

DIETER PROKOP
BOJ O MÉDIA
DĚJINY NOVÉHO KRITICKÉHO MYŠLENÍ O MÉDÍCH

Z německého originálu *Der Kampf um die Medien*
Das Geschichtsbuch der neuen kritischen
Medienforschung, vydaného v roce 2001
nakladatelstvím VSA, Hamburk,
přeložily Barbara Köpplová a Monika Loderová
Rejstřík sestavila PhDr. Eva Šádová

Vydala Univerzita Karlova v Praze,
Nakladatelství Karolinum
Ovocný trh 3, Praha 1
Praha 2005

Prorektor-editor prof. MUDr. Pavel Klener, DrSc.
Redakce Lucie Kulhánková
Obálka a grafická úprava Zdeněk Ziegler
Sazba a zlom DTP Nakladatelství Karolinum
Vytiskla tiskárna PB tisk, Příbram

První české vydání
ISBN 80-246-0618-6

s. 268-269

Sever proti Jihu; prodalo se 90 mil. vstupenek, v následujících letech 80 mil. týdně. Znamená to, že každý dospělý Američan šel průměrně třikrát v měsíci do kina – dnes je to zcela nepředstavitelné. Je to návštěvnost, která se udržela až do roku 1947.

Američanky a Američané vydávali 17–25% svých výdajů určených pro volný čas za návštěvu kina. Za druhé světové války se kupovalo méně zboží dlouhodobé spotřeby, jako jsou auta nebo pračky. A ze strachu před inflací nemělo ani smysl spořit. Přebytkové peníze se tedy vydávaly v pokladnách kin. Platí to i pro území třetí říše. Rekordním rokem se stal rok 1942, kdy se týdně prodávalo 19 mil. vstupenek do kin, tedy o 100 % více než v roce 1939 (Chronik des Filmes, s. 168).

V USA se začalo s výzkumem filmového publika. Nejčastěji do kina chodili – jednou až třikrát za měsíc – mladí lidé ve věku 20 až 25 let a osoby s vyšším školním vzděláním. Pokud se týká příjmových skupin, chodily do kina všechny příjmové skupiny, a to dvakrát až pětikrát měsíčně. Lidé s vyšším příjmem chodili i častěji (Handel, 1950, s. 107; Lazarsfeld 1947, s. 162; Roper 0065).

Nové výrobní uspořádání ve stabilizovaném mediálním oligopolním kapitalismu: úspěšné mediální kulturní vzory

Srozumitelnost pomocí kontinuální vypravěčské struktury

Také film nyní pracoval s jasností a jednoduchostí obsahu a s přístupem k tvorbě, jaký nacházíme u novin a plakátů již od 80. let 19. století. Filmoví tvůrci vycházeli z klasických mechanismů vyprávění.

Filologové David Bordwell, Janet Staigerová a Kristin Thompsonová analyzovali „klasický hollywoodský styl“, ustálené vypravěčské způsoby a přístupy k tvorbě, charakterové znaky, tvorbu času a prostoru, jak jsou podávány v různých žánrech. Autoři zařadili klasické hollywoodské filmy do období let 1917–1960, je však možné předpokládat, že třicátá léta představovala etapu zdokonalení. Zvolili sto reprezentativních filmů vyrobených v daném období. Do vzorku zařadili filmy všech žánrů. Na stříhacím pultu při zpracovávání zdůrazňovali obecné charakteristiky. Pro filmy byly charakteristické tyto strukturální poznatky (Bordwell a kol. 1985):

1. *Narativita a srozumitelnost*: Filmy jsou „narativní“, to znamená *vyprávějí příběhy a podávají je srozumitelně a jednoznačně*. V dějích se neobjevují žádné zlomy nebo taje, divák rozumí celému filmovému ději, jednání mají jednoznačné závěry. Na konci filmu diváci vše chápou.

2. *Psychologická kauzalita*: Pojem „kauzalita“ označuje východisko pro dějovost příběhu. „Psychologická kauzalita“ znamená, *že ve středu pozornosti stojí osoby, především filmové hvězdy, které ztělesňují typické charakterové znaky*. Například: milionář je ještě svobodný a prostitutka, která ho chce ulovit, se proto učí, jak se má chovat ve vybrané společnosti jako dáma – *děj se odehrává na základě takovýchto charakteristických znaků. Na počátku filmu se představují charakteristické znaky hlavních postav, aby se nastavily jednoznačné představy o pokračování děje. Události se pak stávají zkouškou hlavních postav, překážkový běh hlavních hrdinů je středem dramatizace*.

3. *Realismus*: Děj a osoby jsou realistické. Tento „realismus“ však nemá povahu dokumentárního realismu, jedná se totiž o zvláštní inscenaci, mající pomocnou funkci, „realistická“ inscenace ční průběh děje – *který se rozvíjí na základě psychologické kauzality – přijatelným, čile a překážky důvěryhodnými*.

4. *Kontinuita*: *Ve filmech se zachovává jednotu času a děje*. „Tento zřetelně cílený pohyb od příčiny k účinku je důvod, proč si Hollywood tolik cení kontinuity. Koincidence a náhody, jež jsou důvodem pro pokračování děje, pouze ruší jednotu filmu a jsou pro diváka matoucí. Provázanost událostí vyžaduje /.../ plynulý, lehký pohyb bez otřesů, odboček, zbytečného prodlužování“ (Bordwell a kol., s. 18).

5. *Neviditelná instituce vypravěče*: *Téměř ve všech filmech existuje nějaká vševědoucí, většinou neviditelná instituce vypravěče, je tu vypravěč, který ví vše o celém příběhu, nevystupuje však jako reálná postava*. Ve filmu přebírá funkci všeznalého vypravěče kamera: je vždy přesně tam, kde se odehrávají důležité scény, a pohlíží na ně tak, aby byly pro diváka zajímavé.

Jmenované kategorie mohou platit jako základ všeobecných výpovědí o populární struktuře výrobků, neboť klasický hollywoodský styl vlastně představuje populární strukturu mediálních výrobků.

Moderní, oligopolistické formy starých saturnálií:
jistá hra s neznámým

Rád bych k analýze, kterou provedl Bordwell a jeho spolupracovníci, doplnil další obsahový aspekt, které nazývám „jistá hra s neznámým“ (Prokop, 2000, s. 214nn.). Recepce populárních mediálních produktů má od 30. let 20. století následující strukturální prvky:

1. *Skoncování s každodenností, pohled do neznámého*: *Diváci si mohou svá přání promítat do nepoznaného. Zdůvodňuje to, proč jsou oblíbené právě ty žánry, které se vyhýbají každodennosti*. Většina diváků odmítá dokumentárně-realistické a sociálně angažované filmy, které neumožňují únik z každodennosti, především pokud v nich je každodenní život představen jako nezměnitelný a beznadějný.

2. *Záruka návratnosti, jistá hra*: *Populární zábavní filmy sice na přechodnou dobu ruší normy a hodnoty, výjimečná situace však nesmí zacházet příliš daleko, protože diváci potřebují osoby a scény, s nimiž se mohou identifikovat. Vzhledem k této nutnosti nevzdalovat se příliš skutečnému životu diváků, nesmí žádný film, pokud se chce stát populárním, předvádět výjimečné situace*. Stephen King, autor hororů, upozornil na film, ve kterém se návrat z mimořádné situace nezdařil, a byl z toho proto komerční neúspěch: Film *Freaks* (1932), natočil Tod Browning u MGM. „Freak“ je vulgární označení pro tělesně postiženého člověka. *Freaks* je film, kde hrají skuteční „mrzáci“, kteří představují sami sebe jako cirkusovou atrakci: člověk bez rukou a nohou nazývaný „Žijící torzo“; člověk bez rukou nazývaný „Bezruký zázrak“; siamská dvojčata, nazývaná „Hilton Sisters“; liliputání; vousatá žena apod. Jako zlé postavy ve filmu vystupují tělesně zdravá žena-akrobatka Kleopatra a silák Herkules. Kleopatra a Herkules k sobě patří, z touhy po penězích se ale Kleopatra vdá za dobře zaopatřeného liliputána Hanse ze skupiny mrzáků, kterého se pak pokusí s Herkulovou pomocí otrávit. „Když ostatní ‚zrůdy‘ zjistí, co jejich kolegu čeká, rozhodnou se pro téměř neuvěřitelnou pomstu. Herkules je zabit (podle fámy měl Browning původně v úmyslu dát svalovce vykastrovat), překrásná Kleopatra je proměněna na opeřenou beznohou ženu-ptáka. /.../ Vrcholem filmu *Freaks* je scéna, kdy se Žijící torso, Bezruký zázrak, siamská dvojčata Hilton Sisters a řada dalších brodí, smýkají bahnem a pronásledují vřeštěcí Kleopatru – to už prostě bylo přespříliš. Dokonce někteří představitelé MGM se zoufale bránili pustit film do kin /.../“ (King 1981, s. 59n.). V mnoha zemích byl film *Freaks* zakázán. Ve Velké Británii zákaz zrušili až v 1963. Dnes jsou úspěšné hororové filmy ještě daleko drastičtější. Publikum si již na tento žánr navyklo. Diváci dobrovolně snášejí