

Petr Szczepanik: *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*
Brno, Host 2009, 528 s.

Nová kniha historika filmu a médií Petra Szczepanika *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let* představuje další milník v metodologické cestě, kterou autor již několik let dláždí krajinou české filmové teorie. Vychází z paradigmatu nové filmové historie, jehož přehled před šesti lety zprostředkoval českým čtenářům jako editor stejnojmenné antologie *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury* (Praha: Herrmann & synové 2004). I v nové publikaci slouží Petru Szczepanikovi analýza příchodu zvukového filmu do české mediální kultury 30. let k širší revizi mediální historiografie, konceptu historického času, příchodu nového média a ustavování jeho identity.

Ústřední otázku knihy: „jak se konstitovalo nové médium zvukového filmu v podmínkách mediálního průmyslu a kultury meziválečného Československa?“ (s. 9) nahlíží autor především z perspektivy mediální změny. Zajímá ho proces ustavování nového média, přičemž médium pojímá jako „ekonomicko-kulturní instituci složenou z propojených center výroby, distribuce, předvádění a recepce“ (s. 16). Namísto retrospektivního uplatňování současných definic na předcházející vývojové fáze média pracuje s konceptem *prospektivního hlediska* filmového historika Ricka Altmana. Tato perspektiva mu dovoluje přiznat hybridnost nového média a zohlednit všechny budoucnosti, jež byly diskutovány v době jeho zrodu.

Jak Petr Szczepanik sám uvádí, navazuje ve svém chápání filmu jako ekonomicko-kulturní instituce na významnou práci Douglase Gomeryho. D. Gomery stál u zrodu paradigmatu nové filmové historie a ve své nedávno vydané knize *The Coming of Sound* (New York, London: Routledge 2005)

se věnuje příchodu zvuku do americké kinematografie. Podle D. Gomeryho se přechod amerického filmového průmyslu na *talkies* (jak jsou v americké literatuře označovány „mluvící filmy“) zcela nesl ve znamení ekonomických zájmů velkých distribučních firem. V rámci ekonomicko-kulturní teorie technologické inovace je film chápán jako nový produkt či lepší verze produktu starého. Podle studie Douglase Gomeryho udávala logika ekonomického přístupu k filmovému průmyslu zásadní směr při zacházení se zvukem v tehdejší americké kinematografii (od přechodu ke zvuku, jeho uplatnění až po rozšíření). Pochopení technologické změny logikou ekonomickou (jež směřuje především k maximalizaci zisku) používá ve zde recenzované knize také Petr Szczepanik. Vymezuje se hned na prvních stránkách vůči přístupu sociálního konstruktivismu, který považuje pro téma počátků zvukového filmu u nás za nevhodný, jelikož rozhodující boje o tuto technologickou inovaci probíhaly v USA, a její rozšíření na domácím trhu tedy bylo pouze otázkou boje mezi konkurenčními dovozci. Přiklání se proto metodologicky k ekonomicko-kulturní analýze nástupu nového média, kterou doplňuje o analýzu mediálněarcheologickou. Vychází totiž z předpokladu, že „diskurzivní konstrukce média v dobové kultuře tvoří nedílnou součást jeho identity“ (s. 10), a to i v případech, když neodpovídají výsledkům empirického zkoumání o jeho fungování.

První kapitola knihy je věnována popisu „životního cyklu“ zvukového filmu především z hlediska utváření filmového produktu na základě ekonomických vlivů. Film se zde nerodí v hlavách umělců-režisérů, nýbrž sledujeme jeho zrod na valných hromadách distribučních firem. Podle autora sice počáteční impuls k přípravě nového filmu mohl vzejít od producenta, financiera nebo filmových tvůrců, ale pouze distribuční firmy byly v podmínkách filmového průmyslu meziválečného Československa schopny kumulovat dostatečný kapitál.

Dále autor sleduje mediálního novorozence v průběhu natáčení a během postprodukční fáze zvláště s přihlédnutím ke zvukové technice. Nabízí pouze stručný popis technického fungování zvukové aparatury a techniky zvukového natáčení a více pozornosti věnuje samotnému chodu „institute“ zvukového filmu: tomu, jakým způsobem fungoval v tehdejší době provoz ve filmových studiích, naplní práce prvních zvukařů, jaký vliv měl vstup a postupující vývoj zvuku na podobu filmového produktu, jakým způsobem fungovala distribuce a jak nástup zvuku ovlivnil podmínky půjčovenského obchodu, provoz kin, potažmo diváckou recepci. Jak ale sám autor přiznává, není vždy možné jednoznačně přisoudit změny a posuny v tehdejší československé kinematografii rozšíření nového technického formátu a produktu. Připouští také možnost, že by řada změn nastala i za nadvlády němému filmu. Drží se v průběhu celé knihy avizované historiografické metody, jež zohledňuje různé podoby a životní cesty nového média a vyvaruje se představy lineárních, homogenních filmových dějin.

Ve dvou následujících kapitolách se autor metodologicky chápe archeologie médií, předmětem analýzy je zde diskurzivní rovina přechodu od němému ke zvukovému filmu. Diskurz pro něj představuje „různé způsoby vypovídání o filmovém zvuku, které lze rekonstruovat ze souborů historických výpovědí“ (s. 97). Návaznost na myšlenkovou tradici, jež rozvíjí archeologickou metodu Michela Foucaulta, je zde zřejmá a otevřeně přiznaná. Archeologie médií ostatně tvoří významnou linii teoretických prací reprezentantů nové filmové historie, z nichž se Petr Szczepanik odvolává zejména na Ricka Altmana, Jamese Lastra a Thomase Elseassera.

Bouřlivé období přelomu dvacátých a třicátých let 20. století, kdy se jako reakce na nástup zvuku znovu diskutovala identita samotného filmového média, skýtá autorovi bohatý materiál pro analýzu dobové-

ho diskurzu. Relevantní součástí filmové historie jsou zde rovněž neuskutečněné představy a vize o alternativní budoucnosti nového média, které ho obklopovaly v době jeho zrodu. Zvukový film chápe autor nejen jako technický, ale také jako diskurzivní vynález, jenž je konstruován z témat, kulturních hodnot, nesplněných snů a očekávání. Český diskurz dvacátých a třicátých let týkající se nástupu technologie filmového zvuku měl podle Petra Szczepanika především utopický charakter. Skepsi spojenou s novou technologií autor přisuzuje obeznámenosti české intelektuální obce s kritikou argumentující proti zvukovému filmu, která se objevovala již dříve než u nás v zahraničních diskusích. Jak autor poznamenává, podobají se až překvapivě často tyto „katastroficko-utopické“ vize nedávným spekulacím o budoucnosti digitálních médií. Stálo by možná za povšimnutí, že podobné vize nejsou doménou pouze diskurzu o nástupu zvukového filmu, ale byly zaznamenány již s příchodem elektřiny (viz Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New: Thinking about Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press 1988), rozhlasu (viz Susan J. Douglas. *Inventing American Broadcasting 1899–1922*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1987), ale také letectví (viz Joseph Corn, *The Winged Gospel: American Gospel with Aviation 1900–1950*. New York: Oxford University Press 1983). Ačkoli se Petr Szczepanik hned v úvodu knihy zřiká sociálněkonstruktivistických modelů, zohlednění širších společenských mechanismů, které se podílí na konstruování nové technologie, by mohlo napomoci lépe odhalit vnitřní principy vlastní procesu mediální změny. Szczepanikova analýza diskurzu teoretických textů o zvukovém filmu nabízí (nikoli nezajímavý) přehled tehdy diskutovaných vizí a názorů, aniž by však směřovala k podrobnějšímu pochopení logiky konstruování nového média v této abstraktní rovině.

Lépe se autorovi daří při analyzování situace nástupu zvuku na základě diskurzů samotných filmů a filmového průmyslu. Ukazuje například, jak se způsobem reprezentace telefonu a rádia film Gustava Machatého *Ze soboty na neděli* z roku 1931 spolupodílel na konstruování „katastroficko-utopické“ vize zvukové technologie. Další příklad tehdejšího utopického myšlení představuje projekt tzv. slovanského Hollywoodu, v němž mělo barrandovské studio fungovat jako středisko filmové výroby pro jiné slovanské země (především Polsko a Jugoslávii). Vedle zkoumání situace dobového filmového průmyslu ve třetí kapitole autor využívá jako materiál pro případovou studii korpus průmyslových a propagačních filmů o zvukových médiích.

V následujících dvou kapitolách reviduje české filmové dějiny z perspektivy patentoprávních sporů, které dosud zůstávaly spíše opomíjeným rozměrem mediálního průmyslu dvacátých a třicátých let. Představuje technický a právní rámec nastupující zvukové technologie a jejich vliv na národní identitu filmového průmyslu. Otázku národní kinematografie pak zkoumá v další kapitole také z pohledu každodenní zkušenosti návštěvníka pražských kin v letech 1929–1939. Tímto metodologickým obratem přesouvá pozornost z nabídky na poptávku, předmětem zájmu je zde vnitřní logika diváckých preferencí na tehdejším domácím trhu. Jak však autor přiznává, představuje vzorek asi dvou a půl tisíce filmů premiérováných v uvedeném časovém rozmezí v pražských kinech pouze jedno procento z celkového počtu kin. Ani argument o vůdčím postavení pražských kin výsledkům nedodává na větší relevantnosti. Těžko můžeme zobecnit filmový vkus pražských návštěvníků kin na celé tehdejší Československo.

Předmětem další kapitoly je pojem mediální synergie (tedy součinnosti různých médií), který autor zkoumá na příkladu populární písně (neboli „šlágru“) a jeho migrace mezi gramofonem, rozhlasem a fil-

mem. V poslední kapitole pak autor zkoumá vztahy mezi médii, průmyslem a urbanismem na pozadí rychle se rozvíjejícího průmyslového města Zlína třicátých let. Pracuje zde s německým termínem *Medienverbund* (jenž si vypůjčuje od německých filmových historiků Thomase Elsaessera a Vinzenze Hedigera), který označuje síť médií vzájemně propojených a soustředěných kolem určitého městského celku. Díky zaměření na propojení filmového média a fungování Baťova průmyslového města se P. Szczepanikovi daří demytologizovat tuto kapitolu české filmové historie. Namísto tradiční interpretace tehdejší zlínské filmové produkce z hlediska jejích uměleckých kvalit a idealizování provozu kudlovských filmových ateliérů jako líhně avantgardního filmu autor plně zohledňuje a analyzuje úlohu této produkce jako součásti sítě médií Baťova koncernu.

Větší pozornost by si zasloužily úvahy nad Baťovým systémem dohledu nad životem svých zaměstnanců v továrně i mimo pracovní dobu (a dokonce i po smrti na tzv. lesním hřbitově vybudovaném v roce 1930 Tomášem Baťou), jež P. Szczepanik v závěru poslední kapitoly pouze načrtává. Autor se zcela pochopitelně drží svého pole mediálních studií, jehož středobodem zůstává filmové médium, i když jeho srovnání situace v Baťových závodech se systémem dozoru vypracovaným M. Foucaultem a tzv. společností kontroly Gillesse Deleuze skýtá potenciál pro celou další publikaci.

Předností zde recenzované knihy jsou ambice využít historické téma nástupu zvukového filmu pro řešení obecnějších metodologických a teoretických otázek s přesahem do současné mediální kultury. Díky svojí metodologické základně vycházející z nové filmové historie nabízí více než vítanou alternativu k tradičně pojaté české filmové historiografii. Přestože se však autor v úvodu i v závěru zřídka snaží o komplexní přehled československého filmu 30. let, nelze se při dalším čtení knihy zbavit doj-

mu nezáměrné roztržitosti. Klíč k přesnému výběru osmi momentů (kapitol) daného období zůstává čtenáři skryt, nadto může být poněkud zmaten proměňující se metodologií.

Nástup zvukového filmu autor zkoumá na rovině praktické, jež uchopuje pomocí ekonomicko-kulturní analýzy mediální změny a diskurzivní, které odpovídá mediálněarcheologická analýza. V části první se autorovi poměrně dobře daří ukázat, jakým způsobem byla „instituce filmu“ konstituována v rámci tehdejšího filmového průmyslu. I když z pohledu sociologie technologie může být tento pohled poněkud zjednodušující, jelikož opomíjí širší sociální souvislosti a netržní mechanismy. Ačkoli část zabývající se diskurzivní rovinou zrodu nové technologie možná nepřinesla tolik ovoce, jak čtenář (a možná i sám autor) očekával, jedná se z metodologického hlediska v rámci české filmové teorie o odvážný a průkopnický počín, který by neměl ujít pozornosti odborné obce. Jednoznačně záslužným výsledkem autorovy odvahy jíti cestou méně vyšlapanou je pak demytologizace některých historických momentů z dějin českého filmového média.

Jindra Tichá

Kathleen Gerson: *The Unfinished Revolution. How a New Generation is Reshaping Family, Work, and Gender in America*

Oxford, New York, Oxford University Press 2010, 297 s.

Kathleen Gerson, profesorka sociologie na New York University, ve své nové knize ukazuje rodinu jako proces, jehož úspěch nezávisí na konkrétním uspořádání, ale na schopnosti mužů i žen zvládat různé role v rodinném a pracovním životě. Ta jim umožňuje vyrovnat se s nejistotou na pracovním trhu i s nestabilitou partnerských vztahů. Tento závěr vychází z biografic-

kých rozhovorů se 120 mladými muži a ženami (18–32 let), které autorka nazývá dětmi genderové revoluce 70. let. Jejich očima se dívá na zásadní sociální změny, které ovlivnily život jejich rodin, a zkoumá, jaké postoje k genderovým rolím a uspořádání vlastního rodinného a pracovního života si vytvořili. Na základě toho, jak účastníci a účastnice výzkumu reflektují zkušenosti svých rodičů i svoje vlastní, se ukazuje, proč je genderová revoluce nedokončená. Přestože americká realita je v mnohém odlišná od té české, v důrazu, který autorka klade na sociální změnu a její důsledky, můžeme najít i překvapivě silnou paralelu s českým vývojem po sametové revoluci.

Kniha je rozdělena do dvou částí. První je věnována rodinám, ve kterých účastníci výzkumu vyrůstali, a druhá jejich nově zakládaným rodinám, plánům a hodnotám. V první části autorka poukazuje na pestrost rodinných uspořádání a na absenci souvislosti jednotlivých forem rodiny s mírou emocionálního a materiálního zázemí, které děti vnímaly. Zhruba třetina účastníků výzkumu zažívala v dětství stabilně příznivé rodinné zázemí a jen malá část vyrůstala v trvale konfliktním a nejistém prostředí. Většinou však mladí muži a ženy popisovali rodiny svého dětství jako proměnlivé. Autorka se zaměřila především na tuto skupinu a hledala společné rysy ve vyprávěních o zlepšeních a zhoršeních rodinných poměrů. Rodiny procházely změnami ve složení domácnosti (rozvod rodičů i příchod nových partnerů), rodiče vstupovali na pracovní trh nebo ho opouštěli, polepšovali si na kariéřním žebříčku nebo se naopak museli vyrovnávat se ztrátou práce či nedostatečným příjmem, přehodnocovali své pracovní nasazení s ohledem na potřeby rodiny.

Důsledky těchto změn viděly děti jako pozitivní i negativní. V rodinách s tradičním rozdělením genderových rolí se jedni cítili spokojení a opečovávaní, jiní jsou zklamaní z matky, kterou péče o domácnost nenaplňovala, a/nebo otce, který se