

MAREK SLOVÁK / 19. 8. 2024

Kina v Československu

Ve čtvrtek 23. května se v pražském kině Ponrepo konal workshop ***Kina v Československu***. Od brzkého dopoledne až k podvečeru bylo ke slyšení celkem patnáct metodologicky i kvalitativně rozmanitých panelových příspěvků, rozdělených do čtyř tematických bloků: **1. Data(báze), 2. Architektura a interiér kin, 3. Kinoprovoz po roce 1945 a 4. Technika a provoz kinosálů**. Následující reportáž je po úvodu a reflexi dosavadního stavu poznání strukturována stejně jako workshop, a tak můžete číst dle uvážení, skákat mezi preferovanými tématy, případně se zaměřit jen na vybrané příspěvky, jejichž název je pro snazší orientaci vyveden tučně.

Část výzkumného projektu ***Kina ve Východočeském kraji 1960–1990***, který má na starost kurátorka orální historie Marie Barešová a archivář písemných archiválií Luboš Marek (oba z NFA), byla doplněna o výstavu v předsálí a projekci brazilského dokumentu *Portréty přízraků* (2023) Klebera Mendonça Filha. Analogicky k Filhovi, který nahlíží na brazilskou společnost prostřednictvím kin svého rodiště, si grantový projekt za svůj cíl klade něco podobného. Chce – na příkladu uvedeného územního celku, který má být reprezentativní pro českou část Československé republiky – pomocí projekčních míst vypovědět o „podobě soustavy kin, (...) jak fungovala jejich samospráva, jak byla organizována distribuce, do jaké míry byla infrastruktura centralizovaná a v jakých aspektech naopak rozdrobená”. **[1]** Zkoumané období je odvislé od na jedné straně nového uspořádání krajů a na straně druhé konce státem kontrolované kinematografie.

Workshop šel do větší minulosti, když byl časově vymezen obdobím znárodněné kinematografie (1945–1990). Přesto skoro nebylo příspěvku, který by omezení nepřekračoval; o doprovodné výstavě platilo totéž. Díky územní mapce s infografikou bylo patrné, kolik budov s projekcemi za minulého režimu existovalo či stále existuje. Jedno/vícesálová kina přitom tvořila jen menší část z celkového počtu projekčních míst. Filmy byly ke zhlédnutí i v sokolovnách, kulturních domech, závodních jídelnách

či školních tělocvičnách. Expozice, vnášející zpět na mapu často neexistující promítací prostory, má být „zároveň sondou do (nejen) lokální historie a skládáním mnohvrstevnaté struktury propojující rozsáhlou sítí míst promítání, potřebnou technickou a technologickou infrastrukturu, filmovou distribuci a diváctvo”. [2]

Jelikož projekt *Kina ve Východočeském kraji 1960–1990* stále probíhá, byla akce spíše workshopem (bez tvůrčí dílny) než akademickým sympoziem. Výstavu je tudíž třeba vnímat jako doplnění řečeného. Například příspěvek „*Širokoúhlé kino Vesmír v Zastávce u Brna uvádí tyto programy*”, přednesený Jaromírem Blažejovským z Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, byl na expozici rozšířen o fotosky a dobové programy s nabídkou kin, která v šedesátých letech nabízela jak divácky vděčné epiky, tak dnes již klasické snímky. A právě tyto přesahy asociativně vedou k hlavním otázkám textu. Není mapování a reflexe kinofikace a kultury i technologie pouhým cinefilním přežitkem? Nejde o mnohdy (n)ostalgické ohlžení do minulosti bez relevance k současnosti, případně současnému bádání?

Dosavadní stav poznání

Aspoň takto skepticky se to může jevit na základě povšechné znalosti toho, jakým směrem se ubírá tuzemské oborové bádání a jaké knižní výstupy posledních let byly na místě k zakoupení. Pokud byla reflektována audiovize s ohledem na projekční prostor, bývalo to s intermediálním přesahem, potažmo mimo místo kinosálu, s badatelskou preferencí galerijních prostor. Dokladem toho je například dvojice relativně nedávných publikací *Myslet filmem/Thinking Through Film* (2023) editora Jiřího Angera a editorky Sandry Baborovské či *Mapování pohyblivého obrazu. Média, aktéři a místa v českém prostředí* (2022), kterou editovali Martin Mazanec a Sylva Poláková. [3] Problematika kinofikace se může jevit jako věc minulosti. V akademickém prostředí je kladen stále menší důraz na výzkumné semináře lokálních kin, jejichž výstupem jsou bakalářské a výjimečně magisterské diplomové práce, byť v minulosti jich vznikla celá řada. [4]

I relevantní oborová literatura, pokud bychom se omezili jenom na knihy zcela věnované problematice kin u nás, je dvě dekády stará. Díky výzkumu na Univerzitě Palackého vyšla *Kinofikace Moravy* (2004), editovaná Karlem Taberym, a díky výzkumu na Masarykově univerzitě byl vydán sborník prací *Kinematografie a město. Studie z dějin lokální filmové kultury*, editovaný Pavlem Skopalem. [5] Pokud by se nepočítala

jedna výjimka z pravidla v případě publikace *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury* (2016), [6] kdy se ke Skopalovi přidala jako editorka Lucie Česálková, našli bychom v posledních patnácti letech k tématu jedno číslo českého recenzovaného periodika *Iluminace* (2009) a několik úžeji vymezených kapitol v odborných knihách. [7]

V publikaci *Kinematograf!* s podtitulem *Věvec studií o raném filmu* (2014) se Ivan Klimeš, jenž workshop zahajoval, v jednom ze dvou tematických směrů knihy obrací k „fenoménu filmového představení a k instituci kina obecně, přičemž zahrnuje i dobovou společenskou recepci kina a filmového média vůbec”. [8] Sběrka obsahuje studie *Člověk a stroj v biografu* (o podobě projekcí v němé éře), *Děti v brlohu* (o morální panice s ohledem na návštěvnost) a *Narativ optikou projektoru* (o vlivu materiálních a projekčních podmínek na strukturu děl). Předposlední zmíněná práce je přetištěna i v Klimešově další knize *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945* (2016), [9] v níž autor systematictěji zkoumá utváření postoje státu ke kinematografii, přičemž se zabývá jak udělováním kinolicencí a ustanovováním bezpečnostních předpisů, tak i kiny (a kinaři) za Velké války a po převratu.

Kromě těchto zásadních, místy systematizujících, místy zcela nové a objevné poznatky přinášejících knih je k tématu souvisejícím s kinofikací k přečtení pouze několik kapitol v různých publikacích. Jsou jimi jednak *Filmová kultura severního trojúhelníku*, kterou napsal Pavel Skopal a která se od dosavadních odlišuje již svým transnárodním přesahem (viz podtitul *Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*), [10] jednak *Český Filmový archiv 1943–1993. Institucionální vývoj a problémy praxe*, v níž se Jan Trnka v jedné podkapitole věnuje například kinům a komerční filmotéce bratří Čvančarů. [11] Ojedinělý přesah na Slovensko, přesněji do Československa, představuje *Kino na fronte* od Petry Hanákové v posledním svazku *Film a dějiny 8* s podtitulem *Válka* [12]. Zavádění technologických změn, byť s menším důrazem na proměnu projekčních prostor, rozebírá Anna Batistová na širokoúhlém formátu, potažmo Tereza Frodlová na barevném Agfacoloru ve čtyřicátých a padesátých letech ve svazku *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a technika* (2017). [13] Druhá zmíněná autorka na workshopu vystoupila s příspěvkem vycházejícím z její diplomové práce o stereoskopickém filmu u nás. [14] Z podobného ranku, s důrazem na technologii neodmyslitelně spjatou s kinosálem, je článek Jakuba Klímy a Radomíra Kokeše o 70mm filmu z *Iluminace*. [15]

Pro inspiraci stojí za zmínku popularizační dvojice *S Kafkou do kina* (2004) od Hannse Zischlera a *Diktátoři v kině: Lenin, Mussolini, Hitler, Goebbels, Stalin* od Petera Demetze. [16] Názvům navzdory je v nich mapován spíše fenomén diváckých návyků u výlučných historických osobností. Vyloženě obtížně zařaditelná je pak útlá knížečka *Milada Marešová: Domácí biograf*, [17] kombinující převládající ilustrace s dvojjazyčnými (čeština a angličtina) rámuujícími texty pro poučené čtenářstvo.

Předchozí řádky si nekladly nárok na úplnost, které beztak v omezeném výčtu nelze dosáhnout, a možná poznámkami v souvislosti s Ivanem Klimešem nebo Terezou Frodlovou mohly vyvolat mylný dojem, že akce *Kina v Československu* byla ryze odborná, s přítomností badatelů a badatelek spojených s archivními či akademickými institucemi. Opak je pravdou: workshop byl úspěšný přinejmenším zájmem, který vyvolal, protože nebývá obvyklé, aby se zúčastnilo osmdesát lidí, od kinařů přes výzkumníky až k publicistům a cinefilním zájemcům bez profesní nebo odborné profilace. I jednotlivé příspěvky byly velmi rozmanité: ne nutně metodologicky, protože metodologie mnohdy chyběla zcela, ale i co do zaměření a pojetí – od představení akademického bádání popularizační formou přes povídání pamětníků až po odlehčené, vyloženě stand-upové pojetí oživující a vyvažující jindy fakticky zatěžkané, a tak méně záživné příspěvky. Co následuje, je shrnutí jednotlivých referátů pro ty, kdo se akce neúčastnili, i pro ty, kdo si chtějí osvěžit, co z několikahodinového bloku ve výsledku pozapomněli.

1. Data a databáze

Že *Kina v Československu* nebudou cílit výhradně na odborné posluchačstvo, dal najevo hned na začátku Ivan Klimeš, který změnil avizovaný název, a tudíž i z podstatné části obsah příspěvku. V prezentaci ***Sokolský biograf statisticky a vůbec*** hovořil o přístupu tělocvičného spolku Sokol ke kinům, výrazně méně pak o velkoformátových grafech Československé obce sokolské, které představují dosud náležitě nevyužitý a nevytěžený zdroj bádání. Jeho řeč tak byla méně o databázi, která je dohledatelná pod heslem „biografy“ na internetové stránce www.esbirky.cz, [18] a více o datech-faktech. Dozvěděli jsme se, že Sokol jakožto demokratické, nehierarchizované prostředí se vyvinul v mohutnou organizaci s národním programem, přičemž díky početné členské základně patřil k poměrně zámožným spolkům. Roku 1913 se počet členů blížil dvěma stům tisícům, roku 1918 dokonce přesáhl osm set

tisíc! Ačkoliv základním zdrojem příjmů byly členské příspěvky, do společné kasy přinášely nemalé peníze i výnosy z prodeje vstupenek na různé sokolské aktivity. Vedle očekávaných (slety, závody) i méně očekávaných (hudební a divadelní představení) tvořily filmové projekce jednu z položek. V meziválečném období existovaly na tři tisíce sokolských jednot, z těchto zhruba šest až osm set provozovalo kino. Odhad není přesný nejspíš i proto, že se promítalo i v tělocvičných, tj. nekinových prostorách, a jinde je údaj naopak jasný díky tomu, že některé jednoty postavily pro kino a loutkové divadlo samostatné budovy.

Co se týče konkrétních dat souvisejících s kinematografickými strukturami Sokola, roku 1922 byl ustanoven biografický odbor a byly sdruženy sokolské biografy s povinným členstvím. O tři roky později se z biografického odboru stala v podstatě jedna obří půjčovna, protože bylo odhlasováno, že sokolská kina budou odebírat filmy od půjčoven jenom prostřednictvím odboru. O pár let nato bylo praxí, že odbor zaplatil půjčovnám, následně zapůjčené filmy přepůjčoval, a to s ekonomickou politikou, že bohatší jednoty platily více než chudší. Proti praktice navázaného prodeje ale začali protestovat ostatní kinaři, dokonce se situace dostala až před soud, kde bylo rozhodnuto, že se má oddělit činnost biografického odboru od obchodní činnosti, tj. že Svaz sokolských a jiných biografů má fungovat na družstevním principu.

Akademik Klimeš prokládal svůj příspěvek glosami, prostřednictvím kterých aktualizoval meziválečné období: i v něm, stejně jako v současnosti, šlo o peníze až v první řadě.

Z centra do periferie a z minulosti do současnosti (alespoň co do způsobu zpracování dat) posluchačstvo přenesl příspěvek Terézie Porubčanské **Zlínský film. Vizualizace historických dat pro účely propagace, vzdělávání a podpory turismu**, představující výstup z výzkumu Ústavu filmu a audiovizuální kultury Masarykovy univerzity v Brně. Označení pouze za výzkum není úplně přesné, protože projekt měl být jak výzkumný, tak i aplikovaný. Průzkum dějin a průmyslu ve Zlíně je zpřístupněn široké veřejnosti, a to prostřednictvím webové stránky, [19] na které je relační databáze, mapová projekce i vizualizace dat. Autor těchto řádků si ale není jist, nakolik je web opravdu široce přístupný, když má být využitelný i pro středoškolské studentstvo. I přes popularizační uchopení a možnost zadat méně dat jde o příliš úzkoprofilovou záležitost, která svým uchopením pravděpodobně nenahradí známější (česko-

slovenské) databáze v případě potřeby dohledat si informace bio-filmografického rázu. Stejně cílové publikum – zájemci a zájemkyně o „dějiny kinematografie či kulturní dějiny Zlína (...) i vyučující současného dějepisu zejména na středních školách” [20] – má mít i zdarma ke stažení a přečtení dostupnou knihu *Filmové ateliéry ve Zlíně. Příběhy – fakta – mapy – souvislosti*. Editoval ji a jedním z autorů byl Pavel Skopal, součástí autorského kolektivu byli i Terézie Porubčanská a jeden z návštěvníků workshopu a přispěvatel do diskuze Martin Kos.

Ten v knize pojednal o tom, jak tisk psal o dvou ročnících Filmového festivalu pracujících (primárně s ohledem na festival v Mariánských Lázních) a jak se proměňoval vztah Jaroslava Novotného a Dorostu Československého červeného kříže. Z příkladu, který má být reprezentativní pro celek, mají vyplynout dvě věci: Jednak, že navzdory anotaci není publikace dvakrát vhodná pro středoškolské studentstvo, byť ji vyučující dějepisu či filmové a výtvarné výchovy pro přípravu na výuku i díky pracovním listům na konci mohou využít, jednak, že přístup při vytváření databáze (a i převládající rétorika v knize) byl odvislý od teorie sítě nedávno zesnulého sociologa a filozofa Bruno Latoura. Pro síť je podstatné, že všichni jsou stejně důležití, i když se někteří podle pozic nebo dosažených ocenění mohou jevit jako důležitější. Latourovská perspektiva umožňovala jiné než dosud převládající pojetí, jež je založeno na lineárním výkladu (dějin, relací mezi aktéry apod.). I proto se v databázi nesetkáváme jen s časovou osou, jelikož si můžeme navolit i další, tematické osy věnované například dějinám kinematografie, školního filmu, ocenění atd. Jedním z důvodů, proč je možné členit i podle témat, byla možnost kladení vlastních výzkumných otázek.

Porubčanská v rámci své prezentace uvedla i negativa, respektive problémy, které se vyskytly při vytváření databáze – a na dílčí nedostatky bylo upozorněno posléze v diskuzi. Vedle genderově nekorektního jazyka, kdy Hermína Týrlová byla uvedena jako režisér, představovala úskalí samotná časová osa. Umožňuje sice velmi konkrétní volby (nejen rok, ale třeba i den a měsíc), jenže vedle toho se výzkumníci a výzkumnice museli potýkat s nepřesnými údaji jako „okolo/na přelomu/od roku”, což představovalo zdaleka největší problém. Překážku však překonali, databáze již umí zachytit rozmezí.

Sochy a města. Umělecké a architektonické webové databáze jako nástroj pro efektivní péči o poválečná díla ve veřejném prostoru byl poslední příspěvek prvního bloku, přednesený Annou Waisserovou. Co do skladby workshopu byl vhodně zvolen jako závěrečný, protože byl zároveň překlenovacím: věnoval se jak využitelnosti databáze, což bylo téma první části, tak problematice urbanismu a architektury, což byl předmět zájmu druhého (odpoledního) bloku. Waisserová na příkladu Kina Sokol v Litomyšli uvedla, proč je databáze www.sochyamesta.cz [21] vhodná pro evidenci, rozpoznání a případnou záchranu ohroženého kulturního dědictví.

Webové rozhraní totiž uvádí i data o stavu průzkumů a restaurování, tj. míře poškození a opravení, a tak je využitelné nejen pro města, nýbrž i pro soukromé subjekty zapojené do mecenášství. To, že kina jsou ve veřejném prostoru spjata s konkrétními uměleckými díly, přednášející demonstrovala na velké řadě případů přesahujících jednu budovu. Posluchačstvo se dozvědělo o výtvarném pojetí fasády s břidlicovým obkladem a následným oplechováním v ostravské Luně, o reliéfech v Kině Metro 70 v Prostějově či v Novém městě nad Metují; o velmi častých nápaditě ztvárněných nápisech-názvech v Českém Krumlově a v karvinském Kině Centrum či naopak o docela výjimečných, protože originálních projektech různých svítidel, akustických stěn a stropů v Havířově. Z kategorie smutných konstatování bylo, že iniciativy pro citlivou rekonstrukci vycházejí převážně zdola, výjimečně shora, a tak mnohdy z původního díla nezůstává nic jiného než fotografie a další podklady na výše linkované stránce.



2. Kontext českého urbanismu: architektura a interiér kin

Ve druhém bloku, vymezeném tématem architektury a interiéru, které zároveň překračoval, zazněly čtyři příspěvky. Z toho první – o královehradeckém Bio Central – a poslední – o kulturních domech – příjemně překvapily svým energickým pojetím a přístupem, který by člověk od patnáctiminutových semi-konferenčních výstupů neočekával. Ilona Mach a Jan Slanina svou prezentaci, nápaditě nazvanou s obsaženým rozporem **Bedřich Šimon – autor neznámý**, pojali jako kombinaci audio detektivky, stand-upu a cestovatelského vlogu s odkazy na storička a fotografie ze sociálních sítí. Dynamické duo přitom stihlo předat podstatné informace, že v šedesátých letech došlo k restaurování a renovování (nová technika, projekční plátno i možnost 70mm projekce), které čítalo i dvoranu, jejíž součástí byla mozaika, u níž se dlouhodobě nevědělo, kdo byl jejím autorem. Dílo, v současnosti umístěné ve foyer, bylo přezdíváno Sputnik, protože jedna z legend pravila, že souviselo s lety do vesmíru, a podle jiné legendy bylo označováno za Boží oko, což mělo souviset s dobovým protestem proti režimu.

Obě legendy se ale ukázaly být planými. V pátrání po tom, jak se věc má, napomohl až archivní záznam České televize, ve kterém byla prozrazena identita autora mozaiky: Bedřich Šimon. Mach se Slaninou spojili jak staré, tak nové přístupy k výzkumu – na

jedné straně pramenné materiály na úřadech, na straně druhé oslovování prostřednictvím Facebooku a Prime Linkedlnu. Podařilo se jim kontaktovat autorovu vnučku Zuzanu de Francesco, žijící v Itálii, která jim poskytla materiály k výstavě, jež byla na sklonku minulého roku zahájena vernisáží v Bio Central. V plánu je i vydání publikace o Šimonovi.

Zatímco úsilí Mach a Slaniny mělo šťastný konec, poslech Matěje Bekery z Východočeského muzea v Pardubicích mnoho důvodů k radosti nezavdával. Příspěvek ***Pardubická kina Jas (Národ, Národní dům, Gloria) a Sport (Svět, Viktoria) jako kulturní fenomény města*** se totiž obracel výhradně do minulosti, jelikož ani v jednom z jmenovaných míst se již nepromítá. Jas byl prvním širokoúhlým kinem v Pardubicích, v současnosti krom oprýskaných pozůstatků minulosti slouží prostory po přestavbě ke komerčním (kanceláře) a soukromým (bydlení) účelům. Sport/Svět byl zrušen krátce po revoluci. Bekera svou prezentaci doprovázel archivními i aktuálními fotografiemi, přičemž na ty druhé byl obzvlášť smutný pohled.

O Bio Sport, umístěného do Hotelu Grand s kapacitou 350 míst, jsme se dozvěděli, že se bohužel nedochovaly žádné záběry z třicátých let, pouze fotografie ze šedesátých a osmdesátých let. Původní název před přejmenováním na Kino Svět byl odvislý od častého konání sportovních akcí. O Jasu jsme vyslechli spoustu zajímavostí: že byl biograf spojen s Pardubicemi, protože město mělo na provoz licenci; že byl teprve druhým vesnickým kinem vybaveným zvukem, jak o tom referoval tehdejší tisk; že během protektorátu pod novým názvem Gloria docházelo k velmi častým návštěvám gestapa a posléze za socialismu šlo o nejvybavenější kino v Pardubicích. Bekera však šel ještě dál do minulosti, kdy fungoval Jas ve třicátých letech ještě pod názvem Bio Národní dům. Stavba vycházela z návrhů architekta Karla Řepy, který přišel s funkcionalistickým projektem. O zachování původní podoby budovy se později staral Řepův syn.

Z Pardubic do Plzně početné návštěvnictvo workshopu přenesl Petr Klíma z Pěstuj prostor, který přednesl příspěvek ***Invalid, Hvězda, Elektra a další. Plzeňský architektonický manuál a kina***. Zpřesnění názvu podtitulem mělo opodstatnění, protože důraz byl kladen na úlohu Plzeňského architektonického manuálu, u kterého vnímá Klíma dvojí funkci: jednak jde o nástroj, který zprostředkovává architekturu kin veřejnosti, jednak se jedná o paměťový instrument. Klíma představil hned několik

projekčních míst: obytný dům se sálem biografu Invalid, Legionářský dům Elektrické divadlo, Národní dům Československých socialistů v Plzni s kinem Hvězda, Bio Elektra a Lidový dům. Co všechny tyto budovy spojovalo nad rámec filmové projekce?

Pověštinou to, že fungovaly až do konce devadesátých let, v některých případech až do let nultých. Zároveň to, že se nejednalo pouze o kina, nýbrž o polyfunkční místa, často kina a divadla, potažmo kina posléze adaptována na divadelní provoz. A taktéž bohužel to, že ani jedno uvedené místo není kulturní památkou.

Biograf Invalid, fungující od dvacátých let, je v současnosti bio-optickou laboratoří; Legionářský dům prošel četnými proměnami a dnes je z podstatné části zakryt plachtami; z Hvězdy zbylo torzo (zejména střešní konstrukce); Bio Elektra měla ve své době špičkové ozvučení a byla charakteristická koncepcí Rudolf Černého, ale dnes již nefunguje a je zajímavá pouze pro odbornou veřejnost; Lidový dům byl přestavěn na divadlo. Klíma tím upozornil, že přicházíme nejen o budovy, nýbrž i o paměťové stopy.

Jednou z paměťových stop jsou i kulturní domy, o nichž v příspěvku ***Kulturáky stojí, ale obstály?*** pohovořil Lukáš Veverka z Fakulty architektury ČVUT a Národního památkového ústavu. Podle něj jsou tyto instituce, spojované nejčastěji s politikou a kulturou, rozmanité. Kvůli legislativním změnám nelze ani jednoznačně určit, jaké typy budov sem spadají. Družstevní kluby? Osvětové besedy? Každá doba měla několik pojmenování, ani oficiální dokumenty nejsou v tomto jednotné, a tak nápomocné. Svůj počátek měly kulturní domy v Sovětském svazu, kde ve dvacátých letech existovaly dělnické a závodní kluby, které měly fungovat jako sociální elektrárna/králíkárna: z práce do klubu, z klubu spát, po vyspání do práce... a tak dokola. Navzdory tomu, že v levicovém tisku vycházela spousta článků o nutnosti stavět dělnické a závodní kluby, idea se neujala. Co se naopak ujalo, respektive bylo v tuzemsku vnímáno jako hodné následování, byl Masarykův kulturní dům – multifunkční objekt, spojující kino, divadlo, koncertní sál a knihovnu. Propojování různých odvětví kultury je něco, co se tzv. kulturákům stalo vlastní.

V poválečné době panovala představa, že se kulturní domy mají dostávat do centra. Dokonce za tímto účelem byly vydávány návody, jak je vystavět, přičemž se ještě nepočítalo nutně s projekcemi, byť v pláncích byly sály s navrženým sklonem. Až od padesátých let se kino mělo stát základem, a to pro místa, kde se počítalo s kapacitou alespoň sta míst, jako tomu bylo v Dobříši či Slaném. Stavěly se jak kulturáky v duchu

socialistického realismu, jako tomu bylo v Jáchymově či Slavkově, tak i architektonicky progresivní domy, z nichž jeden projektoval Václav Hlinský. V šedesátých letech vyšla řada brožur s typizovanými plány, jenže technická stránka věci byla mnohdy řešena na místě, což obvykle nedopadalo dobře. O dekádu později docházelo k obratu na kvalitu místo kvantitativního rozšíření kulturních domů po republice. Výstavba proto probíhala hlavně ve větších městech, ostatní to měla řešit například letními kiny. Normalizační etapu mapuje kniha *Mezi sjezdy a tanečními*, o kulturácích pojednává publikace *Osvěta, kultura, zábava. Kulturní domy v Československu* a na vydání čeká práce mapující delší období *Kulturáky. České domy kultury let 1948–1989*. [22]

Navzdory odbornější reflexi doplácují kulturní domy po revoluci na to, že jsou spojovány s minulým režimem a jeho politikou, a tak je jejich stav posledních pětatřicet let čím dál tím horší. I k tomu se často obracela panelová diskuze, jejíž závěr byl, že umělecká a architektonická hodnota kulturních domů je až na výjimky pryč. Není v nich možné vytvářet komunitní atmosféru, slouží ke všemu a zároveň pořádně k ničemu – a jsou navíc spojeny s vytěsňovanými tématy, jako je mnohdy nezvládnutá privatizace a úpadek institucí s ní spojených.

3. Kinoprovoz po roce 1945

Vznesené otázky jsou určeny dalším badatelům a badatelkám. Předposlední třetí blok workshopu byl více zaměřen na předlistopadovou minulost. Marek Danko z Národního filmového archivu představil osobnost Emila Sirotky v příspěvku ***Emil Sirotek ve funkci zplnomocněnce pro správu státních kin 1945–1948***. Ačkoliv anotace slibovala, že bude nastíněn „diskurz týkající se problematiky kin v období několika prvních let po konci druhé světové války“, avizovaná ambice nakonec zůstala nenaplněna. Převažoval výčet faktografických údajů: Emil Sirotek jakožto člověk s bohatou zkušeností (mj. ředitel kin Adria a Alfa a později Flory i provozovatel Aera) měl jako zplnomocněnec na starost opatření o příplatcích ke vstupnému, stavebních úpravách, poškozených kopiích, promítání týdeníků, poskytování záloh zaměstnancům i pořádání představení pro školy.

Po druhé světové válce nastal problém, že kina neměla co hrát, protože k dispozici byly hlavně filmy německé a československé, ovšem s německými titulky, což nebylo vhodné ani divácky žádané. Zároveň se zejména pohraniční kina potýkala s tím, že

mnohá nutně potřebovala rekonstrukci a neměla dostatečnou výbavu. Právě jim se v jednom ze svých textů Sirotek věnoval, když psal, že filmy mohou být nápomocné v konsolidaci mezi lidmi. Dankova prezentace doplňovala příspěvek Ivana Klimeše, když se dotýkala potíží s Československou obcí sokolskou, která nechtěla předat své biografy státu. Sokolští odmítali odvádět přebytky z některých svých kin, kritizovali stav zestátněné kinematografie, panoval spor o využívání sokolských tělocvičen a Československá obec sokolská připravila vlastní návrh zákona o dalších opatřeních v oblasti filmu. Po Únoru 1948 se Sirotkova pozice změnila: jako zplnomocněnec byl vyloučen, i když byl následně povolán zpět a vyslán do Polska. Do své smrti roku 1971 pracoval v československém Filmexportu.

Méně na faktech založený, protože hlavně z osobních vzpomínek a deníkových zápisků vycházející, byl příspěvek Jaromíra Blažejovského „**Širokoúhlé kino Vesmír v Zastávce u Brna uvádí tyto programy**“. Jeho podkladem sice byly i dochované programové materiály a osobní archiv autora, dostupný ke zhlédnutí i v rámci expozice v předsálí, ale ty pouze zpřesňovaly, kdy se co v kině Vesmír hrálo. Blažejovský uvedl své vzpomínky protnutím velkých a malých dějin: srpnovou invazí roku 1968, která ukončila nejenom demokratizační procesy, nýbrž i možný předprodej lístků na western *Rio Bravo*. Na druhou polovinu týdne plánovaný polský film byl zrušen, protože se začaly bojkotovat snímky invazních zemí. Blažejovský, jehož strýc Svačina vedl kino Vesmír před vyhořením, než se po obnovení provozu funkce vedoucího ujal Ugo Hora, zprostředkoval i svůj vhled do soutěživosti mezi dvěma oblastními kiny. Prvním byl Vesmír v Zastávce u Brna, obci se zhruba čtyřmi tisíci obyvateli, druhé kino se nacházelo v co do počtu obyvatel větších Rosicích, které však měly tu nevýhodu, že na rozdíl od Zastávky nebyly spádovou oblastí s gymnáziem. Soutěž vyhrávala Zastávka, protože jako první získávala kopie hned po Brně, a tak měla dřív očekávané a navštěvované tituly. Vedle divácky atraktivních filmů jako *Hombre* (který se zde promítal dokonce dřív než v Brně) či *Romulus a Remus a Kleopatra*, k nimž byly vydány i speciální letáčky, vzniklo i Kino náročného diváka. Umělecké snímky (*Červená pustina, O slavnosti a hostech, Bloudění...*) taktéž doprovázely letáky, do nichž ředitel a zároveň dramaturg v jedné osobě vpisoval poznámky, komu a proč by se mohl daný titul zamlouvat. Otázkou zůstává, nakolik je (n)ostalgické ohlížení skrze subjektivní, nepochybně selektivní a mnohdy nespolehlivou paměť věrohodným zdrojem informací. Pro výzkum v oblasti orální historie však může být, pokud bude náležitě

kriticky vyhodnoceno, přínosné.

Z Brna do Vodňan se vydal Libor Staněk ze Státního okresního archivu Strakonice v příspěvku ***Kina v okrese Vodňany 1948–1960***. Časové vymezení se odvíjelo od existence samostatného okresu Vodňany, během jehož dvanáctileté existence se na jeho území nacházelo pět stálých kin. Sice se jejich počet plánoval rozšířit, ale k ničemu takovému nakonec nedošlo. Zmíněná pětice měla několik společných prvků: fungovala ještě před koncem druhé světové války, nebyla náležitě zrekonstruována, maximálně prošla malými změnami prostor, mezi které patřila výměna sedaček... a všechna měla podprůměrnou návštěvnost.

Týkalo se to jak izolovaných protežovaných titulů, jako byla německá *Akce Teutonský meč* (1958) režírující dvojice Andrewa a Annelie Thorndikeových, tak i sovětských děl, což vyvolalo i oficiální stížnosti. Nasazení *Poslušně hlásím* (1957) Karla Steklého bylo kritizováno za to, že uzurpovalo místo sovětským počínům, na což ředitel kina reagoval tím, že se švejkovská adaptace natáčela blízko Vodňan a byla po dobu pěti dnů od svého uvedení vyprodána. Lze se pouze dohadovat, nakolik šlo ze strany publika o vědomý bojkot, přičemž zodpovězení otázky může napomocť historický fakt, že Vodňanští si dost oblíbili putovní kino, pokud se zrovna nekrylo s aktivitami, které preferovali – taneční zábavou nebo sportem.

Zatímco Libor Staněk pojednal o pouhých dvanácti letech, Jana Kořínková s Hanou Fajstauerovou z Regionálního muzea a galerie Jičín pohovořily o kině, které vloni oslavilo kulaté výročí: ***100 let Biografu Český ráj v Jičíně***. Český ráj slavnostně otevřel 16. prosince 1923, protože koncesionář Josef Mrňák měl správně za to, že ve městě s více než deseti tisíci obyvateli mohou být klidně dvě kina. Budova byla multifunkční: na programu byly opery, přednášky, divadlo i filmy, přičemž představení bývala často vyprodaná. Mrňák se totiž snažil o to, aby byla nabídka co nejmodernější. Jeho osobnost byla natolik určující, že za protektorátu se na jeho počest místo jmenovalo Divadlo Mrňáka. Na sklonku druhé světové války divadlo, byť s kinoprojekcemi, posloužilo i jako krátkodobý azyl pro uprchlíky. Z programu se stahovaly nejen německé počiny, ale i české s osobnostmi jako Vlasta Burian či Lída Baarová.

I po druhé světové válce se zároveň hrálo divadlo a promítaly filmy – navíc nově při divadle vzniklo kino Čas, které vždy ve středu uvádělo poučné tituly z celého světa. Český ráj byl přejmenován na Kino Moskva a následně na Kino Svět. Na programu se vedle sovětských a československých počinů objevovaly i italské, francouzské a dokonce norské filmy, přitom docela časté bylo nasazení mládeži nepřístupných děl (v jednom měsíci až devět z celkových třinácti). Nedostatek v nabídce kompenzovaly dětské festivaly, které dokázaly sál zaplnit – a nepochybně pomáhalo i speciální vítání nedospělého publika ředitelem kina, který každému dával bonbon. Biograf jinak příliš nevybočoval z osudu podobně dlouho existujících míst, kde byly k vidění filmy, s výjimkou toho, že budova kina nebyla Československým státním filmem vyvlastněna, ale odkoupena od původního majitele.

4. Technika a provoz kinosálů

Jana Kořínková s Hanou Fajstauerovou se jenom letmo dotkly techniky, když se v souvislosti s jičínským kinem zmínily o možnosti zavedení širokoúhlého promítání. Poslední blok se jednak technice, jednak neobvyklým aspektům provozu věnoval celý. **Promítací stroje v Československu** byl název příspěvku Tomáše Vyšinského, který si, soudě dle anotace, vytyčil nemalý cíl „seznámit posluchače s technologickým stavem promítacích kabin v druhé polovině 20. století a klíčovými okamžiky, které ovlivnily lokální výrobu promítacích strojů v Československu”. [23]

Ve své na tvrdá data a technické údaje se spoléhající prezentaci akcentoval, že znárodnění neumožňovalo rozvoj kin, technologií a konkurování zahraničním produktům. Po znárodnění byly dobře tři čtvrtiny kin nevhodných k řádnému provozu s ohledem na zastaralost techniky a pro stavební zchátralost objektů. Kinofikace měla dosáhnout svého vrcholu roku 1951. Kvůli nedostatku finančních prostředků bylo zastaveno budování nových kin, místo toho – nebo spíš v reakci na to – došlo k rozmachu putovních biografů a k renovaci stávajících budov. Data hovoří jasně: roku 1954 byla kinofikace završena, v provozu bylo 2 420 stálých kin – a v nich ze čtyř pětina byly projektory ze zahraničí. V roce 1956 vznikla první širokoúhlá kina, a to v Karlových Varech a v Praze (Panorama, Alfa), projektory pro ně se však dovážely z NDR.



S odlišnou interpretací dějinných okolností přišla Tereza Frodlová v příspěvku **Vidět plasticky. Stereoskopické kino Praha v letech 1955–1956**. Podle ní československý filmový průmysl naopak docela pohotově a flexibilně reagoval na nové trendy, co se týče způsobů projekce, které měly za účel zvrátit trend klesající návštěvnosti. Zaměřila se přitom na kino na Václavském náměstí v souvislosti se stereoskopií, jíž zasvětila svou bakalářskou práci. [24] Frodlová v anotaci zmínila, že „v příspěvku se zaměříme nejen na technické vybavení kina, jeho provoz a programovou skladbu, ale nahlédneme také jeho význam v rámci socialistické kultury a způsob, jakým je dobový tisk využíval k prorežimní propagandě”. [26] Vzhledem k na jedné straně uvedené šíři zájmu a na straně druhé omezenému časovému limitu se ovšem na poslední dvě témata nedostalo.

První zmíněné oblasti, především technická výbava a programová skladba, byly ale náležitě a vyčerpávajícím způsobem představeny. Kino Praha, které se stalo prvním československým stereoskopickým projekčním místem, bylo vybráno s ohledem na to, že podmínky v něm byly pro daný typ projekce nejvhodnější. Muselo však dojít k přidání polarizačního filtru určeného jak pro projektor, tak divácké oči, což vedlo k nemalým světelným ztrátám. Byla však (vedle elektroinstalace s ohledem na spotřebu lamp) vyměněna projekční plocha za novou metalizovanou, potaženou tenkou vrstvou

aluminia, díky které neměla být světelná ztráta při sledování až tak výrazná.

Stereoskopických snímků ovšem nebylo k vidění mnoho. Zpočátku převažovaly hlavně krátkometrážní snímky, nejdéle se na programu udržel *Rošického memoriál 1954*, a to přibližně osm týdnů. Během následujícího roku nebyl dokonce k vidění žádný 3D titul, až v padesátém šestém například jeden spartakiádní a *Návštěva ZOO*, která je v současnosti uložena ve sbírce NFA. Film pracuje s prostorovým efektem již od titulků, následně využívá význačné rysy zvířat (hlava žirafy, chobot slona) k vytvoření zdání třetího rozměru.

Uvádění ve 3D v Československu ovšem nemělo dlouhého trvání. Jednak nebylo pořádně co promítat, jak dokládá i v tomto ohledu bídná programová skladba – a svůj podíl na nedostatku měla i nedořešená otázka standardizace (jeden/dva pásy), která by umožňovala nasazení zahraničních děl –, jednak byla sama projekce nekvalitní, protože jas obrazu byl navzdory snaze o technické ošetření bídný, především ale docházelo k častému rozjždění projekce, kterou měli na starost dva promítači, kdy jeden měl promítat a druhý synchronizovat obrazy.

Podobně unikátním projektem, jako bylo stereoskopické kino v Praze, bylo ***Kino amatérských filmů v Kutné Hoře za normalizace i poté***, na které se v takto pojmenovaném příspěvku zaměřil Viktor John. Zvolil perspektivu každodennosti, kdy si kladl následující otázky: Jak kutnohorští spravovali vlastní kino představující amatérskou tvorbu široké veřejnosti? Jak často promítali? A jak to bylo s postavením amatérské produkce za normalizace? John se chtěl vyvarovat přístupu, kdy by odděloval amatérskou kinematografii od velkých dějin, naopak usiloval amatéry do velkých dějin vepsat, a to prostřednictvím mikrohistorie – každodennosti – jako klíče, který pro tento úkol našel.

Jedna z jeho hypotéz byla, že amatérská tvorba představovala možnost úniku před režimem, ale to se během jeho bádání nepotvrdilo. Kluby amatérského filmu (KAF) fungovaly často jako komunita, jejíž členové navíc spadaly do ROH. Komunitnost byla odvislá i od toho, že členové KAF neměli nárok na honorář, zato se na schůzích řešilo, kdo bude mít jakou pracovní aktivitu na starost: kdo se ujme bezpečnosti, kdo bude promítat, na což byli potřeba alespoň dva lidi, kdo bude posléze uklízet apod. Inspirací jim byli kolegové z Polska, kde KAF fungovaly zcela běžně. U nás však nebylo

zvykem, že by se na amatérské počiny chodilo, a tak i když byla první dekádu existence úhrnná návštěvnost více než solidní (16 800 diváků na 420 představení), začátek osmdesátých let představoval propad (v průměru 30 lidí na jeden program). Hrozilo tak zavření kina, k čemuž díky zvednutí návštěvnosti naštěstí nedošlo.

Zcela jinak tomu bylo s Kinem Palace, o němž pojednala v posledním příspěvku ***Záchranný archeologický výskum v Kine Palace v Nitre*** Zuzana Poláková. Ačkoliv o daném objektu panuje zvěst, že je nejstarším kinem na Slovensku, fakticky tomu tak není. Jedno prvenství ale má: jako první bylo přizpůsobeno projekci zvukových filmů, a to roku 1930. Původní se o to židovský obchodník Julius Stark, který byl velkým průkopníkem v této oblasti. Nejenom že stál za zavedením zvuku a naprogramováním snímku *Zpívající bloud* (The Singing Fool, 1928) Lloyda Bacona s Alem Jolsonem v hlavní roli, ale též na dvoře svého domu zřídil zahradní kino, které patří k nejstarším kinům toho typu na Slovensku. Pozitivní tečkou bylo, že Palace prošel rekonstrukcí v rámci projektu Kreativní centrum Nitry a k znovuotevření by mělo dojít v druhé polovině tohoto roku. Architektonická soutěž přitom byla vypsána na obnovu do původní podoby z dvacátých let minulého století. Díky záchrannému archeologickému výzkumu z let 2022–2023 navíc Poláková získala další poznatky. Důležitým nálezem totiž bylo orchestřiště při východní stěně budovy, které sloužilo pro hudební doprovod u němých snímků.

Závěrem

Workshop Kina v Československu lze hodnotit kladně. Na začátku tohoto textu byly položeny dvě vzájemně provázané otázky: a) **zda mapování a reflexe kinofikace a kultury i technologie není pouhým cinefilním přežitkem** a b) **zda toto ohlížení se do minulosti je nějak relevantní pro současnost, a to včetně aktuálního bádání**. Zodpovězeno od posledního: hned první blok s důrazem na práci s databázemi a odlišným přístupem (latourovské sítě) ukázal, že lze bádání aktualizovat, pokud se kladou otázky jinak a pokud se odlišně a vynalézavě pracuje s moderními technologiemi. A dále: mnohé příspěvky ukázaly, že se v současnosti jednak neumíme pořádně vyrovnat s minulostí (s ohledem na chátrání architektonicky pozoruhodných míst), jednak přehlízíme to, co se nějak vyčleňovalo z konvenčního vnímání (kulturní domy, amatérské spolky...). Už samotná účast (na prezenční listině na osmdesát lidí, na konci celé akce dobře polovina stále přítomna v sále) i přednesené či na diskuzi ke

každému bloku řečené je dokladem, že s kinofikací je to jako s kiny: stále je co objevovat a stále je dost lidí, díky nimž budou nová poznání možná.

Poznámky:

[1] Viz Marie Barešová. Kina ve Východočeském kraji 1960–1990. *NFA.cz*. Dostupné online: <<https://nfa.cz/cs/o-nas/co-delame/vyzkum/vyzkumne-projekty/29520-kina-ve-vychodoceskem-kraji-1960-1990>> [cit. 3. 6. 2024].

[2] Viz Marie Barešová, Anotace: vernisáž výstavy Historie kin v Československu. *Národní filmový archiv*. <<https://nfa.cz/cs/39092-vernissaz-vystavy-historie-kin-v-ceskoslovensku?screening=39093>>. [cit. 2. 6. 2024].

[3] Viz Jiří Anger, Sandra Baborovská (eds.), *Myslet filmem/Thinking Through Film*. Praha: Galerie hlavního města Praha 2023. Viz Sylva Poláková, Martin Mazanec (eds.), *Mapování pohyblivého obrazu: Média, aktéři a místa v českém prostředí*. Praha: Národní filmový archiv 2022.

[4] Tereza Frodlová a Anna Batistová se ve svých diplomových pracech zabývaly otázkou formátu, respektive technologickým aspektem souvisejícím s kinofikací, viz Anna Batistová, *Na širokém plátně klid. Přípravy na zavedení širokoúhlého formátu v české kinematografii (1953–1956)*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury 2008. Dostupné online: <https://is.muni.cz/auth/th/uq3rm/AB_text_disertace.pdf?info=1> [cit. 3. 6. 2024]; viz Tereza Frodlová, *Za hranicí filmového plátna. Výzkum, předvádění a reflexe stereoskopického filmu v Československu (1949–1955)*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury 2009. Dostupné online: <<https://is.muni.cz/th/ojc9b/>> [cit. 3. 6. 2024].

Vznikla celá řada povětšinou bakalářských prací o konkrétních regionálních kinech, ať stále fungujících, či – a to spíše – zaniklých. Pro **Jihlavu** viz Jan Trnka, *Jihlavská kina v letech 1968–1977: Mezi atrakcí, ideologií a umění*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury 2010. Dostupné online: <https://is.muni.cz/auth/th/n0dyb/Jan_Trnka__262726.pdf?info=1> [cit. 3. 6. 2024].

Pro **Pardubice** viz Kateřina Bínová, *Počátky kinofikace v Pardubicích*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta 2010. Dostupné online: <
https://theses.cz/id/199ogk/DIPLOMKA_-_Kateina_Bnov.pdf> [cit. 3. 6. 2024]. Pro **Olomouc** viz Alice Bittnerová, *Historie kin v Olomouci od čtyřicátých let po současnost*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií 2011. Dostupné online: <
https://theses.cz/id/pvmcdv/Diplomov_prce_Alice_Bittnerov.pdf> [cit. 3. 6. 2024]. Pro **Šumperk** viz Martina Tomášková, *Šumperská filmová kultura v letech 1959–1989*. Brno: Masarykova univerzita 2011. Dostupné online: <
https://is.muni.cz/auth/th/vrxny/Sumperska_filmova_kutura_v letech_1959-1989.pdf?info=1> [cit. 3. 6. 2024]. Pro **Sedlčansko** viz Hana Květová, *Film na vesnici – „Filmem k lidu“: Reflexe filmových projekcí na Sedlčansku 1945–1960*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury 2013. Dostupné online: <
https://is.muni.cz/auth/th/gpusj/MP_Film_na_vesnici.pdf?info=1>. [cit. 3. 6. 2024]. Pro **Zlín** viz Pavla Špindlová, *Velké kino a jeho společensko-kulturní význam pro město Zlín*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudebních věd, Sdružená uměnovědná studia 2015. Dostupné online: <
https://is.muni.cz/auth/th/tbf07/Velke_kino_Final.pdf?info=1>. [cit. 3. 6. 2024]. Potažmo obecněji viz Zuzana Němcová, *Kulturní profil města Zlína ve 20. letech 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Management v kultuře 2019. Dostupné online: <
https://is.muni.cz/auth/th/lvfah/diplomova_prace_nemcova_zuzana.pdf?info=1> [cit. 3. 6. 2024]. Pro **Nusle, Michle a Krč** viz Jana Vlasáková, *Bezvadné biografy v Nuslích, Michli a Krči. Historie zaniklých kin na třech předměstích Prahy mezi léty (1904) 1909 až 1950*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury 2012. Dostupné online: <
https://is.muni.cz/th/361551/ff_b/Vlasakova_Bakalarska_prace_podzim_2012.pdf> [cit. 3. 6. 2024]. Pro **Nový Bydžov** viz Zuzana Česáková, *Kino v Novém Bydžově v letech 1945–1968*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií, Teorie a dějiny dramatických umění 2015. Dostupné online: <
<https://theses.cz/id/iaw59n/KINO-ZC-FS1.pdf>> [cit. 3. 6. 2024]. Pro **Broumov** viz Klára Vašáková, *Historický nástin kinofikace města Broumov od počátků po rok 1939*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta,

Katedra divadelních a filmových studií, Teorie a dějiny dramatických umění 2016. Dostupné online: <https://theses.cz/id/s0fz7q/BP_Klra_Va_kov_-_Historick_nstin_kinofikace_m_sta_Broumovdocx.pdf?> [cit. 3. 6. 2024]. Pro **Nové Město na Moravě** viz Vendula Nečasová, *Provoz jednosálového kina a jeho výzvy v Novém Městě na Moravě*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Management v kultuře 2024. Dostupné online: <https://is.muni.cz/auth/th/io92g/496774_Diplomova_prace_-_Necasova_Vendula.pdf?info=1> [cit. 3. 6. 2024]. Pro **Svatobořice** viz Michal Nedvídek, *Kinofikace v ČSR 1926–1932. Případová studie obce Svatořice*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury 2020. Dostupné online: <<https://is.muni.cz/auth/th/hloik/>> [cit. 3. 6. 2024]. Pro oblasti **Vysočiny** viz Simona Večeřová, *Právní, hospodářské kulturní aspekty vývoje kin ve vybraných městech na Vysočině do 70. let*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Historie 2024. Dostupné online: <https://is.muni.cz/auth/th/cbgkp/bakalarska_prace.pdf?info=1> [cit. 3. 6. 2024].

O **konkrétním typu kin**, a to tzv. premiérových, psala Petra Surová, viz *Sdružení premiérových biografů (1928–1938)*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií 2013. Dostupné online: <<https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/55584>>. [cit. 3. 6. 2024]. Dopad proměn na klasická kina byla předmětem několika závěrečných prací, pro příklad viz Michaela Mottlová, *Osud klasického kina v současném ekonomickém, technologickém a sociálním prostoru. (Jeho provoz v České republice se zaměřením na obecní kina jako příspěvkové organizace a organizační složky)*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Management v kultuře 2013. Dostupné online: <<https://is.muni.cz/auth/th/y08rg/final-mottlova.pdf?info=1>> [cit. 3. 6. 2024]; viz Tomáš Drahorád, *Vývoj kina Metropol v kontextu digitalizace*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií, Filmová věda – Rozhlasová a televizní studia 2019. Dostupné online: <https://theses.cz/id/5lly9c/Diplomov_prce_Vvoj_kina_Metropol_v_kontextu_digitalizace_.pdf> [cit. 3. 6. 2024].

Badatelsky cenný přehled udělených **kino-licencí** za bezmála jedno století viz *Licence kinematografické (sbírka jednotlivin), 1896–1995. Inventář*. Praha: NFA 2011.

Dostupné online: <https://nfa.cz/dokumenty-ke-stazeni/badatelске-pomucky/varia/licence_kinematograficke.pdf> [cit. 3. 6. 2024].

[5] Viz Karel Tabery (ed.), *Kinofikace Moravy: Bruntál, Bystřice pod Hostýnem, Bzenec, Havířov, Holešov, Jihlava, Kroměříž, Luhačovice, Nový Jičín, Šumperk, Uherské Hradiště, Zlín*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta 2004. Viz Pavel Skopal (ed.), *Kinematografie a město. Studie z dějin lokální filmové kultury*. Brno: Masarykova univerzita 2005.

[6] Viz Lucie Česálková, Pavel Skopal, *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*. Praha: Národní filmový archiv 2016.

[7] Jediné tuzemské recenzované periodikum o kinematografii a audiovizi zasvětilo **jedno tematické číslo kinofikaci**. Pro texty, dostupné díky přechodu na open access, viz Jindřiška Bláhová, Praha není žádný Minsk. Proces výběru hollywoodských filmů pro československý trh po druhé světové válce. *Illuminace* 21, 2009, č. 3, s. 5–40. Dostupné online: <<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2009/03/01.pdf>> [vyd. 1. 9. 2009, cit. 3. 6. 2024]; viz Anna Batistová, Editorial: Filmové představení v kině a mimo ně. *Illuminace* 21, 2009, č. 3, s. 41–42. Dostupné online: <<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2009/03/02.pdf>> [vyd. 1. 9. 2009, cit. 3. 6. 2024]; viz Elena Mosconi, Maria Francesca Piredda, *Mimo prostor kina: Kino pod širým nebem*. *Illuminace* 21, 2009, č. 3, s. 43–55. Dostupné online: <<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2009/03/03.pdf>> [vyd. 1. 9. 2009, cit. 3. 6. 2024]; viz Lukáš Skupa, Dobývání „Zlatých dolů“: Obměna vlastníků kinematografických licencí v Brně, 1920–1926. In *Illuminace* 21, 2009, č. 3, s. 57–70. Dostupné online: <<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2009/03/04.pdf>> [vyd. 1. 9. 2009, cit. 3. 6. 2024]; viz Pavel Skopal, Filmy z nouze. Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu. *Illuminace* 21, 2009, č. 3, s. 71–92. Dostupné online: <<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2009/03/05.pdf>> [vyd. 1. 9. 2009, cit. 3. 6. 2024]; viz Jan Hanzlík, Projekce artových filmů v multikinech. Poznámky k programům kin Palace Cinemas Nový Smíchov a Village Cinemas Anděl. *Illuminace* 21, 2009, č. 3, s. 93–105. Dostupné online: <<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2009/03/06.pdf>> [vyd. 1. 9. 2009, cit. 3. 6. 2024]; viz Pavel Skopal, Putovní kina rodiny Kludských a projekce na vesnici v protektorátním období. Rozhovor s Editou Štanclovou-Kludskou. *Illuminace* 21, 2009,

č. 3, s. 107–111. Dostupné online: <
<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2009/03/07.pdf>> [vyd. 1. 9. 2009, cit. 3. 6. 2024];
viz Anna Batistová, Technika filmu. Rozhovor s Francescem Casettim. *Iluminace* 21,
2009, č. 3, s. 112–117. Dostupné online: <
<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2009/03/08.pdf>> [vyd. 1. 9. 2009, cit. 3. 6.
2024]; viz Marcela Týfová, Bio U Vejvodů (1911–1930/1946/). *Iluminace* 21, 2009, č. 1.
s. 123–125. Dostupné online: <<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2009/01/09.pdf>>
[vyd. 1. 9. 2009, cit. 3. 6. 2024]; viz Radomír Kokeš – Jakub Klíma, (Ne)jen do Krnova
za 70mm filmy: přehlídka 70mm filmů. Ves(mír) je náš svět. *Iluminace* 21, 2009, č. 3, s.
149–154. Dostupné online: <<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2009/03/16.pdf>>
[vyd. 1. 9. 2009, cit. 3. 6. 2024].

V některých starších číslech v první porevoluční dekádě bylo publikováno několik
studií blízkých otázce kinofikace, viz Ladislav Pištora, Filmoví návštěvníci a kina na
území České republiky. Od roku 1945 do současnosti. *Iluminace* 8, 1996, č. 3, s.
35–60. Dostupné online: <<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/1996/04/02.pdf>> [vyd.
18. 12. 2019, cit. 3. 6. 2024]; viz Jiří Hilmera, Stavební historie pražských kinosálů
I–IV. *Iluminace* 10, 1998, č. 1–4. Pouze čtvrtá část je přístupná v archivu periodika, viz
Jiří Hilmera, Karolína Vočadlo, Stavební historie pražských kinosálů. Část IV –
Poválečné půlstoletí. *Iluminace* 10, 1998, č. 4, s. 75–101. Dostupné online: <
<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/1998/04/05.pdf>> [vyd. 1. 12. 1998, cit. 3. 6.
2024]; k Hilmerovi dodatečně viz Ivan Klimeš, Divadlo a kino. Úvod ke studii Jiřího
Hilmeru. *Iluminace* 20, 2008, č. 1, s. 5–6. Dostupné online: <
<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2008/01/01.pdf>> [vyd. 1. 3. 2008, cit. 3. 6.
2024].

O **distribuci** a s ní spojené **návštěvnosti** bylo taktéž k přečtení několik studií, viz
Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Iluminace* 19, 2007, č. 1, s.
53–104. Dostupné online: <<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2007/01/02.pdf>> [vyd.
1. 9. 2010, cit. 3. 6. 2024]; viz Václav Stříteský – Jan Hanzlík – Miroslav Karlíček,
Čeští návštěvníci kin z pohledu filmového marketingu. *Iluminace* 25, 2013, č. 2, s.
33–51. Dostupné online: <<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2013/02/03.pdf>> [vyd.
1. 6. 2013, cit. 3. 6. 2024]; viz Přemysl Martinek, Jak změřit distribuci. *Iluminace* 25,
2013, č. 3, s. 121–124. Dostupné online: <[https://www.iluminace.cz/artkey/ilu-
201303-0007_how-to-measure-the-distribution.php?](https://www.iluminace.cz/artkey/ilu-201303-0007_how-to-measure-the-distribution.php?)> [vyd. 1. 9. 2013, cit. 3. 6.

2024]; viz Eva Blažková, Artový film a možnost jeho šíření na českém trhu. *Illuminace* 28, 2016, s. 179–183. Dostupné online: <
<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2016/01/12.pdf>> [vyd. 1. 3. 2016, cit. 3. 6. 2024].; viz Aleš Danielis, Česká filmová distribuce 2007–2016. Desetiletí změny. *Illuminace* 29, 2017, č. 2, s. 25–63. Dostupné online: <<https://iluminace.cz/pdfs/ilu/2017/02/03.pdf>> [vyd. 1. 6. 2017, cit. 3. 6. 2024]. Pro příspěvek obracející se do předrevoluční minulosti viz Aleš Danielis, Reflexe nabídky českých filmů v období znárodněné kinematografie. *Illuminace* 22, 2010, č. 3, s. 29–61. Dostupné online: <
<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2010/03/03.pdf>> [vyd. 1. 9. 2010, cit. 3. 6. 2024].

O dílčí problematice (národní kino, alternativní obsah, klubisté dříve, inovace kin) pojednaly samostatné studie, viz Marek Jícha, Projekt národní kino a nová terminologie v kinematografii. *Illuminace* 24, 2012, č. 2, s. 132–137. Dostupné online: <
<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2012/02/15.pdf>> [vyd. 1. 6. 2012, cit. 1. 3. 2007]; viz Jiří Hanzlík, Alternativní obsah: mít ve svém kině něco exkluzivního. Rozhovor s Malvínou Řezáčovou. *Illuminace* 25, 2013, č. 1, s. 85–88. Dostupné online: <
<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2013/01/07.pdf>> [vyd. 1. 3. 2013, cit. 3. 6. 2024]; viz Barbora Podškubková, Pavel Skopal, Klubisté sobě. Funkcionáři filmového klubu v Uherském Brodě v letech 1976–1989. *Illuminace* 32, 2020, č. 3, s. 41–59. Dostupné online: <
<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2020/03/02.pdf>> [vyd. 1. 9. 2020, cit. 1. 3. 2007]; viz Ondřej Belica, Kino jako problém: invence a inovace v dějinách kinematografie. *Illuminace* 33, 2021, č. 1, s. 133–140. Dostupné online: <
<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2021/01/06.pdf>> [vyd. 1. 3. 2009, cit. 3. 6. 2024].

Jiný pohled, narušující cinefilní směřování k jedné budově a k totalitě jednoho filmu, přinesla Lucie Česálková, viz Lucie Česálková, Film je jinde/Mimo prostor kina. *Illuminace* 23, 2011, č. 23, s. 63–66. Dostupné online: <
<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2011/01/03.pdf>> [vyd. 1. 3. 2011, cit. 3. 6. 2024]. Též viz *Illuminace* 23, 2011, č. 1. Dostupné online: <
<https://www.iluminace.cz/contents/ilu/2011/01.pdf>>.

[8] Viz Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: NFA, Casablanca 2013.

- [9] Viz Ivan Klímeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta UK 2016.
- [10] Viz Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host 2014.
- [11] Jan Trnka, *Český Filmový archiv 1943–1993. Institucionální vývoj a problémy praxe*. Praha: Národní filmový archiv 2018.
- [12] Petra Hanáková, Kino na fronte. In Petr Kopal (ed. a kol.), *Film a dějiny 8: Válka*. Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2022, s. 253–274.
- [13] Frodlová se problematice barevných snímků věnovala ve studii V barvách Agfacoloru – Zavádění barevného filmu v československé kinematografii čtyřicátých a padesátých let. In *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a technika*. Praha: Národní filmový archiv 2017, s. 263–287. Ve stejné publikaci Anna Batistová pojednala o s kiny taktéž souvisejícím širokoúhlém formátu, viz Anna Batistová, Neviditelné okraje – Širokoúhlý formát v české kinematografii. In *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a technika*. Praha: Národní filmový archiv, 2017, s. 287–322.
- [14] Viz Tereza Frodlová, *Za hranicí filmového plátna. Výzkum, předvádění a reflexe stereoskopického filmu v Československu (1949–1955)*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury 2009. Dostupné online: <<https://is.muni.cz/th/ojc9b/>> [cit. 3. 6. 2024].
- [15] Viz Radomír Kokeš – Jakub Klíma, c. d. Dostupné online: <<https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2009/03/16.pdf>> [vyd. 1. 9. 2009, cit. 3. 6. 2024].
- [16] Viz Hanns Zischler, *S Kafkou do kina*. Praha: Prostor 2004. Viz Peter Demetz, *Diktátoři v kině: Lenin, Mussolini, Hitler, Goebbels, Stalin*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2020.
- [17] Viz Milada Marešová, *Domácí biograf/Home Cinema*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2009.

[18] *eSbírky – kulturní dědictví on-line.cz*. Dostupné online: <www.esbirky.cz> [cit. 3. 6. 2024].

[19] *ZLÍNSKÝ FILM. Filmové ateliéry. Příběhy – fakta – mapy – souvislosti*. Dostupné online: <<https://zlinskyfilm.phil.muni.cz>> [cit. 3. 6. 2024].

Průzkum dějin a průmyslu ve Zlíně je zpřístupněn široké veřejnosti, a to prostřednictvím stránky <https://zlinskyfilm.phil.muni.cz>,

[19] na které je relační databáze, mapová projekce i vizualizace dat.

[20] Viz Anotace: *Filmové ateliéry ve Zlíně. Příběhy – fakta – mapy – souvislosti*. *MUNI SPACE. Čítárna Masarykovy univerzity*. Dostupné online: <<https://munispace.muni.cz/library/catalog/book/2354>> [vyd. 23. 5. 2024, cit. 3. 6. 2024].

[21] *Sochy a města*. Dostupné online: <www.sochyamesta.cz> [cit. 3. 6. 2024].

[22] Viz Lukáš Veverka, *Mezi sjezdy a tanečními. Kapitoly z dějin kulturních domů*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2021.

[23] Tomáš Vyšinský, *Promítací stroje v československých kinech*. In Marie Barešová, *Workshop Kina v Československu*, s. 6. Dostupné online: <https://nfa.cz/dokumenty/workshop_kina/a4_workshop-kina_1.pdf> [vyd. 23. 5. 2024, cit. 3. 6. 2024].

[24] Viz Tereza Frodlová, *Za hranicí filmového plátna. Výzkum, předvádění a reflexe stereoskopického filmu v Československu (1949–1955)*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury 2009. Dostupné online: <<https://is.muni.cz/th/ojc9b/>> [cit. 3. 6. 2024].