, v bohatých společnostech lze i společenské vědy propojit s trhem a praxí a najít pro ně sponzora. Druhým finančním podporovatelem byla pohřební společnost *GoSimply Funerals*, která působí v oblasti Wiltshire a Somersetu, kde se konference konala.

Během čtyř konferenčních dní (4. až 7. 9. 2019) se uskutečnilo na sedm desítek konferenčních sekcí, několik společných přednášek, zasedání, specializovaných kurzů a doprovodných akcí. Škála témat a perspektiv, ze kterých byla problematika smrti pojímána, byla široká. Od sociologie a sociální antropologie přes historii, archeologii, medicínu, sociální geografii, politické vědy a umění až po praktické otázky péče o umírající a po zůstalé.

Hned první den byl za celoživotní přínos oceněn zakládající člen *ASDS*, sociolog Tony Walter. Průlomová je zejména jeho studie *Revival smrti (The Revival of Death, 1994)*, pojednávající o smrti v západních společnostech. Letos vyjde v nakladatelství SAGE jeho další kniha *Smrt v moderním světě (Death in the Modern World)*. Ta bude mít širší rozsah, neboť se věnuje i tradicím mimo euroamerický kulturní okruh.

Jednu ze společných přednášek na konferenci pronesla přední odbornice v oblasti forenzní antropologie Dame Sue Blacková z Lancaster University, která vedla vyšetřování obětí po válce v Kosovu a dále pracovala v Sierra Leone, Grenadě a Iráku nebo také v Thajsku po zásahu vlnou tsunami. Další velmi zajímavou přednášku měl Peter Bazira, který se zaměřil na oblast zachovávání etiky při pitvách rutinně prováděných ve Velké Británii v rámci výuky studentů medicíny. Neméně poutavá byla i pečlivě graficky zpracovaná prezentace Simona Coxe, vedoucího pracovníka pohřební společnosti *Dignity*, který představil statistiky týkající se pohřbívání v současné

Velké Británii a jeho vývoj v posledním desetiletí. Z jeho prezentace bylo zřejmé, že v britské společnosti má oblast pohřebnictví vysoké renomé a ředitelé pohřebních ústavů se těší velké důvěře ze strany společnosti. Na druhou stranu se tam cyklicky objevuje kritika vysokých cen a touhy po zisku pohřebních společností, která rovněž z pléna zazněla. Pohřební služby se i proto snaží přizpůsobovat potřebám svých zákazníků. Zatímco starší generace oceňovaly konání pohřbů tradičních, mladším vyhovuje rozšířená možnost výběru a více personalizované pohřby „šité na míru“ zesnulému i pozůstalým. Narůstá také poptávka po tzv. udržitelných pohřbech, které berou ohled na environmentální otázky.

Z mnoha sekcí konference bych ráda připomněla alespoň dvě velmi inspirativní. První se týkala asistované sebevraždy a vedl ji John Troyer, ředitel *CDAS*. Alexandre Pillonel zde představil výsledky švýcarského etnografického výzkumu sledujícího proces asistované sebevraždy realizovaný díky společností *Právo na důstojnou smrt* a dva odlišné pohledy, které se s ním pojí – intimní osobní zkušenost a veřejně normativní diskurz. Nizozemská badatelka Kali Karriganová tematicky navázala a komparativní diskurzivní analýzou zjistila, že mediální diskurz o turistu za asistovanou sebevraždou byl v britských, francouzských, irských i španělských médiích tematicky velmi podobný, lišila se však četností, s jakou se sledované téma v jednotlivých zemích objevovalo. Druhá neobvykle zajímavá sekce byla více praktická než akademická. Svoje zkušenosti zde prezentovali britští a australské pohřební obřadníci, kteří pracují s umírajícími i pozůstalými na přípravě a realizaci náležitých obřadů. S jednou rodinou a přípravou obřadu běžně stráví zhruba 15 hodin, aby vytvořili náležitý rituál podle jejich přání a byli pozůstalým oporou v jejich nelehkých chvílích. Často jsou přítomni s rodinou v kontaktu již před smrtí jejich blízkého. Většina z nich pracuje nezávisle na pohřebních službách.



Hřbitov Arnos Vale, Bristol. Foto Olga Nešporová 2019

V bohatých západních zemích je jednoznačným trendem přirozené umírání i pohřbívání (*natural death and natural/green burial*), o nichž se v některých referátech hovořilo. Jsou často spojené s velmi osobními pohřebními obřady a pohřbívání do země je konáno tak, aby zanechávalo co nejmenší ekologickou stopu. Přirozené pohřbívání může nabývat až takových kuriózních rysů, jako např. vertikální pohřbívání těl (vestoje) na australských pastvinách, které volí někteří Australané oslovení ideologií zeleného pohřbívání bez náhrobku, bez přítomnosti pozůstalých a s úsporou místa. Méně výstřední je pak rozptýl popela do moře a vytváření pomníčků na pobřeží v komunitě surfařů, které bylo pozorováno rovněž v Austrálii, anebo „domácí pohřby“, které sledoval etnografický výzkum ve Virginii ve Spojených státech amerických. Takové pohřby jsou návratem zesnulých do rodiny a domácího prostředí, přičemž proti doposud běžné technicistní péči (zahrmující v USA balzamací těla) a mužskému prostředí pohřebních ústavů u domácích pohřbů (znovu)nabývá na významu domácí ženská péče.

Konference měla i společenskou část sestávající z vinné recepce ve starověkých římských lázních v centru města Bath a dále z exkurze na slavný anglický hřbitov Arnos Vale v nedalekém Bristolu. Jedná se o jeden z největších a nejvelkolepějších hřbitovů viktoriánské Anglie, který byl založen po vzoru řeckých nekropolí v roce 1837. Jeho sláva však ve 20. století postupně upadala a přežíval hlavně díky tomu, že jedna z jeho kaplí byla přeměněna na krematorium. Od 80. let 20. století byl v dezolátním stavu a podařilo se jej zachránit převodem do veřejného majetku a založením občanské společnosti, jejímž cílem se stalo právě zachování této památky. Jakým způsobem se tak děje, bylo pro mnohé účastníky konference, včetně mě, překvapující. O hřbitov se starají dobrovolníci a výdělek na provoz, úpravy a opravy shánějí všemi možnými

způsoby. Stále se zde pohřbívá, na údržbu rozlehlých prostor (18 ha) to však nestačí. Různé části hřbitova jsou proto pronajímány za rozličnými účely. Konají se zde svatby, soukromé oslavy, v non-konformní kapli jsou lekce jógy, tance či jiných cvičení, anglikánská kaple je zase vybavena tak, aby se tam mohly konat diskotéky. To vše za účelem zachování úcty k předkům a uchování jejich památky. V Česku se sice často obejdeme bez jakéhokoliv pohřebního obřadu, ale takové víceúčelové využití hřbitovů zatím daleko přesahuje naše normativně kulturní hranice a představy o hřbitovech jako místu posledního odpočinku.

Olga Nešporová
(Etnologický ústav AV ČR)

PRAŽSKÁ VÝSTAVA „STARÁ UKRAJINA FRANTIŠKA ŘEHOŘE“

V roce 2019 uplynulo 120. výročí od úmrtí Františka Řehoře (1857 Stěženy u Hradce Králové – 1899 Praha), českého etnografa-samouka, který je

považován za předního představitele česko-ukrajinských vztahů 80.–90. let 19. století. V Praze se nachází jeho bohatá haličská etnografická a fotografická sbírka, ukrajinské tisky, jeho četné články o lidové kultuře Haliče i archivní materiály. V ukrajinském Lvově si Řehořovu památku odborná veřejnost opět připomněla v roce 2017 konferencí s podnázvem slov ukrajinského básníka Ivana Franka „Dala nam Čechija čolovika z zolotym sercem“ (viz Národopisná revue 4/2018, s. 332–333). Řehořova etnografická sbírka v rozsahu kolem 1 200 položek, kterou badatel shromáždil v průběhu téměř šestnácti let v Haliči (u Lvova Řehořův otec pronajal statek a rodina tam hospodařila), se nacházela v Českém průmyslovém muzeu manželů Náprstkových v Praze. V průběhu druhé světové války byla spolu s dalšími slovanskými sbírkami převedena do Národopisného muzea při Národním muzeu v Praze. Jen několik exponátů bylo zásluhou M. Molnára vystavováno v roce 1954 v Řehořově rodišti ve Stěžerách a v témže roce také v Národopisném muzeu, kde A. Plessingerová připravila výstavu „Ukrajinské lidové umění“.



Po 120 letech od ukončení přírůstků v Řehořově sbírce se podařilo v Národopisném muzeu etnografickému oddělení Historického muzea při Národním muzeu v Praze dne 4. října 2019 otevřít reprezentativní výstavu této cenné sbírky. Na její realizaci se podílel tým pracovníků pod vedením J. Pohunka ve spolupráci s odborníky ze Lvova z Etnologického institutu Národní akademie věd Ukrajiny O. Fedorčukovou a O. Baljukem a s řadou dalších pracovníků Národního muzea. Výstavu podpořilo také Velvyslanectví Ukrajiny v ČR.

Výstava obsahuje nejen výběr zajímavých exponátů, ale je vhodně doplněna také reprodukcemi Řehořových fotografií z Haliče. Jsou zde vystavovány předměty ze dřeva, kůže, skla, hlíny, slámy, kovu, je zde textil, drobné ozdoby, křehké kraslice a vzácné ikony. To ukazuje na široký záběr Řehořova zájmu o ukrajinskou lidovou kulturu Haliče a spolu s fotografiemi přibližuje návštěvníkům atmosféru života v nejuvýchodnější části mnohonárodnostní rakousko-uherské monarchie. Sběrka je datována převážně do poslední čtvrtiny 19. století, ale obsahuje i starší předměty.

Na výstavě jsou zastoupeny jak spotřební předměty (hlavně keramické či dřevěné nádoby a textil), tak ukázky zdobených předmětů reprezentačního či rituálního charakteru, zejména z oblasti Huculska. Huculové byli známí svými řezbářskými výrobky s intarzovanou mosazí nebo s drobnými korálky, tzv. *biserem*. Na výstavě je to sekyrka, vycházková hůl, pokladnička, kříže atd. Náhrdelníky z *biseru* a vyšivané textilie dokumentují různorodost dekoru. Značný kus práce odvedli také pracovníci restaurátorského oddělení NM v Terezíně, když z jejich dílny vyšly zachovalé malé dětské kožené krpce (*postoly*) zdobené mosazí nebo křehký, bohatě zdobený slaměný svatební klobouk, model konstrukce vesnického domu a rovněž zachráněné a restaurované ikony instalované v čelném prostoru, které jsou ukázkou starého ukrajinského ikonopisu.

K výstavě byla vydána velmi pěkně provedená menší publikace, která vhodně informuje návštěvníky nejen s vybranými exponáty na barevných fotografiích s popisky, ale podává základní informace o samotném Františku Řehořovi, o Českém průmyslovém muzeu manželů Náprstkových, kam Řehoř předměty z Haliče posílal. Podává rovněž užitečné údaje o samotném území, odkud sbírka pochází. Je zde i mapka Haliče s rozmištěním etnografických skupin obyvatelstva. V publikaci jsou stručné údaje o zemědělském charakteru Haliče, o zde nejvíce pěstovaných plodinách, o chovu dobytka a ovcí, je podána charakteristika lidové architektury a zařízení interiéru. Je zde také zmínka o řeckokatolickém náboženství, které v Haliči převládalo, a o některých jeho atributech. Navíc text je ve třech jazycích – českém, ukrajinském a anglickém.

Kvalitně připravená výstava jistě zaujme nejen českou veřejnost. Nepochybně by měla velký úspěch i na Ukrajině a jinde. Již začátkem 90. let minulého století o Řehořovu sbírku jevil zájem Ukrajinci v Kanadě, kde je ukrajinská komunita poměrně početná. Pracovníci Manitobské univerzity z Winnipegu jednali v Praze o možnosti zapůjčení exponátů do Kanady, tehdy se však záměr nepodařilo realizovat. Ale v Kanadě se jim podařilo jako prvním vydat knižně výběr Řehořových fotografií z Haliče ze sbírek Národopisného muzea, které se uplatnily i na výstavě.

Přestože Češi v Haliči v době rakousko-uherské monarchie nebyli zcela výjimečnou národnostní minoritou (ve Lvově úspěšně fungovala i „Česká beseda“), přispěli určitým dílem k rozvoji Haliče po stránce hospodářské i kulturně-společenské a také k informovanosti české veřejnosti o nejuvýchodnější části monarchie a jeho obyvatelstvu, jak o to usiloval hlavně František Řehoř. O tom svědčí i výstava, která bude otevřena až do konce dubna 2020.

Nad'a Valášková
(Praha)

ETNOLOGOVÉ A SENÁT PARLAMENTU ČESKÉ REPUBLIKY

Jak jsme na stránkách Národopisné revue uvedli u příležitosti životního jubilea Stanislava Broučka (NR 2/2017), působí tento přední etnolog již několik let jako poradce předsedy Stálé komise Senátu Parlamentu ČR pro Čechy žijící v zahraničí a také je členem Konzultativní rady při výše uvedené komisi. Svými aktivitami a znalostmi napomáhá usměrnění legislativního procesu ve vztahu mezi Českou republikou a její diasporou. Podílí se na přípravě rozmanitých akcí souvisejících s postavením a oficiální rolí zahraničních Čechů v České republice a významně se prosadil při přípravě kulatého stolu s názvem Úloha a místo zahraničních Čechů v bilaterálních vztazích, který uspořádala v říjnu loňského roku Stálá komise Senátu PČR pro krajany žijící v zahraničí ve spolupráci s Etnologickým ústavem AV ČR a Ministerstvem zahraničí ČR. Kulatý stůl byl jednou z příprav na stejnojmennou mezinárodní konferenci, která je v Senátu plánována na 29.–30. září 2020 a při níž odbornou náplň přebírá EÚ AV ČR. Na programu přípravného kulatého stolu byly referáty jak zaměstnanců státní správy, tak akademických pracovníků. Jednání zahájil Tomáš Czernin, senátor a předseda Stálé komise Senátu PČR pro krajany žijící v zahraničí. Ve svém zahajovacím referátu poukázal na úspěšnou letitou spolupráci komise s EÚ AV ČR a dodal, že výsledky odborných studií o menšinách je třeba uvést do souvislostí s požadavky zahraničních Čechů, k nimž patří například možnost distanční volby prezidenta nebo Parlamentu ČR. Zdůraznil nezanedbatelný podíl českých krajanů na vzniku ČSR a skutečnost, že v současnosti schází v našem státě návratová politika, která je například v Maďarsku, Polsku nebo Irsku.

Také historik Tomáš Grulich, emeritní předseda Komise pro krajany a člen

Konzultativní rady Komise pro krajany, upozornil na třicet let upozadovaného úsilí o nový vztah České republiky k české diaspoře v zahraničí a vyjádřil se pro zřízení samostatného pracoviště pro krajany na MZV ČR. Jiří Krátký, zvláštní zmocněnec pro krajanské záležitosti MZV ČR, charakterizoval potřebu nového vnímání krajanů z pohledu státních institucí i veřejnosti. Rok 2019 považuje za výchozí bod pro další pětileté období, kdy bude vyvíjena snaha vytvořit novou identitu krajanů, mladých lidí nadšených pro spolupráci s vlastí, kteří ji finančně významně podporují. Senátor a bývalý diplomat Pavel Fischer podtrhl význam tématu a doporučil, aby k organizaci zářijové konference byl přizván spolek Česká škola bez hranic, mj. pro svou aktuální působnost ve všech zahraničních komunitách po celém světě.

Příspěvky zaměřené na problematiku krajanů v bilaterálních vztazích byly v několika vystoupeních děleny teritoriálně: česko-americké vztahy (Ivan Dubovický, MZV ČR), česko-chorvatské vztahy (Ivo Barteček, FF UP), česko-bulharské vztahy (Marek Jakoubek, FF UK), česko-francouzské vztahy (Stanislav Brouček, EÚ AV ČR), Němci v zahraničí a Německo (Petr Lozoviuk, FF ZČU). Jednalo se mj. o konkrétní příklady budování diasporálního života z hlediska aktivit osobností z politiky nebo kultury ve vztazích k původní vlasti.

V úvodním příspěvku, zaměřeném na objasnění smyslu tématu kulatého stolu i návazné konference, Stanislav Brouček uvedl několik výrazných faktorů ovlivňujících současný vztah České republiky k diaspoře (k tomu srov. Brouček, Stanislav a kol. 2019: Česká republika a diaspora. Praha: Etnologický ústav AV ČR). Akce v Senátu i předchozí konference pořádané od 90. let 20. století ve spolupráci právě s EÚ AV ČR vedly k nadějnému obratu v institucionalizaci vztahu České republiky k diaspoře. Vláda ČR po senátní iniciativě schválila na svém zasedání 19. 4. 2017 (čj. 355/17) zřízení Mezirezortní komise pro

Čechy žijící v zahraničí. Avšak stále do-
sud chybí politický akt, například vládní
či prezidentské prohlášení o tom, jaké
místo zaujímá česká diaspora ve stá-
toprávním uspořádání ČR (slovenská
ústava jasně definuje místo Slováků
v zahraničí ve struktuře současné slo-
venské společnosti). Z citované publika-
ce Česká republika a diaspora také vy-
plývá, že současná ekonomická, kultur-
ní a sociální orientace České republiky
na zahraniční Čechy zatím nepřerostla
v jasně formulovanou migrační a krajan-
skou politiku. Úsilí o takovou politiku se
nedostalo do programu žádné politické
strany. Což jinak znamená: vztah České
republiky k diaspoře jako *politický pro-
blém neexistuje*. Prozatím to je pouze
občasný dialog akademické sféry s le-
gislativou i exekutivou, avšak bez po-
litického řešení. Pro výzkumnou sféru
z toho dál plyne stará zkušenost spočí-
vající v jejím příležitostném přizvání při
administrativních rozhodováních o pro-
blematice migrací. Vzhledem k tomu, že
neexistuje dostatečné zásadní politické
rozhodnutí o otázkách migrací a že vý-
zkum má dopad převážně jen na rozvoj
akademické diskuse, zůstává podstata
věcí k řešení na exekutivě, to znamená
na ministerských úřednicích. V případě
vztahu České republiky k diaspoře to
představuje především centrální orgá-
ny na MZV ČR: Kancelář zmocněnce
pro krajanské záležitosti a Mezirezortní
komise pro Čechy žijící v zahraničí.
V posledním období došlo v právě jme-
novaných orgánech k mimořádné akti-
vitě ve prospěch zlepšení situace, a to
prací zmocněnce pro krajanské zále-
žitosti Jiřího Krátkého a také náměst-
ka ministra zahraničních věcí Martina
Smolka. Smolek přednesl na násled-
ném kulatém stolu v Senátu 2. 3. 2020
ubezpečení, že ministr zahraničních vě-
cí Tomáš Petříček zařadil téma vztahu
ČR k zahraničním Čechům mezi priority
MZV ČR. Zní to do budoucna více než
nadějně.

Jana Pospíšilová
(Etnologický ústav AV ČR)

**JOSYF VARCHOL: KALENDARNA
TA SIMEJNA OBRJADOVIŠŤ UKRA-
JINCIV SLOVAČČYNY. ED. HANNA
SKRYPNYK. Kyjiv: IMFE M. T. Ryľsko-
ho NAN Ukrajiny, 2019, 268 s.**

Nestáva sa často, aby manželský
pár celý svoj život pracoval v jednej inšti-
túcii. Jozef Varchol s manželkou Nadež-
dou od skončenia fakulty až do odchodu
na zaslúžilý odpočinok, čiže celých 37
rokov, pracovali spolu na oddelení du-
chovnej kultúry Múzea ukrajinskej kul-
túry vo Svidníku, dokonca mali spoloč-
nú pracovňu.¹ Témou výskumov Joze-
fa Varchola boli ľudové zvyky a obrady
Rusínov-Ukrajincov Slovenska. O tejto
problematike uverejnil niekoľko desiatok
článkov, zhrnutím ktorých je monografia
*Kalendar na simejna obrjadovišť Ukra-
jinciv Slovaččyny (Výročné a rodinné
zvyky a obrady Ukrajincov Slovenska)*,
ktorú vydala Národná akadémia vied
Ukrajiny v Kyjeve v roku 2019. Ako sa
uvádza v krátkom úvode, práca vznikla
na základe dlhodobých folkloristicko-
etnografických výskumov uskutočne-
ných v rokoch 1973 – 2010 vo viac ako
200 lokalitách severovýchodného Slo-
venska. Prihliadnuc na skutočnosť, že
na území severovýchodného Slovenska
sa nachádza 260 rusínsko-ukrajinských
obcí, tak vychádza, že autor uskutočnil
terénne výskumy takmer v každej z nich.

V úvode publikácie je uvedená cha-
rakteristika rozsiahlej bázy prameňov
a historiografia výskumu tejto problema-
tiky. Celkovo je obsah knihy rozdelený
do dvoch základných častí. Prvá je ve-
novaná výročným obradom (s. 10 – 139).
Autor v nej analyzuje nasledovné zvy-
ky a obrady: „Vvedenňa“, *priadky* („ve-
čornyci“), Ondreja („Andrija“), Mikuláša
(„Nykolaja“), „Varvary“, „Savy“, Vianoce
(„Rizdvo“), Nový rok („Novyj rik“ – po-
ďa juliánskeho kalendára), svätenie vody
(„Vodochreščci“), „Ščedryj večir“, koniec
priadok „Lamanyk“, („Lamančak“), Hrom-
nice („Hrimnyci“, „Stritenňa Hospodnje“),
fašiangy („fašengy“), veľkonočný pôst

(„Fedorovycja“), Veľká noc („Velykdeň“), Juraja („Jurija“), Turíce („Rusaľa“), začiatok poľnohospodárskych prác, Jána („sobiky“), žatva („žnyva“), dožinky (obžynky).

Výročné obrady boli jedným zo spôsobov komunikácie človeka s prírodou, reglementovali pracovný rok roľníka, sprevádzali zmeny ročných období, začiatok a koniec základných poľnohospodárskych prác. Prevažná časť zmien výročných zvykov a obradov sa uskutočňovala pod vplyvom liturgických cyklov pravoslávnej a gréckokatolíckej cirkvi, ktoré zohrávali významnú úlohu v duchovnom živote Rusínov-Ukrajincov na Slovensku.

Druhá časť publikácie je venovaná rodinným obradom. Zahŕňajú tri základné etapy v živote človeka – 1. Narodenie a krst dieťaťa, dospelovanie; 2. Svadba; 3. Úmrtie (Pohreb) – čiže tvoria systém sviatkov, obradov a rituálov, ktorými sa vyznačovali najvýznamnejšie životné udalosti človeka od narodenia až po úmrtie a mali napomáhať úspešnému prechodu na iný sociálny stupeň, z jedného sveta na druhý.

Každý obrad v monografii je dokumentovaný konkrétnymi terénnymi záznamami a materiálmi z uverejnených prameňov – s dôkladnou pasportizáciou (s. 140 – 217). Práca je ilustrovaná desiatkami, prevažne archívnych fotografických materiálov, predovšetkým z vlastných terénnych výskumov autora.

J. Varchol si vytýčil cieľ podať všeobecný obraz o zvykoch a obradoch konca 19. a prvej polovice 20. storočia, ktoré v dôsledku sociálno-ekonomických a historických podmienok postupne znikali a strácali svoju prvotnú funkciu (to sa mu aj podarilo). Okrem toho autor poukázal na špecifický geografický priestor, v ktorom sa počas dlhého historického vývoja striedali slovenské, ukrajinské, poľské a iné kultúrne vplyvy, čo sa odzrkadlilo predovšetkým v rodinných zvykoch a obradoch skúmaného regiónu.

V monografii sú použité aj terénne zápisy popredných zberateľov a bádateľov, týkajúce sa tejto problematiky, publikované predovšetkým na stránkach

periodickej tlače Ukrajincov severovýchodného Slovenska – týždenníka *Nove žyttja*, mesačníka *Družno vpered* a literárno-umelecko-publicistického časopisu *Dukľa*, ako aj poznatky o tejto ľudovej kultúry rusínsko-ukrajinského obyvateľstva Slovenska uvedené v iných literárnych prameňoch. Práca je prvým pokusom hĺbkového štúdia a výskumu tejto problematiky ľudovej kultúry Rusínov-Ukrajincov Slovenska.

Všetky kapitoly publikácie sú obohatené ukázkami autentického folklórneho materiálu: novoročné vinše, lyrické a obradné piesne, paremiologické žánre z jednotlivých rusínsko-ukrajinských oblastí východného Slovenska.

Kniha je doplnená kapitolami *Tradičné hry mládeže na priadkach* (31 textov) a *Nočné hry pri nebožtíkovi tzv. lopatky* (52 textov; s. 218 – 253), zapísaných výlučne manželmi Varcholovcami. Nakoľko hry pri mŕtvom zanikli takmer u všetkých slovanských národov ešte pred 1. svetovou vojnou, podľa výskumov autora a jeho manželky tieto pretrvávali ešte v 70. rokoch 20. storočia v etnickej oblasti severovýchodného Slovenska (okolie Sniny). Sme toho názoru, že táto druhá skupina je najcennejšou časťou publikácie. Žiaľ, bádatelia o tento fakt

pred výskumom Varcholovcov neprejavili žiadny záujem.

V oboidvoch častiach sú dominantné autorove vlastné terénne zápisy, ktoré sú citované takmer na každej strane s dôsledným zachovaním miestneho nárečia, uvedením dátumu, miesta a času zápisu, ako aj mien a veku respondentov. Svoje zápisy autor doplnil materiálmi z publikovaných prameňov. V závere monografie sú uvedené použité prameňe a literatúra, týkajúce sa skúmanej problematiky. Historicko-porovnávaciu metódu výskumu presvedčivo dokazuje, že výročné a rodinné zvyky a obrady, podobne ako aj iné žánre folklóru Rusínov-Ukrajincov skúmaného etnika, sú súčasťou kultúry ukrajinského národa.

Záverom môžeme konštatovať, že monografia je významný vedecký počín, ktorý obohacuje nielen kultúru Rusínov-Ukrajincov Slovenska, ale aj celoukrajinskú folkloristiku, dôkazom čoho je aj jej vydanie vo vydavateľstve Národnej akadémie vied Ukrajiny.

Mikuláš Mušínska
(Prešov)

Poznámka:

1. Podrobnejšie o živote a činnosti J. Varchola viď: Mušínska, Mikuláš 2015: Jozef Varchol – múzejník a folklorista. *Slovenský národopis* 63, č. 1, s. 66 – 71.

LADISLAV SILOVSKÝ: SLAVNÉ PLZEŇSKÉ FIRMY A PODNIKATELÉ. Plzeň: Starý most, 2019, 160 s.

Ďáky prudkému rozvoji Škodových závodů se Plzeň v druhé polovině 19. století proměnila v průmyslové město, jehož význam daleko přesáhl hranice českých zemí. Ve srovnání s úspěchy strojírenství a pivovarnictví poněkud zůstávaly stranou pozornosti aktivity ostatních podnikatelů, kteří na podobě města a jeho okolí zanechali nesmazatelné stopy. Plzeňské vydavatelství Starý most se postaralo



o nápravu, když na konci loňského roku vydalo publikaci věnovanou úspěšným plzeňským podnikatelům sídlícím v Plzni počínaje druhou polovinou 19. století až po dobu svého zániku, kterou určily buď hospodářské krize, anebo konec druhé světové války a následné znárodnění.

Kniha má podobu katalogu, v němž je abecedně řazeno osmnáct firem nesoucích jméno svého zakladatele či majitele. U každé z nich je zároveň uvedeno časové rozpětí jejich existence. Jako první jsou připomenuti Bartelmusové (1869–1948), majitelé jedné z největších smaltoven ve střední Evropě, vyrábějící nejen smaltované nádobí a drobné užitkové předměty, ale i umyvadla, vany, vodovody, klozetové mísy, kamínka a sporáky. Následují původní spolupracovníci Emila Škody, bratři Belaniové (1859–1932), kteří v Plzni stáli u počátku plynového osvětlení. Přežili sice krizi 70. let 19. století, nicméně definitivní konec jejich podnikání ukončila hospodářská krize 30. let. Jejich strojírenský závod dodnes připomíná blok domů zvaných Belánka.

Je méně známo, že v dějinách fotografie se Plzeň zařadila mezi přední místa v českých zemích. Společně s Prahou, Litomyšlí a Brnem zde byla použita daguerrotypie, a to díky jejímu velkému propagátorovi, premonstrátu Josefu Františku Smetanovi. Jisté prvenství má i publikace Ladislava Lábka z roku 1924, která je prvním odborným pojednáním o vývoji fotografie a fotografování v regionu. Díky těmto iniciativám dnes Národopisné muzeum Plzeňska vlastní bohatou sbírku diapositivů. Kapitola Böttinger a Hrbek (1828–1902) proto připomíná majitele dvou stálých fotoateliérů – Josefa Böttingera, otce známého malíře, a Čeňka Hrbka, absolventa pražské malířské akademie, jenž se fotografii věnoval v důsledku své barvosleposti.

Snad největší slávu v rámci monarchie a později i republiky zaznamenala karosářská firma Brožíků (1845–1948), vyrábějící kočáry a později – ve spolupráci s Pragovkou – i karosérie luxusních vozů. Mnohá ocenění na světových výsta-

vách získal také kamenický podnik Jana Cingroše (1866–1944), který se v období tzv. první republiky podílel na kamenických doplňcích významných plzeňských staveb, pomnicích (např. J. K. Tyla) a náhrobcích plzeňské honorace. Připomenuti jsou dále i dostavníkoví magnáti Hahnenkammové (1833–1863), z jejichž rodiny pocházela i Škodova choť Hermína. Ještě dnes jsou v městské zástavbě na Doudlevecké třídě patrné pozůstatky slavného mlýnu mlynáře Františka Hýry (1855–1875), majitele prvního provozu v Plzni poháněného parním strojem. Konec mu učinil krach v roce 1875, po němž Hýra Plzeň nadobro opustil.

Další medailony připomínají, že na Staré synagoze můžeme obdivovat výzdobu kamnáře a výrobce fasád Tomáše Khürryho (1850–1906) a že v pronajaté dílně naproti domu U Zvonu vynalezl František Křížík (1847–1941) v roce 1881 s podporou továrníka Pietteho „la lampe de Pilsen“. První obloukovky byly posléze instalovány na nádvoří plzeňského Měšťanského pivovaru a v kamenouhelném dolu v Nýřanech, ve veřejném prostoru – na náměstí a v divadle – v dů-



sledku smlouvy města s plynárnou až v roce 1902. Prvního elektrického osvětlení se v Praze dočkala Hybernská ulice.

Výjimečné postavení ve stavebním vývoji Plzně zaujímá firma Antonín Müller – Vojtěch Kapsa (1890–1948), a to jen namátkově výstavbou škol, kostela sv. Jana Nepomuckého na Chodském náměstí, pivovaru Světovar a třiceti objektů v areálu Škodovy. Na odlévání zvonů se po několika generacích podíleli Pernerové (1705–1950), zvonařští mistři původem z Tyrolska. Naopak z Lucemburska pocházela rodina Piettových, majitelů papírny, která se díky svému zařízení a výrobkům stala prototypem moderní doby. Do veřejného i soukromého prostoru významně zasáhla svými výrobky i firma klempíře J. K. Rudolfa (1875–1946). Jejich prosperitu zahájilo jednak zavedení jednotné metrické soustavy (1876), které si vyžádalo nutnost výměny plynoměrů, jednak vybudování plzeňského městského vodovodu. Rudolf byl stálým dodavatelem rakouských drah, jeho dílnu připomínají nejen alegorické plastiky na nároží plzeňských domů, ale i toponymum U Rudolfů, odkazující na původní místo dílny na dnešní Klatovské třídě. Rodinu Semmlerových (1880–1939), výrobců gramofonových jehel, dnes připomíná jejich rezidence na Klatovské třídě, na níž se významně podílel architekt Adolf Loos.

Poměrně obsáhlá kapitola je věnována Ignáci a Jaroslavovi Schieblovým, zde právem označeným jako muži mnoha řemesel. Ignác Schiebl (1823–1901) je představen jako uvědomělý vlastenec, neúnavný organizátor kulturního dění, u něhož si podávali dveře K. J. Erben, J. V. Frič, F. Palacký, B. Němcová aj., jakož i zachránce plzeňského městského archivu, který odkoupil z vlastních prostředků od magistrátu. Stál u zrodu Měšťanské besedy (1862), byl členem Obchodní a živnostenské komory, rovněž tak i jejím prvním českým předsedou. Zakoupením tiskárny ve Školní ulici (1862) inicioval vznik Pilsner Bote, roku 1870 přejmenovaného na Pilsner Reform (vycházel až do roku 1908) a od roku 1874

i česky psaných Plzeňských novin. Angažoval se rovněž v přípravách světové výstavy ve Vídni (1864). Novinařině se intenzivně věnoval i jeho syn Jaroslav Schiebl (1851–1933), vydávající Pilsner Reform, Nové plzeňské noviny a Echo von Pilsen. Byl členem klubu plzeňských fotoamatérů, zakladatelem Českého politického spolku, od roku 1889 působil jako poslanec Českého zemského sněmu. Významně se osvědčil jako statistik při sčítání lidu v letech 1890, 1910, 1920, 1930. Jako publicista má na svém kontě 20 knih a cca 60 odborných spisů, z nichž nejznámější je *Plzeň v pověsti, legendě, tradici a škádlivce*. Také on se podílel na záchraně mnoha památek, které tvoří základ kulturně-historických sbírek Západočeského muzea.

Poslední kapitoly jsou věnovány spolupráci Rudolfa Štecha, stavitele třetí největší synagogy na světě, a Mikoláše Alše, jenž svými historickými náměty vyzdobil fasády mnohých plzeňských domů, dále Martinu Stelzerovi, staviteli Měšťanského pivovaru, Německého divadla, Staré synagogy, hotelu Stelzer, sálu hotelu Valdek a cca 200 měšťanských domů. Katalog uzavírá rodina Tuschnerů, průkopníků soukenictví v první polovině 19. století.

Graficky sličně vybavená publikace je doplněna bohatou obrazovou přílohou – dobovými fotografiemi, reklamními letáky, vizitkami a titulními listy periodik i současnými fotografiemi muzejních exponátů a veřejných budov. Bohatý je i seznam regionální literatury a periodik, z nichž autor čerpal. Dobrým pomocníkem při hledání zmíněných adres je jejich zvýraznění na mapce Plzně v předešlé knize. Nejen Plzeňanům, ale i návštěvníkům města se dostává do rukou průvodce, odkrývající spolu s tajemstvím zajímavých detailů i původ mnohých veřejných míst, která se pro svoji zdánlivou „fádnost“ nevešla do běžných turistických průvodců. V neposlední řadě mnohému Plzeňanu pomůže identifikovat výrobce a původ jeho „rodinného stříbra.“

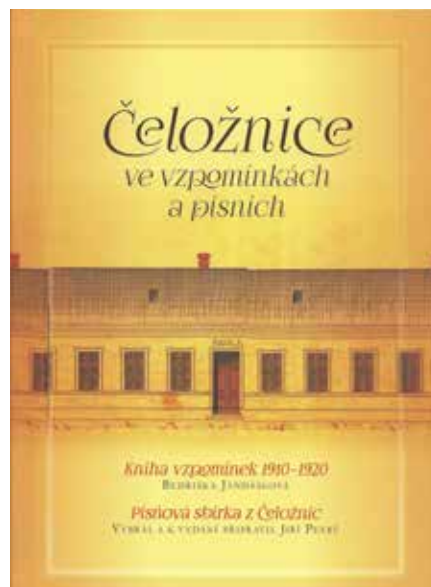
Marta Ulrychová
(Plzeň)

ČELOŽNICE VE VZPOMÍNKÁCH A PÍSNÍCH. BEDŘIŠKA JANDÁSKOVÁ: KNIHA VZPOMÍNEK 1910–1920. PÍŠŇOVÁ SBÍRKA Z ČELOŽNIC. VYBRAL A K VYDÁNÍ PŘIPRAVIL JIŘÍ PETRŮ. Čeložnice: Obecní úřad Čeložnice, 2019, 206 s.

V loňském roce vyšla zásluhou obce Čeložnice a zejména jejího starosty Jana Zbořila publikace prezentující dva cenné prameny pro studium historické (sociální) paměti. První část knihy (s. 9–76) předkládá čtenáři vzpomínky Bedřišky Jandáskové, manželky učitele, který v Čeložnicích působil v letech 1910–1920. Memoárová literatura, deníky nebo podobné rukopisné dokumenty hrají v etnologickém výzkumu paměti nezastupitelnou roli. Proti oficiálním materiálům vypovídají osobní vzpomínky, které většinou zůstávají badatelé skryty, reálněji a podrobněji o životě jednotlivců, o jejich vidění každodenního života i tzv. velké historie. A právě takovou osobní výpověď představují vzpomínky B. Jandáskové. Čtenář nemůže čekat

obvyklý popis pokojného a bohatého, až bukolicky působícího života na slováckém venkově. Vnímavý pohled vzdělané ženy odhaluje sice tušený, ale ne vždy reálně popisující silný konzervativismus venkovské populace, výraznou nechuť zaběhnuté, byť velmi zastaralé postupy inovovat. Je tu zřejmý silný odpor nejen k základnímu vzdělávání, ale rovněž k rozšiřování vědomostí v zemědělském podnikání, ke kulturnímu vývoji vůbec, zkrátka vůči jakékoli novotě, stejně jako mnohdy negativní působnost církve. Publikované vzpomínky jsou doplněny dobovými fotografiemi získanými v obci.

Druhá část publikace (s. 77–201) zpřístupňuje veřejnosti 87 písní zapsaných v Čeložnicích, které vybral a k vydání připravil Jiří Petrů. Dílo je určeno především obyvatelům obce Čeložnice – jim je také starosta obce v úvodu připsuje. Na přípravě se podílela rovněž etnomuzikoložka Lucie Uhlíková, pracovnice brněnského detašovaného pracoviště Etnologického ústavu AV ČR. Její zásluhou je publikace sestavena v souladu se současnými požadavky na odborně zpracovanou píšňové edice. Nechybí úplná pasportizace a nářeční slovníček. Edice obsahuje lidové písně, které ve svých vzpomínkách zachytila Bedřiška Jandásková, dále lidové, zlidovělé a kramářské písně zapsané Jiřím Petřem v Čeložnicích a také písně, které získal ze soukromých sbírek. Zařazeny byly také rukopisné píšňové zápisy ze sbírkových a dokumentačních fondů brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR. Píšňový rejstřík je neobvykle, ale přehledně uspořádán v tabulce obsahující kromě pasportizačních údajů informace o sběrateli a funkci písně; následují dva rozsáhlejší medailony nejdůležitějších sběratelů (Albert Pek, Berta Peková, Jiří Petrů). Materiál doplnila Lucie Uhlíková pojednáním o povaze zpěvního repertoáru obce Čeložnice, ediční poznámkou a nářečním slovníčkem. Je nepochybně ku prospěchu celého díla, že na jeho přípravu dohlíželo oko odborníka.



Kromě toho, že obyvatelům zmíněné lokality přibyla další cenná památka, tj. dokument o dřívějším způsobu života v jediné, konkrétní obci zpěvného Slovácka, je publikace *Čeložnice ve vzpomínkách a písničkách* cenným dokladem subjektivního pohledu přímého aktéra na dění v lokalitě a reálného, víceméně necenzurovaného zpěvního fondu na počátku 20. století. Není mnoho takových pramenů a objev každého z nich je třeba uvítat jako cenný přínos k teoretickému poznání lidové zpěvnosti i sociální paměti jedné obce.

Marta Toncrová
(Etnologický ústav AV ČR)

MARIAN FRIEDL – RUKYNADUDY – GRUNIK: PÍSEŇ ZEMĚ. CD-ROM. Animal Music, 2019.

Ohlédneme-li se za hudebními tituly minulého roku, nemohou naší pozornosti uniknout nosiče, které přímo či nepřímo vycházejí z odkazu tradiční lidové hudby konkrétního regionu. Mezi nimi zaujímá výsostné postavení projekt *Píseň země*, vzešlý ze spolupráce multiinstrumentalisty Mariana Friedla s kapelou RukyNaDudy a folklorním souborem Grunik.

Hlavní iniciátor celého projektu Marian Friedl uskutečnil svou vizi alba vzdávajícího poctu minulosti jeho rodného kraje, oblasti Moravskoslezských Beskyd. Život tamějších obyvatel v předchozích staletích probíhal pod výrazným vlivem salašnického způsobu hospodaření, a právě to se stalo hlavním tematickým těžištěm, ze kterého *Píseň země* vychází.

Album vzniklo za použití studiové techniky přímo v zázemí Friedlovy chalupy ve Valašské Bystřici – Lušové, tedy „uprostřed Beskyd“, kam se na tři dny sjeli všichni spolupracující interpreti. Tímto způsobem dosáhli co největšího pocitového sepětí s okolní krajinou a s horským prostředím vůbec. Cíleně se proto jednotlivými stopami prolínají zaznamenané zvukové projevy blízké přírody, ať už se

jedná např. o bečení ovcí, bučení krav, nebo o cvrkot lučního hmyzu, a tvoří tak akustickou kulisu k hudbě samotné.

Na albu zaznívá celá řada nástrojů používaná v minulých staletích v široké oblasti karpatského oblouku, ať už se jedná o různé typy dřevěných píšťal, o gajdy, housle (či jejich protějšky zkonstruované v lidovém prostředí jako důsledek tzv. deviolinizace – příkladem mohou být dlabané housle *ochlebký*) nebo malý cimbál. Jejich vzájemná souhra má však daleko od přehnaně horlivé snahy o autentickou rekonstrukci staré hudby. Koneckonců kapela RukyNaDudy, které je Marian Friedl frontmanem, o něco takového neusiluje, naopak je otevřena promyšlenému hudebnímu experimentování a prosazuje tvůrčí přístup k písňovému materiálu, což je právě umožněno i kombinací výše uvedených nástrojů. Způsob hry prezentovaný kapelou nelze označit jinak než přívlastkem současný, zkrátka takový, jaký bychom očekávali od dnešních „lidových“ muzikantů schopných dostat všem požadavkům posluchače z hlediska intonace a harmonického uvažování. Prostřednictvím co možná nejvíce poučené interpretace pak vytváří RukyNaDudy pozoruhodné hudební pojítko mezi současností a minulostí.

Ke vzniku *Píseň země* významně přispěl folklorní soubor Grunik, mezi jehož členy patří několik výrazných pěveckých osobností. Ty obohatily album neje-

nom po vokální stránce. Jméno Sabriny Pasičnykové figuruje v bookletu hned několikrát, neboť se kromě přípravy sborů a sólového zpěvu podílela na odborných i jazykových korekturách. Není tedy náhodou, že podle slov Mariana Friedla patří zvláštní poděkování za vznik alba právě jí a producentu Jiřímu Slavíkovi.

Obal s bookletem si zasluhuje větší pozornost, protože je řešen velmi prakticky a kromě celkové přehlednosti je třeba ocenit i jeho vynikající grafické zpracování. Úvodní část bookletu tvoří krátká předmluva producenta Jiřího Slavíka následovaná stručným pojednáním o salašnické minulosti Moravskoslezských Beskyd z pera Mariana Friedla. Průvodní texty k jednotlivým písním na albu jsou v závěru doplněny o užitečný slovníček pojmů. Vysoká úroveň textového obsahu svědčí o tom, že Friedl, ačkoliv je sám v problematice značně erudován, neváhal v této věci oslovit dlouholeté muzejní pracovníky znalé etnografických realii Západních Karpat. Mezi odbornými korektory tak nalezneme jména etnologů Jiřího Langer a Václava Michalíčky. Za neméně zdařilou lze považovat také druhou polovinu bookletu tvořenou fotografiemi zachycujícími proces nahrávání, je však třeba podotknout, že fotografie dívčího sboru, byť by stěžejí vyvolala pocit pohoršení u současného laického pozorovatele, může vzhledem k míře obnažení některých zpěvaček působit v kontextu tradičního prostředí konzervativního venkova až nepatřícně.

Album *Píseň země* je výjimečné v mnoha ohledech. Stojí na originálním a do značné míry odvážném nápadu, jehož realizace samozřejmě vyžadovala zapojení většího počtu lidí, kteří sdíleli autorovo nadšení a byli schopni čelit všem náročným výzvám, jež se pojí s nahráváním v terénních podmínkách mimo studio, navíc ve velmi omezeném časovém rámci. V tom všem obstál celý tvůrčí tým na výbornou, o čemž se můžeme přesvědčit nejdříve poslechem alba.

Ondřej Volčík
(Ústav evropské etnologie FF MU)



NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2020

(Revue für Ethnologie 1/2020)

Herausgegeben vom Nationalen Institut für Volkskultur

696 62 Strážnice, Tschechische Republik

Tel. 00420- 518 306 611, Fax 00420-518 306 615

E-Mail: info@nulk.cz

Das Heft 1/2020 der Zeitschrift *Národopisná revue* (Volkskundliche Revue) öffnet das Thema „Ethnologie und Anthropologie mittels Filmkamera“. Lucie Česálková befasst sich mit der tschechischen Filmproduktion in der Zwischenkriegszeit (*Andersartigkeit als ein Spiegel: die ethnographische Perspektive im tschechischen non-fiktionalen Film der Zwischenkriegszeit*). Petr Bednařík widmet sich dem Film und der sozialistischen Propaganda zu Beginn der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts (*Die Darstellung des Dorfes im tschechischen Film zu Beginn der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts am Beispiel des Films „Slepice a kostelník Die Henne und der Küster“*). Milan Kruml beobachtet die Zeitproduktion des Tschechoslowakischen Fernsehens in der unfreien Gesellschaft in der Beziehung zur Präsentation von Folklore (*Folklore als Flucht: Programme mit der Folklorethematik in Sendung des Tschechoslowakischen Fernsehens um die Wende der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts*). Tomáš Petrů analysiert die Stereotypen im Bereich Film von der anthropologischen Perspektive (*Ethnische und geschlechtsbezogene Stereotypen in der Filmreihe James Bond*). Der Text über die von Andrej Sulitka durchgeführte Feldforschung (*Folkloreensembles der ethnischen Minoritäten in den tschechischen Ländern und die Folklorebewegung der Majorität / Am Beispiel einer ausgewählten Probe der Ensembles und deren Aktivitäten nach dem zweiten Weltkrieg*) wird außer dem Hauptthema publiziert.

Die Rubrik „Forschungsmethoden“ bringt einen Aufsatz über die Rolle des ethnographischen Films bei der gegenwärtigen Präsentation der traditionellen Volkskultur (Autoren Aleš und Vít Smrčka) und einen Text über die Entwicklung in der Technologie von Farbphotographie und der Dokumentation von Volksbekleidung (Autoren Helena Beránková und Jan Benedík). Die „Gesellschaftschronik“ veröffentlicht Glückwünsche zu den Jubiläen der Ethnologin Anna Divičanová/Gyivicsán (geb. 1940), der Ethnologin und Filmdokumentaristin Vlasta Svobodová (geb. 1930) und des Ethnologen Daniel Luther (geb. 1950), und publiziert einen Aufruf auf den Ethnomusikologen Bruno Netti (1930–2020). Sonstige regelmäßige Rubriken bringen Berichte über Konferenzen, Ausstellungen, und Aktivitäten im Bereich Publikationen.

NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2020

(Journal of Ethnology 1/2020)

Published by the National Institute of Folk Culture

696 62 Strážnice, Czech Republic

Tel. 00420-518 306 611, Fax 00420-518 306 615

E-mail: info@nulk.cz

Journal of Ethnology 1/2020 deals with the theme “Ethnology and Anthropology through the Movie Camera”. Lucie Česálková focuses on Czech inter-war ethnographic films (*Otherness as a Mirror: ethnographic perspective in the Czech inter-war non-fiction film*), Petr Bednařík pays attention to films and socialist propaganda in the early 1950s (*Depiction of the Countryside in the Czech Film in the Early 1950s on the Example of the Film Slepice a kostelník [The Hen and the Sexton]*). Milan Kruml monitors the period production of the Czechoslovak Television in the then unfree society in relation to the presentation of folklore (*Folklore as an Escape? Programmes with folklore content broadcasted by the Czechoslovak Television at the turn of the 1960s and 1970s*). Tomáš Petrů analyses stereotypes in the realm of film from the perspective of anthropology (*Ethnic and Gender Stereotypes in James Bond Film Series*). The text about field research by Andrej Sulitka is published out of the theme (*Folk Ensembles of National Minorities in the Czech Lands, and Majority Folklore Movement. / On the example of a selected sample of ensembles and their activities after the Second World War*).

The Research Methods column publishes a reflection essay on the role of ethnographic film in current presentation of traditional folk culture (written by Aleš and Vít Smrčka) and a text concerning the development in colour photographic processes and documentation of folk clothing (written by Helena Beránková and Jan Benedík). Social Chronicle publishes congratulations to the jubilees of the ethnologist Anna Divičanová/Gyivicsán (born 1940), the ethnologist and documentarist Vlasta Svobodová (born 1930) and the ethnologist Daniel Luther (born 1950), and an obituary for the ethnomusicologist Bruno Netti (1930-2020). Further regular columns include reports on conferences, exhibitions and publication activities.

NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2020, ročník XXX

Vydává Národní ústav lidové kultury, 696 62 Strážnice, ČR (IČ 094927)

Národopisná revue je odborný etnologický recenzovaný časopis, vychází čtyřikrát ročně, vždy na konci příslušného čtvrtletí. Pravidla recenzního řízení i veškeré další informace pro autory příspěvků i pdf verze jednotlivých čísel jsou zveřejněny na internetových stránkách časopisu <<http://revue.nulk.cz>>.

Periodikum je evidováno v mezinárodních bibliografických databázích Scopus, ERIH (European Reference Index for the Humanities), AIO (The Anthropological Index Online of the Royal Anthropological Institute), CEJSH (Central European Journal of Social Sciences and Humanities), GVK (Gemeinsamer Verbundkatalog), IBR (Internationale Bibliographie der Rezensionen geistes- und sozialwissenschaftlicher Literatur) + IBZ (Internationale Bibliographie geistes- und sozialwissenschaftlicher Zeitschriftenliteratur), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), Ulrich's Periodicals Directory.

REDAKČNÍ RADA:

PhDr. Jan Blahůšek, Ph.D., doc. PhDr. Daniel Drápala, Ph.D., PhDr. Hana Dvořáková, doc. Mgr. Juraj Hamar, CSc., doc. PhDr. Petr Janeček, Ph.D., doc. PhDr. Eva Krekovičová, DrSc., PhDr. Jan Krist, PhDr. Martin Novotný, Ph.D., doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc., PhDr. Jana Pospíšilová, Ph.D., doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc., PhDr. Martin Šimša, Ph.D., doc. PhDr. Zdeněk Uherek, CSc., PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., doc. PhDr. Miroslav Válka, Ph.D.

MEZINÁRODNÍ REDAKČNÍ RADA:

prof. PhDr. Anna Divičan, CSc. hab. (Maďarsko), Dr. László Felföldi (Maďarsko),
Mag. Dr. Vera Kapeller (Rakousko), prof. Dragana Radojičić (Srbsko),
prof. Mila Santova (Bulharsko), prof. Dr. habil. Dorota Simonides, Dr.h.c. (Polsko),
Dr. Tobias Weger (Německo)

Šéfredaktorka: Lucie Uhlíková
Redaktorka: Martina Pavlicová
Tajemník redakce: Petr Horehled
Překlady: Zdeňka Šafaříková
Tisk: LELKA, Dolní Bojanovice

Datum vydání: 31. 03. 2020
ISSN 0862-8351 (Print)
ISSN 2570-9437 (Online)
MK ČR E 18807

**NU
LK**