

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Vývoj kina Metropol v kontextu
digitalizace**

Bc. Tomáš Drahorád

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D

Studijní program: Filmová věda – Rozhlasová a televizní
studia

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Vývoj kina Metropol v kontextu digitalizace vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou poděkoval vedoucímu práce Mgr. Petrovi Bilíkovi, Ph.D za jeho cenné rady a vstřícnost při vedení mé diplomové práce. Rovněž bych chtěl poděkovat všem bývalým i současným pracovníkům kina Metropol za ochotu a veškerou pomoc při získávání potřebných informací a podkladů. Rovněž děkuji rodině a svým blízkým za podporu.

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod..... | 6 |
| 1. Vyhodnocení pramenů a literatury..... | 10 |
| 1.1. Prameny | 10 |
| 1.2. Literatura | 11 |
| 2. Metodologie | 18 |
| 2.1. Kvalitativní výzkum | 19 |
| 2.1.1. Položení si základní výzkumné otázky..... | 20 |
| 2.1.2. Případová studie | 20 |
| 2.1.3. Výběr případu, určení metod sběru a analýzy dat..... | 21 |
| 2.1.4. Prameny | 22 |
| 2.1.5. Příprava sběru dat..... | 22 |
| 2.1.6. Analýza dat..... | 23 |
| 3. Digitalizace kin..... | 24 |
| 3.1. Podrobná specifika digitalizace | 28 |
| 3.2. 3D | 29 |
| 3.3. Co na to promítači? | 31 |
| 3.4. Kina neměla na výběr | 32 |
| 3.5. Financování digitální proměny | 35 |
| 3.6. Distribuce a dramaturgie | 36 |
| 4. Analýza kina Metropol..... | 40 |
| 4.1. Stručná historie kina | 41 |
| 4.2. Jan Joukal a jeho kino..... | 43 |
| 4.2.1. Kino Metropol v letech 1990 – 2010..... | 44 |
| 4.2.2. Vznik prvního multiplexu v Olomouci a konkurenceschopnost Metropolu | 45 |
| 4.2.3. Vedení programu analogového kina | 50 |
| 4.2.4. Propagace | 50 |
| 4.2.5. Divák analogového kina | 52 |
| 4.2.6. Shrnutí..... | 52 |
| 4.3. Kino pod vedením Pastiche Filmz týmu..... | 53 |
| 4.3.1. Programová skladba alternativního kina | 54 |
| 4.3.2. Program kina | 56 |
| 4.3.3. Divák..... | 59 |
| 4.3.4. Propagace | 60 |
| 4.3.5. Shrnutí..... | 62 |

| | | |
|-------------------------------|--|-----|
| 4.4. | Petr Hanák | 62 |
| 4.4.1. | Vývoj dramaturgie od roku 2012 | 63 |
| 4.4.2. | Konkrétní představení oficiálního programu | 65 |
| 4.4.3. | Programová skladba | 66 |
| 4.4.4. | Jakým způsobem využil Metropol digitalizace? | 66 |
| 4.4.5. | Europa Cinemas | 68 |
| 4.4.6. | Vznik dalšího multiplexu | 69 |
| 4.4.7. | A jak je to s programem dnes? | 70 |
| 4.4.8. | Poměr kulturních akcí v Metropolu | 72 |
| 4.4.9. | Propagace | 73 |
| 4.4.10. | Shrnutí | 75 |
| 4.5. | Analýza všech sledovaných období | 75 |
| 4.5.1. | Program | 76 |
| 4.5.2. | Divák | 79 |
| 4.5.3. | Návštěvnost | 80 |
| 4.5.4. | Konkurence | 84 |
| 4.5.5. | Propagace | 86 |
| 4.5.6. | Shrnutí | 87 |
| Závěr | | 88 |
| Seznam použitých zdrojů | | 91 |
| Prameny | | 91 |
| Literatura | | 91 |
| Seznam příloh | | 98 |
| Seznam obrázků | | 104 |
| Seznam tabulek | | 105 |

Úvod

Natáčení na kinofilm a následná projekce z pásu byla technika, která kinematografii donedávna dominovala. Po dekády se snímky promítaly z převážně pětaticeti milimetrových kopií putující od kina ke kinu. V promítací kabině byly umístěné dvě promítačky, z nichž se film pouštěl. Každých patnáct až osmnáct minut bleskla v pravém horním rohu značka upozorňující na konec pásu.¹ V tu chvíli se projektory vyměnily a osoba obsluhující stroje rychle navinula předešlý kotouč a chystala nový. Promítač tak mohl razantně ovlivnit výsledný dojem z projekce. Každé promítání bylo svým způsobem originál. Po jeho ukončení se film namotal zpět, zabalil a poslal do dalšího kina. Tam se odehrával stejný proces a dílo putovalo do svého zničení, či do vypršení monopolu snímku. Zhruba před dvaceti lety nastal radikální zlom, který měl a stále má dopad na celý filmový průmysl. Digitalizace znamená převedení natáčení, distribuování i projekci filmu v digitální, technologicky pokročilejší, podobě. Dílo zhruba o velikosti 80 GB nabízí distributor na přenosném hard disku či serveru a jeho obsah promítač pustí pomocí unikátního hesla. Dnes tak probíhají po celém světě stovky projekcí téhož filmu současně a od sebe se téměř neliší. Na přelomu milénia se diskuze o digitalizování filmu stávala čím dál tím větší skutečností a od roku 2009 začala probíhat po celé Evropě, včetně České republiky. Digitalizace postihla nejen způsob natáčení, ale také následnou distribuci filmu. Dopad měla i na konkrétní kina, která se musela přeorientovat na jiný způsob projekce. A jelikož to bylo finančně náročné, spousta kin zanikla. Prvními digitálními vlastovkami byly vícesálové multiplexy. Z konkurenčního hlediska je pak musely následovat i jednosálová klasická kina, pro něž se digitalizace stala velkou investicí.

V kontextu digitalizace pak mohu zmínit i proměnu dramaturgie kin, která se musela podřídit častému diktátu distribučních společností. Na jednu stranu se v souvislosti s digitalizací dá vyjmenovat několik zásadních negativních proměn. Z druhého úhlu pohledu, se ovšem digitalizace zasadila o rozšíření programové nabídky kin, o zlepšení zvuku a obrazu na plátně, nebo o mnohem pohodlnější zasílání filmů.

¹ BORDWELL, David. *Pandora's Digital Box*. Wisconsin: The Irwington Way Institute Press, 2012, s. 6.

Mnozí teoretici a praktici nástup digitalizace přirovnávají k proměně němého filmu na zvukový, na konci dvacátých let minulého století. Případně se k ní vyjadřují podobně jako k nástupu barevného filmu po černobílém. Stejně jako David Bordwell,² se ani já nepřikláním k tomuto názoru. Zásadním rozdílem je totiž fakt, že zmíněné historické milníky byly patrné i v divákových očích. O záměně klasického filmového projektoru, za například laserový digitální se návštěvník v ideálním případě nedozvěděl. A jen malý počet z nich se o to vůbec zajímal. Každopádně i tak nastal zlom zásadním způsobem ovlivňující filmové médium. „*Film už není „filmem“, do kina nechodí pětaticítkové kotouče ale hard disk o velikosti knížky*“³ a podoba snímku je ve formě jedniček a nul.⁴ Jak ze zmíněného vyplývá, nejde jen o technický proces, který s sebou toto téma přináší. Digitalizace je jistou výzvou pro kinaře, programisty, dramaturgy, ale i tvůrce. Nikdy nebylo snazší vytvořit obsah, distribuovat jej do kina a pracovat s programem v takové šíři a volnosti.⁵ Většina autorů teoretických prací souhlasí s tím, že digitalizace stála za proměnou klasických jednosálových kin. Mnozí se shodují na tom, že digitalizace promítací technologie a změny v distribuci či nabídce obsahu pomohly klasickým kinům k záchraně i upevnění jejich pozice na kinotrhu a otevřely nové možnosti v konkurenci obchodnímu modelu, který představují multikina.⁶ Například kameraman a promítač Dennis Vetter, stručně řečeno tvrdí, že je digitalizace jediná možnost malých artových kin pro udržení vlastní dramaturgie.⁷ Nabízí se tedy úvaha, zda byla digitalizace skutečně jediným možným řešením klasických kin, která se chtěla udržet na trhu a diváckou návštěvností se alespoň vyrovnat multikinům.

V kontextu takového tématu jsem si tedy položil zásadní otázku: Jaký konkrétní dopad měla digitalizace na klasické kino? S tímto dotazem se pojí další doprovodné otázky: proměnila digitalizace skutečně dramaturgii programu, respektive mohli ji programoví vedoucí využít k lepším výsledkům návštěvnosti

² BORDWELL, David. *Pandora's Digital Box*. Wisconsin: The Irwington Way Institute Press, 2012, s. 11.

³ Tamtéž, s. 6.

⁴ KUBELKA, Daniel. *Postavení digitalizovaných jednosálových kin na českém kinotrhu*. Brno: 2016. Diplomová práce. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Management v kultuře. Vedoucí diplomové práce doc. Ing. František Svoboda, Ph.D. s. 11.

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž, s. 10.

⁷ VETTER, Denis. Neviditelná proměna: Kdo si všímá digitalizace. *Cinepur*. 2012, 9 – 10(84), s. 58.

a kreativní dramaturgii? Pomohla tedy digitalizace udržet diváka i malým kinům? Měla nějaký negativní vliv na klasické kino? A pochopitelně mě zajímalo, zda i nadále trvá konkurenční boj mezi jednosálovým kinem a multiplexem.

Abych zjistil odpovědi na výše zmíněné otázky, vybral jsem si konkrétní prostor, na němž bych tyto hypotézy dokázal. Předmětem mé práce se tak stalo olomoucké kino Metropol, které na podzim roku 2011 přešlo z analogového promítání na digitální technologii. Text si poté klade za cíl postihnout problematiku digitalizace v celé její šíři.

Magisterskou diplomovou práci jsem rozdělil na dvě části. První polovina textu postihuje technologické i sociální aspekty, jež s sebou digitalizace nese. Druhá část se následně věnuje kinu Metropol. Zde hodlám zanalyzovat program a jeho proměnu. Stejně tak se zaměřím na návštěvnost a její vývoj v průběhu let. S počtem diváků podle mého názoru úzce souvisí propagace programu, a tak se budu věnovat i způsobu, jakým se kino prezentuje. Analýzou klasického jednosálového kina, které prošlo digitalizací, zjišťuji přínos či dopad oné digitalizace v konkrétním poli. Nicméně jakákoliv zjištění pochopitelně nemohu brát coby obecně platná a jakákoliv východiska, k nimž analýzou dojdou, mohu vždy vztáhnout výhradně na olomoucké kino Metropol.

Zájem o konkrétní kino a touhu sledovat problematiku digitalizace, jsem pocítil během působení ve vedení filmového klubu Pastiche Filmz. Jelikož není prostor zdigitalizován, jsme nuceni upravovat dramaturgii podle toho, zda film dokážeme přehrát či nikoliv. Díla se do programu vybírají nejen na základě obsahu a osobitého výběru dramaturgů, ale i podle toho, zda je ve formátu mp4 nebo DCP. Svým způsobem tak naplňujeme teorii Dennise Vettera s názorem, že nedigitálnímu prostoru hrozí zánik kreativní dramaturgie.⁸ A právě kvůli těmto drobným postřehům jsem se začal více zajímat o okolní místa, v nichž se v Olomouci promítají filmy, přičemž jediným zdigitalizovaným kinem kromě multiplexů je právě Metropol. Pohyb v klubistickém, respektive kinařském prostředí mi pomohl rychleji a lépe porozumět mnohým proměnám a faktům, které tato činnost obnáší. Nejde jen o organizaci jednotlivých projekcí, ale právě onu (často složitou) komunikaci s distributory. Zároveň jsem mohl využít veškerých znalostí, jichž se

⁸ VETTER, Denis. Neviditelná proměna: Kdo si všímá digitalizace. *Cinepur*. 2012, 9 – 10(84), s. 58.

díky neustálé komunikaci s kinem vystavuji. Abych postihl onu zásadní proměnu, zaměřil jsem se na Metropol ve vytyčeném období od roku 2009 do současnosti, přičemž se místy dostanu až do devadesátých let minulého století. Časový horizont následně dělím do tří období vždy podle konkrétní osoby v čele kina, protože i to ovlivnilo jeho výslednou tvář. Začnu Janem Joukalem, provozním kina již od roku 1991. Další byla Irena Chmelová, střídajíc Joukala vystřídala pouze na dobu let 2010–2012. Hned z kraje roku 2012 kino převzal Petr Hanák, tedy současný provozní Metropolu.

K digitalizaci Metropolu došlo téměř před osmi lety, což vnímám jako dostatečný odstup od událostí. Díky ucházející době mohu veškeré změny a události hodnotit z vyžadovaného povzdálí. Jako nejlepší možný způsob zjišťování informací se mi jevil kvalitativní přístup. Formou rozhovorů jsem tak zjišťoval podstatné údaje od zásadních osob spojených s Metropolem.

Za důležitý ještě považuji způsob, jakým jsem k danému tématu přistoupil. Během sběru dat a podstatných informací od různých představitelů kina jsem tématu propadl natolik, že jsem se odklonil od akademického pozorování a následného zhodnocení, a naopak podlehl příběhu vývoje kina. Následující text tedy vnímám především jako sondu do historie alternativního jednosálového kina s žurnalistickými prvky. Ty jsou následně nejvíce podpořeny častým citováním zpovídaných osob podpořeny historickými podklady.

V další části blíže představím literaturu, s níž jsem v diplomové práci pracoval. Zmíním základní publikace a periodika, která se věnovala problematice digitalizace. Nezapomenu ani zmínit prameny, z nichž jsem při vypracování díla čerpal. Neopomenutelnou součástí je i nastínění postupu. Zejména druhá část práce je analýzou kulturního prostoru, pro níž jsem zužitkoval případovou studii kvalitativního výzkumu.

1. Vyhodnocení pramenů a literatury

1.1. Prameny

Primárním pramenem se pro mou práci stala orální historie současných i bývalých zaměstnanců kina Metropol. V rámci sbírání veškerého materiálu jsem zpovídal tehdejšího vedoucího kina Jana Joukala a stejně tak i současného jednatele Petra Hanáka. Pro přiblížení programové skladby kina mi byly nejvíce užitečné rozhovory se Zuzanou Krylovou, Veronikou Klusákovou a Ivanem Škrovánkem. Otázky o průběhu přeměny kina na digitál mi nejlépe zodpověděl Pavel Bednařík, jenž stál za iniciací celé akce. K rozhovorům docházelo v rámci roku 2018 a následně na začátku roku 2019. Veškerý materiál jsem přepsal do textové podoby a je součástí přílohy.

Dalšími prameny se staly tiskoviny, jež mi zprostředkovala Denisa Wasiewiczová z archivu kina Metropol a Pavel Bednařík ze svého soukromého archivu. Sbírkou obsahovaly papírové programy z roku 2011, 2013–2018. Mnohdy nedohledatelný program tak mohu porovnávat díky těmto tiskovým materiálům. Dále mi zpřístupnili statistiky návštěvnosti kina z let 2010–2018. V neposlední řadě šlo o smlouvy a zápisy z jednání sdružení z roku 2011. Díky nim jsem se dozvěděl konkrétní informace o realizaci programu, jeho častých úpravách, ale i o připravované kinokavárně a právě chystané digitalizaci. Prameny, jež mi zodpověděly otázky ohledně propagace, se staly plakátová sbírka pana Škrovánka a propagační letáky kina.

Podobně jsem vycházel i ze statistických údajů, které jsou uvedeny na stránce *Unie filmových distributorů*. Internetová data podpořila některé nejasné údaje z tištěných materiálů a pomohla mi v mnohých statistikách. Šlo především o zjišťování nejúspěšnějších filmů roku a jejich následné porovnávání s programovou skladbou Metropolu. Web *Unie* úzce spolupracuje s portálem *Disfilm*, jenž slouží pro zaznamenání výsledků kin, která si půjčují filmy od

registrovaných distributorů. Do programu *Disfilm* zapíše kino závazně údaje o návštěvnosti a tržbách, bezprostředně po skončení představení.⁹

1.2. Literatura

V posledních letech vznikla skupina odborných prací se zaměřením na digitalizaci kin. Jedná se zejména o jednotlivé diplomové práce nebo studie uveřejněné například v časopise *Illuminace* či *Cinepur*. Dalšími zdroji informací mohou být zahraniční knihy, které ale pro rozdílnost trhu beru s určitou rezervou. Většina děl vznikla v letech 2009–2012, kdy byla problematika digitalizace nejaktuálnější. Texty sledují přípravy projektů, návrhy na možné financování, také se zamýšlejí nad změnou, kterou digitální průmysl přináší a sledují konkrétní řešení kin v různých krajích. V této kapitole představím publikace sloučující se svým obsahem s mou prací. Mnoho z nich mi pomohlo pochopit kontext, v němž se během svého bádání pohybují.

Pro dosažení nejlepšího rozboru konkrétního kina a jeho proměny v průběhu digitalizace jsem nejprve musel pochopit pojem samotný *digitalizace*. V rámci příprav stanovení mého postupu jsem zmapoval veškeré tuzemské a zahraniční publikace sledující přípravy a následný proces digitalizace. Nejrelevantnějším textem se pro mou práci nakonec stalo *Postavení digitalizovaných jednosálových kin na českém kinotrhu*¹⁰ od Daniela Koubelky. Jeho diplomová práce se vyjadřuje k technickému aspektu digitalizace, k otázce proměny konkrétních kin a jejich návštěvnosti. Koubelkův text je rozdělen na teoretickou a praktickou část, přičemž zejména teoretickou vnímám, jako velice přínosnou pro pochopení oblasti digitalizace. Autor dopodrobna vysvětluje, čím musí kino během digitalizace projít. Čtenáře uvádí do dobového kontextu a postihuje nástup multiplexů, které mají dopad na jednosálová kina. Druhou část pak věnuje reflexi konkrétních kin v českých krajích, a to s důrazem na jejich návštěvnost.

⁹ ŠÍR, Ondřej. *Distribuční strategie*. Olomouc: 2010. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií. Vedoucí práce Mgr. Luboš Ptáček, Ph. D. s. 12.

¹⁰ KUBELKA, Daniel. *Postavení digitalizovaných jednosálových kin na českém kinotrhu*. Brno, 2016. Diplomová práce. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Management v kultuře. Vedoucí diplomové práce doc. Ing. František Svoboda, Ph.D.

Neméně důležitý je pak text Aleše Danielise, který v rámci českého kontextu snad nejlépe postihl problematiku digitalizace. Publikace otištěná v periodiku *Illuminate* nese název *Česká filmová distribuce 2007–2016: Desetiletí změny*¹¹ a navazuje na autorovo dřívější pojednání *Česká filmová distribuce po roce 1989*.¹² Danielisovy práce se detailně dotýkají distribučních proměn, přinášejíc s sebou digitalizace. Starší text se zaměřením na proměny, jež nastaly po roce 1989, snímá český filmový průmysl ze široka. Na jednu stranu nedůležitý text pro mnou vytyčené téma, na stranu druhou jej vnímám jeho relevanci k pochopení českého filmového průmyslu. Danielis shrnuje zásadní milníky české kinematografické historie od privatizace po vznik a přeměnu distribučních společností. Primárně se lze z textu dozvědět, jakým způsobem se vyvíjely jednotlivé roky z hlediska organizace a vývoje studií a společností. Zároveň sleduje úspěchy a zmary tuzemských i zahraničních titulů a jak se to promítlo v kinech. Čtu-li Danielisův navazující text, nebo vlastně jakoukoliv jinou práci věnující se tématu českého filmového průmyslu, považuji za důležité znát veškerý kontext, v němž se nachází. A právě z tohoto důvodu považuji dílo za podstatné. Za přínosné pro téma klasického stálého kina spatřuji také průběžný sledovaný vývoj vzniku a zániku stálých kin, který v průběhu 90. let rapidně klesal. Danielis v závěru textu přichází s pojmem alternativní kino, odlišující se zásadním způsobem jak od multiplexu, tak od tzv. všekina.¹³ „Zatímco alternativní kina jsou postavena zejména na alternativních filmech, které nejsou v multiplexech běžně uváděny a vyhledávány jeho návštěvníky, všekina se pokoušejí divákům nabízet filmový repertoár v celé jeho šíři.“¹⁴ „Alternativní kina nabízejí většinou i jinou alternativní kulturu, obvykle neprodávají popcorn ani coca-colu a jejich návštěvníci neradi tráví čas v obchodních centrech a hypermarketech. Všekina většinou existují v místech, kam bezprostředně nezasahuje vliv multiplexů. Většina jejich návštěvníků multiplexy zná, své všekino s nimi srovnává, ale pro běžnou návštěvu jsou pro ně nedostupné.“¹⁵ Vzhledem k destinaci Metropolu a jeho programové náplni mohu olomoucké kino zařadit mezi alternativní. Tento termín hodlám od Aleše Danielise převzít a ve své magisterské práci budu s ním a jeho definicí pracovat. Text uzavírá otevřeným

¹¹ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Illuminate*. 2017, 29(2), 25-63.

¹² DANIELIS, Aleš: Česká filmová distribuce po roce 1989. *Illuminate*. 2007, 19(1), 53-104.

¹³ DANIELIS, Aleš: Česká filmová distribuce po roce 1989. *Illuminate*. 2007, 19(1), s. 83.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Tamtéž.

prohlášením, že se v následujících letech něco změní, což dokazuje v navazující práci. Onu proměnu distribučního systému spatřuje v technologickém vývoji, který proběhl téměř po celém světě.¹⁶

Právě technologie a její velký nástup měla na svědomí nejen proměnu v promítací kabině kina, ale i v distribuování audiovizuálního obsahu a v související návštěvnosti. Veškeré události a proměny, které digitalizace přinesla, má v textu podložené statistickými údaji, jež dokazují autorovo tvrzení, že digitální technologie divákům obsah nevzdálila, ba naopak.¹⁷ S názorem, „že nejlepší provozovatelé kin dokázali využít možnosti digitální projekce k zvýšení zájmu o své kino i udržet komerčně i umělecky přitažlivou a pro různé divácké skupiny dobře čitelnou dramaturgii“¹⁸ hodlám pracovat i v případě Metropolu.

Aleš Danielis se k digitalizaci vyjádřil vícekrát. Stručněji v článku uveřejněném v dvouměsíčníku *Cinepur* v roce 2010. Zde zpětně hodnotí postupný nárůst digitalizace a důležitou podporu Státního fondu kinematografie a ministerstva kultury. Změnu posuzuje s příklonem k technologii. Zmiňuje tak nástup stereoskopického obrazu a 3D filmů. Danielis dokazuje důležitost digitalizace v potencionálním rozšíření nabídky kin. Podle něho se „různě zvyšuje flexibilita nabídky a v programech kin se objevuje nový fenomén nazývaný alternativní obsah.“¹⁹ Tím má na mysli například přímé přenosy a záznamy oper, které mohou promítat i klasická kina.²⁰ Dále je to v obsáhlé práci *Svět filmu bez perforce: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce*,²¹ kde shrnuje různé teze z již zmíněných prací.

Podobně jsem čerpal i z diplomové práce Ondřeje Šíry s názvem *Distribuční strategie*.²² Jedinečnost jeho textu spatřuji v konkrétní definici pojmu distribuce, z něhož budu vycházet i ve své práci. Autor také velice detailně popisuje vývoj

¹⁶ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Illuminace*. 2017, 29(2), s. 26.

¹⁷ Tamtéž, s. 36.

¹⁸ Tamtéž, s. 48.

¹⁹ DANIELIS, Aleš. Rok změny / Česká filmová distribuce 2009. In: *Cinepur.cz* [online]. Březen 2010 [cit. 27. 1. 2019]. Dostupné z: < <http://cinepur.cz/article.php?article=1820>>

²⁰ DANIELIS, Aleš. Rok změny / Česká filmová distribuce 2009. In: *Cinepur.cz* [online]. Březen 2010 [cit. 27. 1. 2019]. Dostupné z: < <http://cinepur.cz/article.php?article=1820>>

²¹ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforce: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Illuminace*. 2013, 25(2), 89-101.

²² ŠÍR, Ondřej. *Distribuční strategie*. Olomouc: 2010. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií. Vedoucí práce Mgr. Luboš Ptáček, Ph. D.

české kinematografie v souvislosti s kinařstvím a přitom představuje jednotlivé distribuční společnosti. Na druhou stranu se konkrétně nevěnuje digitalizaci, ale spíše ji vnímá jako přirozenou součást ovlivňující distribuci a následně i dramaturgii. Ve zmíněném magazínu *Cinepur*, v němž byl uveden jeho článek *Boj o přežití ve věku digitalizace: Jednosálová kina a budoucnost kinodistribuce*, zestručňuje magisterskou práci do několika stran a digitalizaci malého kina označuje za usmrcení jeho dramaturgie. Ve stejném čísle dvouměsíčníku to podobně shrnul německý kritik a promítač Denis Vetter v reflexi *Neviditelná proměna: Kdo si všímá digitalizace? Zásadní tezí jeho textu se stala vynucená proměna programové skladby ovlivněná trhem a technickými parametry filmu.*²³

Z oblasti zkoumání a chystaných příprav z doby ještě předdigitální mohou zmínit zprávu²⁴ Daniela Goudineau ze srpna roku 2006. Cílem autorova textu je představení možné realizace zdigitalizování kin, a jaký to může mít hospodářský dopad. Goudineau ve *Sbohem filmovému pásu: Co je ve hře u digitálního promítání* upozorňuje na nutnou obezřetnost s technickými parametry, a to i přes to, že se snaží především o hospodářskou a strategickou analýzu. Svým způsobem jde o přípravnou studii pro možné změny. Tehdejším kinařům nastínil, jaké transformace se nevyhnutelně blíží a co to pro ně, zejména z technického hlediska, znamená.

Situaci téměř před deseti lety výstižně glosoval Petr Vítěk v textu s názvem *Digitalizace českých kin*²⁵. Autor stručně shrnuje předložený projekt ministerstva kultury o digitalizaci. Vítěk přirovnává digitalizaci k rozjetému vlaku, do něhož je česká distribuce schopna ještě naskočit. Článek považuji spíše za zestručnění celé tehdejší *předdigitální* situace. Naopak velmi důležitým dílem pro pochopení problematiky je právě zmíněný materiál pojmenovaný *Digitalizace kin v ČR: Informace o přechodu na digitální projekci obrazu a zvuku*. Dokument má na svědomí pracovní skupina z Odboru médií a audiovize, jež čítá osoby z řad distributorů a kulturních orgánů republiky. Cílem rady „[...] bylo vytvoření návrhu odborného a uceleného plánu digitalizace, který by definoval roli státu a poskytl

²³ VETTER, Denis. Neviditelná proměna: Kdo si všímá digitalizace. *Cinepur*. 2012, 9 – 10(83), s. 58.

²⁴ GOUDINEAU, Daniel. *Sbohem filmovému pásu? Co je ve hře u digitálního promítání*. Francie: Paříž, 2006. s. 30.

²⁵ VÍTEK, Petr. Digitalizace českých kin / Ještě není pozdě. In: *Cinepur.cz* [online]. Říjen 2008 [cit. 27. 1. 2019]. Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1504>>

*detailní informaci o digitální projekci pro laiky z řad poskytovatelů dotací i odborníky na straně žadatelů.*²⁶ Text měl ve své době zamezit nekontrolované digitalizaci a následnému znevýhodnění České republiky v oblasti distribuce, jejímž následkem by mohl být konec klasické sítě kin.²⁷

K digitální revoluci se vyjádřil v roce 2002 John Belton se statí *Digitální technologie ve filmu – nepravá revoluce*.²⁸ Hlavní úvahou textu bylo zamyšlení se nad tím, o jak velké revoluci se vlastně v kontextu s digitalizací bavíme. Velkou část práce věnuje příčinám a následkům nástupu digitalizace, přičemž tvrdí, že hlavním důvodem jejího prosazení je ekonomické hledisko.²⁹ Kromě toho, že Belton odmítá jakékoliv přirovnání digitalizace k jiným technologickým změnám kinematografie, ať už to byl nástup zvuku či barvy, tak celou problematiku shrnuje tak, že digitální projekce nenabízí divákům nový zážitek z filmu.³⁰ Jeho negativní postoj je, podle mého názoru, ovlivněn především nedostatečným časovým odstupem s jakým text psal, jelikož v té době byla digitalizace v raném stádiu. Pro mě se ale jeho text stal relevantní z hlediska pojmů, s nimiž pracuje. Hned v úvodu ony pojmy převzaté od Douglase Gomeryho vysvětluje. Jde o termíny inovace, vynález a rozšíření. Inovace³¹ je pojem označující výrobu příslušné ideologie a uvedení na trh. Vynálezem³² myslí fázi, v níž dochází k vývoji technických prostředků. A rozšíření³³ definuje jako masové přijetí filmovým průmyslem. Termíny jsou podle mého názoru velmi příhodné, bavíme-li se o nástupu nové technologie, a tak s nimi vždy budu pracovat stejně jako John Belton, respektive Douglas Gomery.

Velmi přínosnou se pro mě stala kniha Davida Bordwella *Pandořina digitální skříňka*³⁴ (*Pandora's Digital Box*), která představuje vývoj, a především nástup nové technologie do filmového průmyslu. Hned v úvodu publikace se autor

²⁶ *Digitalizace kin: Informace o přechodu na digitální projekci obrazu a zvuku*. Odbor médií a audiovizí: Ministerstvo kultury ČR. Praha, 2009.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ BELTON, John. Digitální technologie ve filmu - nepravá revoluce. *Iluminace*. 2007, 19(4), 43-59.

²⁹ Tamtéž

³⁰ Tamtéž, s. 55.

³¹ Tamtéž, s. 43.

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž.

³⁴ BORDWELL, David. *Pandora's Digital Box*. 1. ed. Wisconsin: The Irwington Way Institute Press, 2012.

zamýšlí nad výrobou filmů. Vrací se více do historie a přibližuje vznik a následnou distribuci největšího filmového technologického milníku – *Hvězdných válek: Skrytá hrozba*.³⁵ Lucasův blockbuster zmiňuje v souvislosti s důležitou angažovaností filmových studií. Podobně jako v sedmdesátých letech se i na přelomu tisíciletí studia snažila kina donutit k technologickému vývoji. Hvězdné války byly sice technologicky nejvyspělejším filmem své doby, ale kinosály je zdaleka nepromítly v takové kvalitě, v jaké měly. Proces digitálního nástupu Bordwell popisuje jako zdlouhavou proceduru, jež začala změnou zvuku. Následovalo vymyšlení nejlepšího systému, který nebude ohrožen pirátstvím a který zároveň zlepší kvalitu obrazu. Veškerými technologickými pokroky se tak studiům podařilo ovlivnit nejen způsob promítání, ale i produkt samotný.

V jedné z kapitol Bordwell věnuje pozornost malým artovým kinům. I přes to, že rozebírá diametrálně jiný trh, je zde možné vidět jistou paralelu právě s artovými kiny v Evropě, i konkrétně v České republice. Stejně jako u nás jsou i v USA mnohá kina omezována ze strany distributorů. Vedle toho autor krásně ukazuje rozdílnost malých kin od multiplexů. Liší se nejen obsahem, ale i způsobem, jak daná díla návštěvníkům zprostředkují; například co se týče osobního přístupu, komunitního setkávání či zvaní si vybraných hostů. Publikace je takovou historickou analýzou, díky níž jsem lépe porozuměl důvodům vzniklé digitalizace, o kterou se zasadila především americká studia a s nimi spojení tvůrci. Na druhou stranu musím vnímat rozdíl mezi českým a americkým filmovým průmyslem a sdruženým kinařstvím, a tak je Bordwellova publikace jedním z mála zahraničních textů, které jsem pro svou magisterskou práci využil.

Technologickému pokroku se též věnovali autoři ze zahraničí André Gaudreault a Philippe Marion v *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*³⁶ (*Konec filmu? Medium v krizi v digitální době*). Autoři ovšem nerozebírali následky digitalizace, ani se nevěnovali jejímu vývoji. Publikace je spíše dvousetstránkovou úvahou nad posunem filmu jako takovém a nad tím, zda spolu s příchodem digitalizace nastává konec kin a kinematografie tak, jak ji známe.

³⁵ STAR WARS: Skrytá hrozba. In: *Imdb.com* [online]. [cit. 27. 1. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0120915/releaseinfo>>

³⁶ GAUDREULT, André, MARION, Philippe. *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. 1. ed. New York: Columbia University Press, 2015.

Knihu tudíž nespatřuji jako příliš relevantní pro mou práci, a tak z ní budu čerpat skutečně minimálně.

Důležitou oporou pro mnohé informace o historii olomouckých kin a Metropolu se především stala diplomová práce Alice Bittnerové *Historie kin v Olomouci od čtyřicátých let po současnost*³⁷ z roku 2011. Bittnerová sledovala místní kina, přičemž Metropol byl jedním z nich. V textu pak postihla jeho rozsáhlou historii sahající až do roku 1933. Pro svou práci jsem z *Historie kin* čerpal především při analyzování devadesátých let pod vedením tehdejšího ředitele kina Jana Joukala.

Kromě výše zmíněné literatury samozřejmě využiji i veškerého materiálu uveřejněného na internetu. O kině Metropol a o digitalizaci obecně vzniklo mnoho článků a rozhovorů uveřejněných například na webu krajského deníku. I z takových zdrojů tak budu čerpat pro drobná doplnění mých rozhovorů nebo úvah o proměně kinoprůmyslu.

³⁷ BITTNEROVÁ, Alice. *Historie kin v Olomouci od čtyřicátých let po současnost*. Olomouc, 2011. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

2. Metodologie

Tato práce je případovou studií, která si klade za cíl důkladně prozkoumat vytyčenou oblast konkrétní organizace (Metropol). Postup kvalitativního výzkumu mi pomohl získat integrovaný pohled na předmět studie, na její kontextovou logiku a pravidla, která fungují v dané oblasti. Díky tomu se mi povedlo vysledovat hledanou proměnu instituce, na níž měla velký dopad proměna vedení a celorepubliková digitalizace. Vytyčená metodologie se zabývá systematizací, posuzováním a navrhováním strategií výzkumu. Jde o popis uspořádání výzkumné akce.³⁸ Primární publikací, která podporuje můj výzkum a z níž jsem čerpal během jednotlivých kroků je práce Jana Hendla *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. Kniha dopodrobna popisuje kvalitativní metodu sběru dat; jejich kódování, vyhodnocování a interpretaci. Díky Hendlově knize jsem strukturovaně rozdělil veškerou část bádání do jednotlivých segmentů od vytyčení výzkumné otázky po dotazování a následnou analýzu materiálů. Celkový postup, jímž jsem se řídil, nastíním na následujících řádcích.

Stejně tak se práce metodologicky opírá o principy historiografického výzkumu – tzv. novou filmovou historii. Původci tohoto vnímání jsou Robert C. Allen a Douglas Gomery a jejich kniha *Film history: Theory and Practice*.³⁹ Za nejdůležitější pak spatřuji sedmou kapitolu s názvem *Social Film History*.⁴⁰ Zde autoři představují interakční a sociální vlastnost kinematografie. Zaměřují se na způsob sledování filmu a jeho dopad na diváka. Publikaci jsem zvolil z důvodu obecně zpracované historie a teorie filmu patřičné k mému vytyčenému tématu. Navíc upozorňuje na fakt, že se historie kinematografie podstatně liší od historie filmu, a to především v pojetí filmu jako prezentovaného média. „Důležitější než „umělecké hodnoty“ filmových děl jsou kulturně-historické kontexty produkce, distribuce, uvádění a recepce, čili technologické, ekonomické, sociální a kulturní podmínky a praktiky výroby, šíření a sociálního použití filmu, stejně jako jeho

³⁸ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 4. vyd. Praha: Portál, 2016. s. 32.

³⁹ ALLEN, C. Robert, GOMERY, Douglas. *Film history: Theory and Practice*. 1. ed. New York: Newbery Award Records, 1985.

⁴⁰ ALLEN, C. Robert, GOMERY, Douglas. *Film history: Theory and Practice*. 1. ed. New York: Newbery Award Records, 1985. s. 153.

propojení s příbuznými institucemi, médii, formami a produkty.”⁴¹ Podobně jsem ke všeobecnému přehledu zařadil knihu Kristin Thompsonové a Davida Bordwella *Umění filmu*.⁴²

Termín digitalizace kin chápu tak, jak jej definovali především Aleš Danielis v článku *Česká filmová distribuce 2007–2016*⁴³ a Daniel Kubelka v *Postavení digitalizovaných jednosálových kin na českém kinotrhu*.⁴⁴ Zejména z jejich tezí hodlám vycházet při představování pojmu a následné aplikaci na kino Metropol.

2.1. Kvalitativní výzkum

V sociálně vědním zkoumání se uplatňují dvě základní formy bádání, přičemž jedním z nich je právě kvalitativní výzkum. Ten se provádí pomocí delšího a intenzivnějšího kontaktu s terénem či situací.⁴⁵ V případě této práce se jedná o pravidelné navštěvování olomouckého kina a sledování jeho proměn v průběhu let. Stejně tak jde o průběžnou komunikaci s aktuálními či dřívějšími provozovateli Metropolu. Tímto procesem je tak možné získat data reflektující každodennost skupiny a organizace.⁴⁶ Výzkumník se podle Hendla snaží získat integrovaný pohled na předmět studie, na jeho kontextovou logiku a na explicitní a implicitní pravidla, která fungují v dané oblasti.⁴⁷ Na základě terénních poznámek, prepisů či úředních dokumentů výzkumník získá data, která induktivně analyzuje a interpretuje. Výzkumník na základě toho ve snaze pochopit aktuální dění vytváří podrobný popis.⁴⁸ Celkový plán výzkumu je posléze proměnlivý a přizpůsobuje se okolnostem a dosud získaným výsledkům. Z toho plyne, že by sběr dat a jejich „analýza měly probíhat současně – výzkumník vybírá data, provede jejich analýzu

⁴¹ SZCZEPANIK, Petr. *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Herrmann a synové, 2004. s. 10.

⁴² BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 2. vyd. Praha: NAMU, 2011.

⁴³ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Illuminace*. 2017, 29(2), 25-63.

⁴⁴ KUBELKA, Daniel. *Postavení digitalizovaných jednosálových kin na českém kinotrhu*. Brno, 2016. Diplomová práce. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Management v kultuře. Vedoucí diplomové práce doc. Ing. František Svoboda, Ph.D.

⁴⁵ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 4. vyd. Praha: Portál, 2016. s. 47.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž, s. 48.

*a podle výsledků se rozhodne, která data potřebuje, a začne znovu se sběrem dat a jejich analýzou.*⁴⁹

2.1.1. Položení si základní výzkumné otázky

Základem ideálního kvalitativního výzkumu je téma a určení základní výzkumné otázky. Jelikož lze otázku upravovat získaným datům jde o emergentní typ výzkumu. Zároveň se s kvalitativním výzkumem pojí několik přístupů, přičemž pro mnou zvolené téma je nejlepší možný výzkum pomocí případové studie. Základní výzkumnou otázkou je, jaké jsou charakteristiky daného případu nebo skupiny porovnaných případů.⁵⁰

Z výše zmíněného bych rád formuloval základní výzkumnou otázku pro tuto práci. Jak se proměnilo kino Metropol v průběhu digitalizace? Diplomová práce si klade za cíl sledovat vývoj a proměnu posledního olomouckého klasického kina.⁵¹ Při sběru dat kombinuji analýzu veřejných i neveřejných dokumentů a strukturované rozhovory, což mi pomohlo k zodpovězení otázky.

2.1.2. Případová studie

Základním principem případové studie je shromažďování velkého množství dat z relativně malého počtu jedinců.⁵² „*Předpokládá se, že důkladným prozkoumáním jednoho případu lépe porozumíme jiným podobným případům.*“⁵³ Hendl vytyčuje pět možných typů případových studií rozdělených podle sledovaného případu, přičemž pro mou práci je nejvhodnější studium organizací a institucí. Jde o zkoumání firem, sdružení a jejich procesů změn a adaptací⁵⁴. „*Cíle studie jsou různorodé – hledání nejlepšího vzorce chování, zavedení určitého typu řízení, evaluace, zkoumání procesů a změn a adaptace.*“⁵⁵

⁴⁹ Tamtéž, s. 46.

⁵⁰ Tamtéž, s. 101.

⁵¹ Co je klasické kino – viz?

⁵² HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 4. vyd. Praha: Portál, 2016. s. 109.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Tamtéž, s. 104.

⁵⁵ Tamtéž.

Jan Hendl se při definici případové studie velmi odkazuje na publikaci Roberta Yina. Autor se v knize *Case study research: Design and methods*⁵⁶ zmiňuje o důležité okolnosti, zda výzkumník pracuje s jedním nebo více případy. V takové situaci se pak jedná o mnohonásobné případové studie, či podpřípadech případové studie.⁵⁷ Výsledky podpřípadových studií sice zkoumáme zvlášť, avšak jejich výsledky slouží k řešení celé studie.⁵⁸ Samotný výzkum se skládá z jednotlivých kroků, které se vzájemně ovlivňují; určení výzkumné otázky, určení metody sběru a analýzy dat, příprava sběru dat, sběr dat, analýza a interpretace dat, příprava zprávy.⁵⁹

2.1.3. Výběr případu, určení metod sběru a analýzy dat

Jakmile má badatel položenou základní výzkumnou otázku, musí si určit, jak bude ke zvolené problematice přistupovat. Hendl vytyčený krok popisuje jako důležité zamyšlení se nad budoucím projektem. Výzkumník si podle autora musí předem rozvrhnout, co chce analyzovat, jakým způsobem bude získávat veškeré informace a jak je následně zhodnotí.

V rámci mé práce vychází výběr případu z výzkumné otázky; tedy jak se proměnil Metropol v posledních patnácti letech. Primárním zdrojem dat byly v tomto případě předem připravené rozhovory, které vycházely z polostrukturovaného dotazníku. Tato metoda byla vybrána především kvůli možnosti klást doplňující dotazy, které umožnily lepší proniknutí do problematiky. Celkem šest rozhovorů jsem nejprve nahrál zvukovým zařízením a následně všechny přepsal do fyzické textové podoby. Zásadními respondenty se stali představitelé různých etap vedení kina. Konkrétně jsem tak zpovídal bývalého ředitele Jana Joukala, který kino opustil v roce 2010. Stejně tak programovou vedoucí kina Veroniku Klusákovou, která byla součástí týmu ve vedení ředitelky Ireny Chmelové. A posledním důležitým respondentem byl jednatel kina Petr Hanák, který převzal vedení na přelomu let 2011/2012 a který je ve své funkci i v současné době. Rozhovor byl tak primární metodou sběru dat.

⁵⁶ YIN, K. Robert. *Case study research: Design and Methods*. London: Sage, 2014.

⁵⁷ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 4. vyd. Praha: Portál, 2016. s. 112.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Tamtéž, 112 – 113.

2.1.4. Prameny

Dalšími zdroji se staly propagační materiály a oficiální tiskoviny kina. Jedná se o dokumenty prokazující náplň programu, způsob oslovování diváka ale i archivní výsledky návštěvnosti a finančních zisků. Zejména dokumenty starší více jak 10 let existující pouze v papírové formě pro mě byly užitečné a mohl jsem z nich čerpat cenné informace. Po nástupu pana Hanáka do čela kina se většina statistických údajů přenesla do elektronické podoby, a tak jsem další informace získával primárně z webového portálu Unie filmových distributorů a Českého statistického úřadu.

2.1.5. Příprava sběru dat

Výzkumník veškerá data získá nasloucháním vyprávění, pokládáním otázek a získáváním odpovědí. Dotazování zahrnuje různé typy rozhovorů od dotazníků s uzavřenými otázkami po volné vyprávění respondentů.⁶⁰ Pro svou práci jsem zvolil střední cestu a všem osobám jsem vytvořil polostrukturovaný dotazník s možností volného zodpovídání a improvizace. Mým cílem bylo vyhnout se subjektivnímu dotazování s výsledným utvořením rozhovoru podle vlastní představy.

Otázky byly směřované na téma dramaturgie, propagace a přínosu digitalizace kina. Jejich struktura a obsah se s každým dotazníkem lišily, ale vždy zjišťovaly informace od přítomnosti k minulosti a od obecného ke konkrétnímu. Tak jak to doporučuje Hendl. Velkým přínosem mi v budování dotazníků byla i publikace Miroslava Vaňka a Pavla Mückeho *Třetí strana trojúhelníku: Teorie a praxe orální historie*.⁶¹ Autoři v díle shrnují základní postupy při vypracovávání a následném analyzování projektu a na rozdíl Lendla berou v potaz i faktor tazatele. Ten by měl být „zasvěceným motivátorem, profesionálem seznámeným se

⁶⁰ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 4. vyd. Praha: Portál, 2016. s. 168.

⁶¹ VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2015.

zkoumanou problematikou [...] a osobou, která se na vytváření orálněhistorického pramene přímo podílí a svým způsobem i ovlivňuje.“⁶²

2.1.6. Analýza dat

Hendl tvrdí, že se „[...] kvalitativní data vyznačují svojí kontextuálností a vzpírají se provedení redukce. Což se projevuje i ve zprávě o jejich analýze.“⁶³ Při analýze dat jsem se vyhnul faktorům, na něž naráží Colin Robson⁶⁴ v Hendlově publikaci a které mohou negativně ovlivnit analytický proces. Pro rozbor materiálu jsem vycházel ze stanoveného postupu Matthew B. Milese a Michael A. Hubermana v *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*.⁶⁵ Autoři navrhli přístup k analýze orientované na proměnné a k analýze orientované na případ. Oba typy se v rámci analýzy kombinují.⁶⁶ Podrobněji se pak analytický přístup věnuje uchování a organizaci dat, poznámkováním, segmentací, či průběžnému souhrnu.⁶⁷ V praxi jsem podle vytyčeného postupu pomocí rozhovorů sbíral data, která jsem následně zálohoval a organizoval pro budoucí užití. K následnému kódování a k identifikaci vztahů v kvalitativních datech mi byl nápomocný počítačový program Atlas.ti. V něm jsem mohl všechny přepsané rozhovory kriticky ohodnotit a formulovat zásadní věci.

⁶² VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2015. s. 112.

⁶³ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 4. vyd. Praha: Portál, 2016. s. 227.

⁶⁴ ROBSON, Colin. *Real World research*. 1. ed. Oxford: Blackwell, 1993.

⁶⁵ MILES, B. Matthew, HUBERMAN, A. Michael. *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*. 1. ed. London: Sage, 1984.

⁶⁶ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 4. vyd. Praha: Portál, 2016. s. 230.

⁶⁷ Tamtéž, s. 232.

3. Digitalizace kin

*Rozlučte se s těžkopádným projektorem! Rozlučte se s neskladnými kotouči filmu. A rozlučte se se stejně tak těžkopádnými promítači.*⁶⁸

Po nástupu zvuku či po zavedení barevného nebo širokoúhlého obrazu přichází další technologický pokrok nazývaný digitalizace. Tento termín je zastoupen v rámci celé práce, přičemž považuji za nezbytné, aby byl před následnou analýzou řádně objasněn. Jde o pokrok ve filmovém průmyslu, který mimo jiné hlásal záchranu malých jednosálových kin; zjednodušil shipping filmů a zlepšil kvalitu obrazu a zvuku. Proces digitalizace s sebou nesl řadu změn, které je nutné podrobně objasnit. Stejně tak považuji za důležité správně pochopit veškeré technologické aspekty proměny a samotnou technologii, protože i drobný převrat měl dopad na kino a způsob jeho fungování. Metropol, který jsem si zvolil jako předmět této práce, mezi taková kina, pro něž byla digitalizace záchranou, spadá. Než se tedy dostanu k zodpovězení dříve položených otázek zaměřených na dramaturgii či návštěvnost místního kina, představím na následujících řádcích digitalizaci konkrétněji.

Digitální revoluce se dotkla celého světa. Začala ve Spojených státech amerických a přes Evropu se dostala i do třetích zemí. Aby jednotlivé státy byly schopné udržet evropskou síť kin a stejně tak nabídkovou diverzitu, byla digitalizace nutným řešením. Odmítnutí digitalizování sítě kin mohlo znamenat značné omezení distribuce nových filmových titulů do země, a tudíž znemožnění promítání z digitálních nosičů. Digitalizace je tedy stručně řečeno „[...] nahrazení 35mm filmových projektorů digitální technologií a zároveň změnou zavedených způsobů distribuce. Kvalita digitálního promítání je srovnatelná s promítáním z 35mm, digitální kopie navíc nepodléhá mechanickému opotřebení a její kvalita tedy zůstává konstantní.“⁶⁹ Podle Daniela Goudineau se jedná spíše o přirozený vývoj průmyslu než o nezbytný proces.⁷⁰ Takový výrok je pravdivý, pominu-li finanční stránku procesu. Jak uvádí John Belton na příkladu se zvukovou stopou:

⁶⁸ GAUDREAU, André, MARION, Philippe. *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. 1. ed. New York: Columbia University Press, 2015. s. 84.

⁶⁹ *Digitalizace kin: Informace o přechodu na digitální projekci obrazu a zvuku*. Odbor médií a audiovizí: Ministerstvo kultury ČR. Praha, 2009.

⁷⁰ GOUDINEAU, Daniel. *Sbohem filmovému pásu? Co je ve hře u digitálního promítání*. Francie: Paříž, 2006. s. 7.

„Výroba 70mm kopie z 35mm negativu a její zkompletování s magnetickou zvukovou stopou přišly na více než 12 tisíc dolarů; naproti tomu 35mm kopie s šestikanálovým digitálním zvukem stály skoro stejně jako 35mm kopie – tedy kolem dvou tisíc dolarů.“⁷¹ Finanční motivace ze stran studií i distributorů je tedy zřejmá.

K rozvoji digitálního promítání došlo na americkém trhu v devadesátých letech dvacátého století. Jednalo se o postupný přechod od digitálního zvuku k digitálním projekcím. Prvním filmem s digitálním zvukem, který nastartoval přechod do digitální éry, byl film Warrena Beattyho *Dick Tracy*⁷² z roku 1990. Téhož roku ho následoval Burtonův *Střihoruký Edward*⁷³ (1990) nebo později *Terminátor 2: Den zúčtování*⁷⁴ (1991) Jamese Camerona. Od zvuku k obrazu dovedl film do celkové digitální podoby George Lucas, jehož pokračování *Hvězdných válek: Skrytá hrozba* bylo digitálně promítáno v červnu 1999 ve čtyřech amerických kinech.⁷⁵ Projekci tehdejší média označovala technologickou revolucí, která změnila podobu filmového průmyslu.⁷⁶ S šířením digitálních audiovizuálních záznamů šla ruku v ruce i jejich tvorba. Počítačová technika se stala součástí natáčení i postprodukce. Následný dopad na distribuci tak byl nevyhnutelný. Roku 1995⁷⁷ vzniklo DVD, které do dvou let fungovalo jako přední nosič videodistribuce.⁷⁸ Filmy se tak mohou promítat nejen v kinech, ale i v televizích či v počítačích. Digitální distribuce se tudíž rozšířila o homesharing distribuci⁷⁹, tedy individuální soukromou projekci.⁸⁰

V českém prostředí začalo k podobnému procesu docházet zhruba o dekádu později. V roce 2007 obdržel Státní fond na podporu a rozvoj české kinematografie dotaci ve výši 100 milionů korun. Částka byla následně zdvojnásobena a ještě podpořena novým zákonem o odvodu 12. 500 000 korun z reklamy České televize pro Státní fond České republiky na podporu a rozvoj české kinematografie

⁷¹ BELTON, John. Digitální technologie ve filmu - nepravá revoluce. *Illuminace*. 2007, 19(4), s. 47.

⁷² BELTON, John. Digitální technologie ve filmu - nepravá revoluce. *Illuminace*. 2007, 19(4), s. 45.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž, s. 47.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Illuminace*. 2017, 29(2), s. 27.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Tamtéž, s. 28.

⁸⁰ Tamtéž.

(SFPRČK) do dokončení přechodu zemského analogového televizního vysílání na zemské digitální televizní vysílání.⁸¹ A následně se v listopadu 2008 úvahy o digitální proměně kulturních center staly součástí usnesení vlády státní kulturní politiky na léto 2009 – 2014.⁸² Jinými slovy se hovořilo o modernizaci kulturní infrastruktury. Ministerstvo kultury tak podpořilo rozšíření kulturního programu z velkých měst do celého regionu. Programová nabídka tak mohla obsahovat aktuální snímky v českém i zahraničním znění, ale i alternativní obsah v podobě přímých přenosů a dalších podob audiovizuálních děl.⁸³

Digitální kino stojí na principu promítání digitálních kopií, jež nahradily pětatřiceti milimetrové pásy. Pokud kino splňuje veškeré DCI podmínky digitalizace, je označeno jako D-Cinema.⁸⁴ V případě, že nesplňuje DCI požadavky, jedná se o E-cinema. Takový typ kina sice může přehrávat filmy z DVD či BluRay disků, ale nemůže přehrát digitálně distribuované formáty a nelze ho tudíž označit za plně kompatibilní s digitální specifikací.⁸⁵ V praxi se ve většině případů jedná o multikulturní centra, jejichž hlavní náplní nejsou jen filmová promítání, ale i přednášky či živá vystoupení, a tak neinvestují do digitální proměny prostoru.

V případě zmíněné digitální kopie myslím formát filmu, jenž vznikl například scanem pětatřicetimilimetrového pásu. V takovém případě je filmový materiál zpracován a převeden do digitální podoby v počítači. K procesu docházelo velmi často, jelikož se téměř veškerá postprodukce odehrává v počítači, a tak je sken naprosto nezbytný. Dílo je převedeno ve formátu s vysokým rozlišením, načež je doplněn o zvuk a případné počítačové efekty.⁸⁶ Druhou variantou je už natáčení na profesionální filmovou digitální kameru, jejíž materiál se nemusí skenovat z pětatřicetiváňového pásu, ale ihned uložit do počítače v jeho digitální formě.⁸⁷ Následná postprodukce je stejná.

⁸¹ Tamtéž, s. 31.

⁸² *Digitalizace kin: Informace o přechodu na digitální projekci obrazu a zvuku*. Odbor médií a audiovizí: Ministerstvo kultury ČR. Praha, 2009.

⁸³ *Digitalizace kin: Informace o přechodu na digitální projekci obrazu a zvuku*. Odbor médií a audiovizí: Ministerstvo kultury ČR. Praha, 2009. s. 5.

⁸⁴ Tamtéž, s. 7.

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž.

Podniknout radikální krok a veškerou tvorbu směřovat k jednotnému procesu digitální platformy, se zdráhalo udělat mnoho světových korporací začleňující filmové producenty a distributory. K jednotnému filmovému trhu kompatibilnímu pro plynulou distribuci a produkci byla nutná transformace sítí kin a pochopitelně i filmového materiálu. Digitalizace vyžadovala naprostou důvěru v radikální proměnu filmového průmyslu, přičemž ani největší teoretici nevěřili v možnou realizaci. John Belton a jeho text⁸⁸ je toho důkazem. Podle Danielise měla zásadní vliv na podobné úvahy především nostalgie, které podléhala spousta person. Převedení hmatatelného filmového pásu do virtuální podoby nebylo nic lákavého pro konzervativní myšlenky. Tento problém ovšem „[...] vyřešila *Digital Cinema Initiative*, kterou světový a zpočátku i poněkud váhavý evropský kinematografický prostor poměrně rychle akceptoval. 1,0 verze DCI specifikace je datována 20. července 2005.“⁸⁹

U nás přicházely první ukázky digitálních projekcí v letech 2007–2008, kdy se některé filmy pustily z DVD či VHS nosičů.⁹⁰ Projekce probíhaly z digitálních projektorů, které ale stále neměly DCI specifikaci. S novými formáty začali pracovat právě i samotní distributoři, kteří tak nabízeli obsah i mimo 35mm kopie. Roku 2008 se pak poprvé na českém trhu objevila nabídka alternativního obsahu. Přenos operního představení tehdy nabídla společnost Pro-Aero.⁹¹ DCI specifikace ale ani v tomto případě nebyla nutná. Pro kinoprůmysl to ovšem znamenalo neodvratný a blížící se proces modernizace. Digitalizace v Čechách začala v prosinci 2008 a prvním prostorem plně kompatibilním s DCI standardem se stalo kino v Dobřanech u Plzně.⁹² I přes to, že distributoři ve zmíněné době neměli kopie filmů v takovém formátu, začalo kino na malém městě éru modernizace, jež se plně rozjela následující rok. „V jeho průběhu se počet digitalizovaných sálů zvýšil na 53, přičemž 38 jich bylo v multiplexech a 15 v klasických kinech.“⁹³ Největší boom digitalizace tak probíhal v letech 2010–2012.

⁸⁸ BELTON, John. Digitální technologie ve filmu - nepravá revoluce. *Illuminace*. 2007, 19(4), 43-59.

⁸⁹ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforace: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Illuminace*. 2013, 25(2), s. 92.

⁹⁰ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Illuminace*. 2017, 29(2), s. 34.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² 10 let DCI v České republice, In: *digitalnikino.cz* [online]. [cit. 21. 2. 2019]. Dostupné z: <<http://www.digitalnikino.cz/node/992>>

⁹³ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Illuminace*. 2017, 29(2), s. 34.

K dnešnímu dni je podle serveru www.digitalnikino.cz na území České republiky 515 zdigitalizovaných sálů v 279 kinech. Z této sumy digitálních kin je následně 228 těch klasických, ať už jednosálových či vícesálových. Počet digitálních klasických sálů činí 258 a zbytek tvoří multiplexy či letní kina. Nutno podotknout, že počet prostorů splňujících digitální standard stále roste.⁹⁴

3.1. Podrobná specifikace digitalizace

Jak již bylo řečeno, digitalizované kino dokáže přehrát materiál kompatibilní s DCI podmínkami. Toho dosáhne nainstalováním projektoru, jehož minimální rozlišení činí 2K⁹⁵ a je založen na technologii DLP (Digital Light Processing – technologie digitálního zpracování světla).⁹⁶ Druhou zásadní položkou nutnou pro technologickou proměnu je D-cinema server. V serveru je uložen veškerý program určený k promítání. Z hlediska techniky spojené s promítáním je nutné, aby každý server byl technicky slučitelný s každým projektorem.⁹⁷ Poslední položkou důležitou pro perfektní filmový zážitek, který digitalizace slibuje, je zvuk. Mnoho kin absolvovalo úpravy zvukové technologie již před nástupem samotné digitalizace,⁹⁸ a tak se někdy nestal ani součástí procesu.⁹⁹ „*Hlavní výhodou digitálního záznamu je dostupnost více zvukových stop v jednom distribučním balíčku. Tyto stopy jsou volitelné, a tak je možno v kině promítat tentýž film jak v originálním znění, tak v dabované verzi.*“¹⁰⁰

Několikrát jsem zmínil, že digitální kino přehraje pouze materiál shodný s digitálními podmínkami. Hotový nosič v raném stádiu se nazývá DSM – zdrojový digitální master. Z něho se následně vyrábí master pro distribuci – DCDM, jenž obsahuje všechny zvukové stopy a případné titulky. Finálním produktem je pak DCP – Digital Cinema Package – formát obsahující veškeré soubory pro možné

⁹⁴ Digitální kina dle standardu DCI v České republice. [online databáze]. Praha [cit. 21. 2. 2019]. Dostupné z: <<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1u40HDMSFxYmxcCtcQuGhJrlupynhtVrty-YlxI2K-g/edit#gid=0>>

⁹⁵ 2K, In: *digitalnikino.cz* [online]. [cit. 21. 2. 2019]. Dostupné z: <<http://www.digitalnikino.cz/node/59>>

⁹⁶ *Digitalizace kin: Informace o přechodu na digitální projekci obrazu a zvuku*. Odbor médií a audiovizí: Ministerstvo kultury ČR. Praha, 2009. s. 9.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Rozhovor s Janem Joukalem. 18. 1. 2019.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ *Digitalizace kin: Informace o přechodu na digitální projekci obrazu a zvuku*. Odbor médií a audiovizí: Ministerstvo kultury ČR. Praha, 2009. s. 10.

přehrání z projektoru. Právě tuto formu rozesílají distributoři do jednotlivých kin. Velikost DCP balíčku se pohybuje v průměru kolem 60 GB na hodinu a půl dlouhý snímek.¹⁰¹ Velký objem dat se posílá buď na přenosném hard disku o hmotnosti do jednoho kila, vysokorychlostní sítí, nebo satelitním přenosem.¹⁰² Jako ochranu autorských práv a zamezení pirátství dávají distributoři ke každému filmu specifický klíč¹⁰³ (KDM – key delivery message), bez něhož dílo nelze přehrát. Klíč často slouží i jako ověření platnosti parametrů projekce, na nichž se distributor smluvně domluví s provozovatelem kina.¹⁰⁴ Zasílání disků je oproti velkým kotoučům filmového pásu podstatně levnější variantou distribuce.

3.2. 3D

Neodmyslitelnou součástí digitální proměny kina byla ve většině případů i přidaná hodnota v podobě 3D. To můžeme vnímat jako zásadní článek pro proměnu programů mnohých kin. Kupříkladu i kino Metropol při vlastním restaurování zvolilo doplnění technologické proměny o třetí rozměr. Vyvarovalo se tak případným budoucím omezením a vyrovnalo se projekčním sálům v multiplexech. Jak moc to pak ovlivnilo program kina rozeberu v navazující části práce. Zde se k 3D vyjádřím na obecné úrovni.

Třetího rozměru se v kině docílilo pomocí stereoskopického systému. Tato technologie, která sice nebyla v rámci kinematografie novinkou, dokázala nalákat mnohé diváky zpět do kina. Radikálním milníkem se v roce 2009 stala prosincová premiéra přelomového snímku *Avatar*. Režisér filmu James Cameron posunul 3D systém do jiného světa kinematografie a publiku „[...] předvedl skutečné možnosti tohoto formátu způsobem, který se již nepodařilo opakovat.“¹⁰⁵ Ministerstvo kultury označovalo 3D technologii za jeden z největších přínosů¹⁰⁶ digitalizace pro malá

¹⁰¹ Tamtéž, s. 9.

¹⁰² DCP, In: *digitalnikino.cz* [online]. [cit. 21. 2. 2019]. Dostupné z: <<http://www.digitalnikino.cz/node/67>>

¹⁰³ KDM, In: *digitalnikino.cz* [online]. [cit. 21. 2. 2019]. Dostupné z: <<http://www.digitalnikino.cz/node/79>>

¹⁰⁴ *Digitalizace kin: Informace o přechodu na digitální projekci obrazu a zvuku*. Odbor médií a audiovizí: Ministerstvo kultury ČR. Praha, 2009. s. 10.

¹⁰⁵ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Iluminace*. 2017, 29(2), s. 35.

¹⁰⁶ *Digitalizace kin: Informace o přechodu na digitální projekci obrazu a zvuku*. Odbor médií a audiovizí: Ministerstvo kultury ČR. Praha, 2009. s. 8.

kina. Do té doby byl možný třetí rozměr pouze ve specializovaném kině IMAX.¹⁰⁷ Posunem tohoto rázu digitalizace umožňovala nalákat nové a zejména mladé diváky zpět do kin. S odstupem času lze říci, že 3D formát pouze splnil svou historickou úlohu, ale jeho obliba od roku 2012 opět klesá.¹⁰⁸ To, že se trojrozměrné projekce netěší takové oblibě, ovlivnilo v první řadě vysoké vstupné. Od klasických 2D filmů se cenově dnes liší téměř o 30,- Kč.¹⁰⁹ Druhým faktorem je fakt, že děl primárně tvořených ve 3D technologii nevzniká tolik, jako před lety, a tak kina nemají na co lákat.

„Nešlo o změnu politickou a vlastnickou, ale proměnu technologickou, která ovšem měla významný dopad prakticky na všechny oblasti šíření audiovizí.“¹¹⁰ Digitalizace nebyla nutností. Nikdo kina netlačil do radikální proměny vlastního prostoru. Problém ale nastal s rychlostí procesu, s jakou se digitalizace šířila především do multikin. Aby tak menší kino udrželo krok s těmi většími a ponechalo si schopnost konkurence, muselo se digitalizovat. Už nešlo o konkurenční boj o dřívější nasazení daného titulu. Teď již byla otázka, zda bude kino titul schopné nasadit, či nikoliv. Samozřejmě další motivací pro přestavbu kina mohlo být zlepšení obrazu a zvuku či možnost nasadit zmíněné 3D projekce či jiný alternativní obsah v podobě baletu či opery.

Existence kin byla pochopitelně v takové situaci velmi ohrožena. Mnohá z nich zanikla právě kvůli neschopnosti konkurovat okolním větším kinům a multiplexům nebo kvůli absenci jakékoliv finanční podpory, z níž všichni *přeživší* čerpali. Ti, kteří od zmíněné zimy 2009 dokázali sehnat peníze na technologickou proměnu, nyní můžou nasazovat program podobný například tomu v multiplexu. Alternativní obsah následně nabízí možnost si udržet či dokonce vychovat diváka. Stálé publikum a možnost volně pracovat s programem pro kina znamená větší návštěvnost a vyšší příjmy. Dramaturgie kina se po digitalizaci proměnila v takových faktorech, jako je flexibilnější upravování programu, tedy zredukování

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforence: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Iluminace*. 2013, 25(2), s. 94.

¹⁰⁹ Cinemacity Slovanský dům. In: *cokdyvpraze.cz* [online]. [cit. 21. 2. 2019]. Dostupné z: <<http://cokdyvpraze.cz/instituce/cinema-city-slovansky-dum>>

¹¹⁰ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Iluminace*. 2017, 29(2), s. 25.

měsíčního programu na čtrnáctidenní, což umožňuje reagovat na aktuální trendy potvrzené návštěvností.

3.3. Co na to promítači?

V předešlé kapitole jsem se okrajově dotkl faktu, že digitalizace postihla i způsob projekce samotné; a to včetně profese promítače. V raných počátcích kinematografie měla role promítače funkci, která neobnášela pouze zmáčknout tlačítko. Naopak se v mnoha případech jednalo o úlohu komentátora filmu, který divákům vysvětloval, co na plátně sledují. Film díky jejich komentáři naplnil svou iluzivní úlohu a udržel diváka v pozornosti. Projekce podobného rázu probíhali zhruba do roku 1910, než se osoba pouštějící film posunula spolu s projektorem do zadní části sálu, či dokonce do vedlejší místnosti – promítací kabiny.¹¹¹ Ačkoliv se tedy důležitá osoba přesunula a mnohdy ani pro diváky nebyla vidět, její nezbytná úloha v kontextu projekce stále trvala. Nešlo jen o pouštění filmu a obstarání projektoru. Promítač po obdržení filmových kotoučů slepil pásy k sobě, tak aby jejich výsledné roztočení proběhlo co možná nejhladším způsobem. Jakmile je balil k odeslání do dalších kin, musel je samozřejmě rozlepit a uvést do původního stavu.¹¹² Při samotném promítání byla nezbytná promítačova bdělost z důvodu sledování obrazu, ostření či následném zatažení opony.

Druhá promítačova úloha je společenského rázu. Právě promítač může být tím článkem, který spojuje stálé diváky a následnými diskuzemi vzbuzuje hlubší zájem o film. Z praxe je totiž známo, že promítání není jen činnost jistého povolání. Je to především vášeň pro filmový materiál, jež je neustále prohlubována. Připomenout mohu práci Karla Čady a Jana Hanzlíka s názvem *Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš...Reflexe změn kinematografických technologií českými promítači*,¹¹³ v níž zpovídal skupinu promítačů klasických kin. Část z nich se nazývala animátory komunitního života či poskytovateli služby divákovi.¹¹⁴ Podobně se vyjadřuje i technik a promítač kina Metropol Ivan Škrovánek. Ve

¹¹¹ HANZLIK, Jan, ČADA, Karel. Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš...Reflexe změn kinematografických technologií českými promítači. In *Illuminace*. 2007, 19(4), s. 112.

¹¹² HANZLIK, Jan, ČADA, Karel. Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš...Reflexe změn kinematografických technologií českými promítači. In *Illuminace*. 2007, 19(4), s. 121.

¹¹³ HANZLIK, Jan, ČADA, Karel. Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš...Reflexe změn kinematografických technologií českými promítači. In *Illuminace*. 2007, 19(4), s. 121.

¹¹⁴ HANZLIK, Jan, ČADA, Karel. Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš...Reflexe změn kinematografických technologií českými promítači. In *Illuminace*. 2007, 19(4), s. 120.

společném rozhovoru vzpomíná na doby, kdy skončil film a lidé se chtěli bavit. A jelikož snímek viděl Škrovánek díky své profesi několikrát, mohl stát v čele diskutujících. Čímž se opět vracíme k oné nostalgii, kterou technologický přechod doprovází. Na tradici promítače navazují i dnešní klasická kina. Například v pražském Bio Oku se před začátkem filmu na plátně objeví promítač, který řekne pár úvodních slov k filmu a virtuálně diváka zavede do projekční kabiny. Návštěvník si je rázem vědom toho, že dílo nespouští jen automaticky nastavený stroj, ale osoba s citem pro film. Opakuje-li se pravidelnému návštěvníkovi podobná situace, přijme rázem kino jako komunitní prostor. Když zmiňuji veškeré podrobnosti doprovázející profesi promítačů, je nutné upozornit na fakt, že ke změně nedošlo při přechodu na digitální formát, ale již při nástupu multiplexů. I přes to, že se v nich pouštěl film z pětaticítky, veškeré stroje nahradily lidskou práci. Film byl v promítačkách založený a běžel sám dvě hodiny, než stroj nezatáhl oponu a nerozsvítil. Člověku, který obsluhoval takové stroje, skutečně stačilo jen stisknout tlačítko a přeběhnout do dalšího sálu, v němž udělal naprosto stejnou činnost.¹¹⁵

3.4. Kina neměla na výběr

Malá klasická kina měla ještě před budováním multiplexů svou stálou a v mnoha případech dominantní pozici. Od příchodu sítě několikásalových kin však prožívají v průběhu následujících let podstatně dramatičtější časy, v jakých bojují o každého diváka. Jinými slovy, nástup multiplexů jejich postavení uškodil a k vyrovnání sil jim měla napomoci právě digitalizace. Metropol bylo jedním z takových prostorů, kterým digitalizace umožnila držet krok s okolními kiny.

Tradice klasických kin se začala vytrácet v průběhu 90. let. *„Přestože ještě koncem 80. let činila roční návštěvnost kin více než 50 milionů diváků, do roku 1995 klesla na jednu pětinu tohoto stavu [...].“*¹¹⁶ *„Během deseti porevolučních let se z 1346 kamenných kin snížil jejich počet na 606.“*¹¹⁷ Tento úpadek se následně

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ BARGEL, Robert. Etnografie divácké žité zkušenosti v prostoru maloměstského kina. In *Illuminace*. 2010, 22(4), s. 130.

¹¹⁷ BARGEL, Robert. Etnografie divácké žité zkušenosti v prostoru maloměstského kina. In *Illuminace*. 2010, 22(4), s. 131.

začal stupňovat od roku 1996, kdy vznikl první multiplex.¹¹⁸ Tím byl osmisálový prostor pražské Galaxie.¹¹⁹ Začala nová éra, jejímž jedním z mnoha dopadů byl další úpadek a postupné zavírání klasických kin. Nutno ale podotknout, že některá z nich ukončila svou službu ještě mnohem dříve, než se v jejich okolí multiplex vůbec objevil.¹²⁰ Nicméně i tak se v době expanze multiplexů zredukoval počet klasických kin zhruba na pět set, což je počet, který k dnešnímu dni klesl pod tři stovky.¹²¹ Vícesálová kina vznikající na okrajích měst a v obchodních centrech se podle některých názorů¹²² a podle statistických výsledků¹²³ postarala o obrodu návštěvnosti kin. Vyšším standardem a širším programem zaměřeným nejen na české ale i zahraniční tituly dokázaly přilákat diváky zpět do kin. Pro klasické jednosálové prostory to ovšem znamenalo čelení větší konkurenci a nutnost zkvalitnit nabízené služby.¹²⁴ Nicméně, jak jsem již zmínil dříve; realita byla taková, že distributoři zasílali filmy primárně vícesálovým kinům na velkých městech a malým podnikům s jedním sálem se dílo dostalo klidně i s několikaměsíčním zpožděním. Krach byl tak pro mnohá kina nevyhnutelný. Na pomoc pak přispěchala digitalizace, která umožňovala jak nasazení filmů celorepublikově ve stejném čase, tak i rozšíření programu například o alternativní obsah.

Ačkoliv si kina mohla vybrat, zda se budou či nebudou digitalizovat, šlo v hodně případech o tzv. záchrannou akci. Kina, která nechtěla nebo spíše nemohla projít digitalizací, potkal buď zánik, nebo v dramaturgii svého programu zůstala

¹¹⁸ HANZLÍK, Jan. *Kulturní zkušenost z českých multikin: Analýza diskurzu*. Olomouc, 2012. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Tomáš Hlobil, CSc. s. 91.

¹¹⁹ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Illuminace*. 2017, 29(2), s. 52.

¹²⁰ *I přes to, že v Olomouci vznikl první multiplex až v roce 2008, ukončila již roku 2005 provoz dvě stálá olomoucká kina; Hvězda a Lípa.*

¹²¹ ŘEZŇÁKOVÁ, Aneta. Jednosálová kina se dokázala prosadit. Musela však investovat do techniky. [online]. In: *idnes.cz*. Duben 2018 [cit. 1. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/ekonomika/domaci/mala-kina-vs-multiplexy-prezila-a-zacinaji-rust-investice.A180402_204846_ekonomika_lre>

¹²² BARGEL, Robert. Etnografie divácké žité zkušenosti v prostoru maloměstského kina. In *Illuminace*. 2010, 22(4), s. 131.

¹²³ Přehledy, statistiky. [online]. In: *ufd.cz*. [cit. 1. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://www.ufd.cz/prehledy-statistiky>>

¹²⁴ BARGEL, Robert. Etnografie divácké žité zkušenosti v prostoru maloměstského kina. In *Illuminace*. 2010, 22(4), s. 131.

omezena na alternativní distribuční cesty (35mm nebo e-cinema).¹²⁵ Například kino Metropol prošlo digitalizací v roce 2011 a osoby, které kdysi stály v čele kina, se shodují na tom, že kdyby digitalizací kino neprošlo, zajisté by zaniklo. Nebo by alespoň nebylo schopné čelit místní konkurenci tak, jak je tomu dnes. Například bývala programová vedoucí Veronika Klusáková na otázku, zda by Metropol mohl pokračovat v provozu, pokud by nebylo digitální odpověděla následovně:

„[...] fungování kina o takové velikosti je nemožné, není to ufinancovatelné pro kino s kapacitou 550 lidí. A ta nabídka byla už tehdy... Nabídka filmů, které bylo možné hrát, byla hodně malá a tím, že Metropol bylo jediné kino v Olomouci, kromě multiplexů [...] tak by bylo naprosto nekonkurence schopné, takže si myslím, že by... Pokud by se to kino nedigitalizovalo, pokud bychom nedostali tu dotaci, tak by se o ní žádalo v dalším roce. Protože kdyby se kino nedigitalizovalo, tak by nemělo vůbec šanci na fungování.“¹²⁶

Jinými slovy neměla kina na výběr. Buď prošla digitalizací, nebo se snažila udržet na základě projekcí z pětaticítek a případným fungováním na bázi e-cinema.¹²⁷ To se ale daří minimálnímu počtu sálů, které zejména spadají pod registrované filmové kluby a kinokavárny.¹²⁸ Zásadní podporu kin v malých městech a vesnicích tvořily finanční příspěvky ze stran města. Zatímco multiplexy fungují na soukromé bázi¹²⁹, klasická kina často úzce spolupracují s městskými orgány. Díky tomu se dokázala některá klasická kina na malém městě či na vesnici i přes konkurenci v podobě multiplexu udržet. A stejně tomu bylo i při následné digitalizaci. Finanční zaopatření celého procesu digitalizace tak činí důležitou stránku věci.

¹²⁵ ČERNÝ, Martin. *Vliv digitalizace na uvádění dokumentárních filmů v kontextu jednosálových kin*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Katedra filmových studií. Vedoucí práce Mgr. et MgA. Tereza Dvořáková, Ph. D. s. 30.

¹²⁶ Rozhovor s Veronikou Klusákovou. 7. 12. 2018.

¹²⁷ KUBELKA, Daniel. *Postavení digitalizovaných jednosálových kin na českém kinotrhu*. Brno, 2016. Diplomová práce. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Management v kultuře. Vedoucí diplomové práce doc. Ing. František Svoboda, Ph.D. s. 24.

¹²⁸ Filmové kluby v ČR. [online]. In: *acfk.cz*. [cit. 3. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://www.acfk.cz/kluby/>>

¹²⁹ *Sítě multikin hradily přechod na digitální zařízení z vlastních zdrojů nebo pomocí integrátora s uplatněním VPF (virtual print fee), které hradí distributoři respektive producenti ze svých výnosů*. DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Illuminace*. 2017, 29(2), s. 34.

3.5. Financování digitální proměny

Při šíření multiplexů a zejména v časech digitalizace musela jednosálová kina vynaložit značné úsilí ke své záchraně. Některá kina zavírala, jiná zela prázdnotou. I přesto je mnohé radnice udržovaly, ačkoliv spíše z tradice a často z nutnosti zachovat ve městě alespoň jedno kulturní zařízení.¹³⁰ To je možná i důvod, proč se některá města rozhodla podpořit kulturní prostor a finančně vypomoci při oné digitalizaci sálu. Zaplacení nové technologie zkrátka nebylo v silách většiny kin, takže finančních zdrojů na jejich podporu bylo mnohem více.

V roce 2007 rozeslalo Ministerstvo kultury všem provozovatelům kin rozsáhlé informace o chystané proměně, přičemž hlásalo, že se právě stát bude finančně podílet na zaplacení nového vybavení.¹³¹ Další podporou se stal Státní fond kinematografie¹³², který nabyl větších příjmů z reklamy z České televize. Na základě rozhodnutí Rady státního fondu se pak jeho podpora pohybovala téměř na 50 % potřebné investiční částky. „*V praxi to znamenalo, že kdo dokáže na své radnici vyjednat milion korun, dostane další milion od Státního fondu.*“¹³³ Ten vyhlásil v letech 2007–2012 celkem pět vln této podpory, přičemž částka, kterou jednotlivým kinům pomáhal, postupně klesala. Zatímco když se kino digitalizovalo v roce 2009, dostalo od SFK téměř 1 250 000,- Kč, v roce 2012 Fond reagoval na stejnou žádost zhruba 300 – 500 000,- Kč.¹³⁴

Vedle Státního fondu malá kina často využívala peněz poskytnutých z Evropské unie. Jeden z fondů, z něhož mohla čerpat, poskytla kancelář Kreativní Evropa České republiky – MEDIA. „*Cílem kanceláře je zajistit, aby všechny možnosti nabízené programem MEDIA byly využity co nejlépe ku prospěchu*

¹³⁰ BARGEL, Robert. Etnografie divácké žité zkušenosti v prostoru maloměstského kina. In *Illuminace*. 2010, 22(4), s. 131.

¹³¹ ŠÍR, Ondřej. Boj o přežití ve věku digitalizace: Jednosálová kina a budoucnost kinodistribuce. *Cinepur*. 2012, 9 – 10(84), s. 73.

¹³² Do roku 2012 Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. KUBELKA, Daniel. *Postavení digitalizovaných jednosálových kin na českém kinotrhu*. Brno, 2016. Diplomová práce. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Management v kultuře. Vedoucí diplomové práce doc. Ing. František Svoboda, Ph.D. s. 35.

¹³³ ŠÍR, Ondřej. Boj o přežití ve věku digitalizace: Jednosálová kina a budoucnost kinodistribuce. *Cinepur*. 2012, 9 – 10(84), s. 73.

¹³⁴ Tamtéž.

a rozvoji českého audiovizuálního průmyslu.¹³⁵ Program podporuje český, potažmo evropský filmový průmysl; zejména pak jeho produkci a distribuci.¹³⁶

Městská podpora pak záležela na míře podílu prostorů kina a na samotných finančních možnostech obce. Zásadním faktorem pak pochopitelně byla ochota radnice investovat *jen* do kulturního prostoru. Jak zmiňuje vlastní zkušenost Ondřej Šír v textu *Boj o přežití ve věku digitalizace*. „*I v případě, že radnice nemusí na provoz kina doplácet víc než desetitisíce, je jakákoliv [...] ztráta trnem v oku všem, kteří by raději viděli opravené chodníky, koupaliště [...], či vylepšení dopravní obslužnosti.*“¹³⁷ A právě to mohlo být zásadním faktorem pro ukončení činnosti některých kin.

V případě kina Metropol se finanční podpora rozdělila mezi všechny výše zmíněné zdroje, díky nimž dokázal prostor přežít a udržet krok s dobou a konkurencí. Ze získaných materiálů z archivu kina vyplývá, že celkové náklady projektu tvořily 3 049 756,- Kč.¹³⁸ Pavel Bednařík, který sepisoval žádost o finanční podporu na digitalizování kina zmínil, že se zásadními penězi stalo 800 000,- Kč¹³⁹ od SFK. Další podporu tvořily finance z městské radnice, které se pohybovaly ve výši 600 000,- Kč.¹⁴⁰ Nedílnou součástí pak tvořily finance z provozu či sponzorských darů.

3.6. Distribuce a dramaturgie

Přes představení základních parametrů digitalizace se konečně dostáváme k zásadnímu vlivu, který s sebou technologická proměna přináší. A tím je markantní proměna distribuce, s níž jde ruku v ruce dramaturgie programu kin, do nichž jednoznačně Metropol spadá. Několikrát bylo řečeno, že se pro mnohá kina digitalizace stala záchranou a pomohla jim zaktualizovat program a vyrovnat jej s tím v multiplexech. Co to ovšem znamená konkrétněji?

¹³⁵ KUBELKA, Daniel. *Postavení digitalizovaných jednosálových kin na českém kinotrhu*. Brno, 2016. Diplomová práce. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Management v kultuře. Vedoucí diplomové práce doc. Ing. František Svoboda, Ph.D. s. 35.

¹³⁶ Creative Europe. [online]. In: *eacea.ec.europa.eu*. [cit. 1. 3. 2019]. Dostupné z: <https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/actions/media_en>

¹³⁷ ŠÍR, Ondřej. *Boj o přežití ve věku digitalizace: Jednosálová kina a budoucnost kinodistribuce*. *Cinepur*. 2012, 9 – 10(84), s. 73.

¹³⁸ Viz příloha: Žádost o poskytnutí finančních prostředků ze SFK – materiály od Pavla Bednaříka.

¹³⁹ Rozhovor s Pavlem Bednaříkem. 7. 12. 2018.

¹⁴⁰ Tamtéž.

Ondřej Šír v již zmíněném obsáhlém textu *Boj o přežití ve věku digitalizace: Jednosálová kina a budoucnost kinodistribuce*¹⁴¹ přiblížil způsob, jakým se před více než deseti lety žádalo o film a jakým způsobem ho distributoři poskytovali jednotlivým kinům. Každý distributor chtěl s každým filmem vydělat co nejvíce peněz, přičemž první týdny ode dne premiéry byly pro distributora pochopitelně klíčové. Zejména je pak zajímalo, kolik jim jednotlivá kina vydělají. A protože byly tržby z multiplexů ve městech oproti jednosálovým kinům na vesnici vyšší, putoval snímek nejprve tam, kde se hrál, dokud na něj diváci chodili. Film tudíž cestoval od nejmýdělečnějších kin, kde probíhala premiéra, přes ta méně výdělečná až skončil v drobných sálech.¹⁴² Tam se kolikrát dostal s několika týdenním zpožděním.¹⁴³ Šír případně zmiňuje alternativní možnost, jak se malá kina mohla dostat k filmu rychleji. V praxi šlo o distributorské využití skulinky harmonogramu kin, kdy například projekce mezi Prahou a Brnem vyplní nějakým menším městem, například Žďárem nad Sázavou.¹⁴⁴ Taková projekce však vyžadovala připraveného promítače mezi dveřmi kina, čekajícího na rychlé předání kotoučů, jež běžel ihned odpromítat.

Každopádně malá kina byla podřízena velkým kinům a společně spoléhaly na rozhodnutí distributorů, čímž se dostávám k vlivu distribuce na dramaturgii. V momentě, kdy menší kino čeká na vybraný film, jenž dorazí o týdny později, musí vyplnit program nějakým jiným snímkem. Ten ovšem nevolí s programovým záměrem, ale z důvodu že „zkrátka zbyl“. Což je zásadní ovlivnění dramaturgie kina. Kinaři v této době „[...] museli do značné míry přizpůsobit svou dramaturgii tomu, která kopie byla zrovna volná.“¹⁴⁵

S nástupem digitalizace tento model šíření filmů skončil. Digitální kopii filmu může distributor zaslat každému kinaři na smluvený termín a malé kino nemusí čekat týdny, než mu multiplex uvolní kopii pětaticítky. Kino tak může variovat svůj program podle vlastního uvážení. Malá kina mají na výběr, zda zkusí

¹⁴¹ ŠÍR, Ondřej. *Boj o přežití ve věku digitalizace: Jednosálová kina a budoucnost kinodistribuce*. *Cinepur*. 2012, 9 – 10(84), s. 71.

¹⁴² ŠÍR, Ondřej. *Boj o přežití ve věku digitalizace: Jednosálová kina a budoucnost kinodistribuce*. *Cinepur*. 2012, 9 – 10(84), s. 72.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ ŠÍR, Ondřej. *Boj o přežití ve věku digitalizace: Jednosálová kina a budoucnost kinodistribuce*. *Cinepur*. 2012, 9 – 10(84), s. 72.

¹⁴⁵ Tamtéž.

konkurovat multiplexům stejným programem anebo se od jejich programu naopak odkloní a svou skladbu naplní o tituly, který mnohé multiplexy odmítají. Například díla nezávislé tvorby, dokumenty nebo krátké filmy a případně alternativní obsah v podobě přímých přenosů či divadel. Digitalizace tak dostála tomu, co slibovala pracovní skupina pod Ministerstvem kultury v textu¹⁴⁶ z roku 2009, tedy příslib rozšíření a rozmanitosti programové nabídky.¹⁴⁷ Digitalizace znamenala nejen kinoproměnu, ale i nový způsob produkce a následné distribuce filmů přímo od zdroje. Jinými slovy, filmař, který natočil svůj film v digitální podobě, již nemusel procházet zdoluhavým a finančně náročným procesem, jímž se snažil dostat snímek do kina. Situace se naopak zjednodušila a do kin se najednou zhruba od roku 2010 začaly dostávat díla, která by se za předchozí situace do sálů nikdy nedostala. „*Technické náklady spojené s uvedením filmů do kin jsou výrazně nižší, než tomu bylo v analogové éře s filmovými kopiemi.*“¹⁴⁸ Díky tomu se znatelně rozšířil korpus děl končících v oficiální distribuci. Nejen, že se nabídka zpestřila o zajímavé nekomerční snímky, ale také se podstatně rozrostla. Zatímco v roce 2005 bylo do českých kin uvedeno 23 českých filmů v premiéře, v roce 2015 jich bylo již 46 a v letošním roce 2018 jich bylo 79¹⁴⁹. Obecně se zvýšil i celkový počet premiér uvedených do českých kin, kdy v roce 2005 jich bylo 193 a o deset let později v roce 2015 si odbylo českou premiéru 262 titulů¹⁵⁰ a opět letos počet dosáhl 314¹⁵¹ filmových programů.

Tomuto tématu se věnuji z jasného důvodu. Jednou z mnou vytyčených tezí je vysledování rozdílů v programu před digitalizací a po digitalizaci, případně nalezení zásadního faktoru proměny. Tezi dokáži na olomouckém Metropolu, který zažil nárazovou změnu v dramaturgii, a to jak na základě proměny vedení, tak na základě vypsání digitalizace.

¹⁴⁶ *Digitalizace kin: Informace o přechodu na digitální projekci obrazu a zvuku.* Odbor médií a audiovizí: Ministerstvo kultury ČR. Praha, 2009.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 6.

¹⁴⁸ DANIELIS, Aleš. Rok 2018 v české filmové distribuci. *Cinepur.* 2019, 121. s. 21.

¹⁴⁹ Číslo odpovídá roku 2016 a více jich bylo pouze v roce 1990, kdy byl ovšem počet ovlivněn obnovenými premiérami mnoha filmů, které byly původně z distribuce staženy z politických důvodů. DANIELIS, Aleš. Rok 2018 v české filmové distribuci. *Cinepur.* 2019, 121. s. 21.

¹⁵⁰ ČERNÝ, Martin. *Vliv digitalizace na uvádění dokumentárních filmů v kontextu jednosálových kin.* Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Katedra filmových studií. Vedoucí práce Mgr. et MgA. Tereza Dvořáková, Ph. D. s. 14.

¹⁵¹ DANIELIS, Aleš. Rok 2018 v české filmové distribuci. *Cinepur.* 2019, 121. s. 21.

Vedoucí jednosálového kina najednou mohl sestavit program podle vlastních preferencí ze široké nabídky, kterou mu poskytovali oficiální distributoři.¹⁵² „*Do té doby, pokud kino nebylo v prvním distribučním okruhu, byl program závislý spíše na časovém harmonogramu jednotlivých kopií, které putovaly hierarchií kin.*“¹⁵³

Musím ale podotknout, že nic není tak černobílé, a i více filmů v distribuci může být z druhého úhlu pohledu trochu ošemetné. Nastala totiž situace, v níž všechna kina mohou naráz uvést konkrétní titul v čase premiéry. V takový moment se návštěvnost snímku rázem rozptýlí do více kino prostor. Tím pádem více lidí uvidí film ve stejný čas ve více sálech. A právě to má dopad na udržitelnost jednotlivých titulů v kině, která se za posledních deset let proměnila, a čas nasazeného filmu se podstatně zkrátil. Život filmů v kinech se od analogové doby zkrátka zredukoval.¹⁵⁴ Ondřej Šír tento moment nazývá „premiérovou hysterií.“¹⁵⁵ Zatímco před rokem 2009 se film v kině udržel zhruba pět až dvanáct týdnů, v roce 2012 tato doba klesla na tři týdny. Filmové dílo, které mohl kinař na malém městě ještě po osmi týdnech od premiéry prodat, se dnes stává neatraktivním zbožím. Aleš Danielis se k omezenému nasazení snímku vyjadřuje i z hlediska marketingu, kdy zmiňuje i náročnost během pouhých tří týdnů propagačně prodat film.¹⁵⁶ Na druhou stranu s touto hypotézou mohou menší kina kreativně upravovat svůj program a zkoušet nalákat diváka na snímek, který před týdny v premiérových časech zameškal. V následující praktické části diplomové práce se tedy zaměřím i na dobu vybraných filmů, jež kino Metropol, které je mým předmětem bádání, uvádí. Podpořím tak výše zmíněné hypotézy na konkrétním prostoru s konkrétními tituly. Zanalyzuji nejen jeho programovou strukturu, ale i udržitelnost filmů a případně i jejich marketingovou strategii a možná opakování.

¹⁵² ČERNÝ, Martin. *Vliv digitalizace na uvádění dokumentárních filmů v kontextu jednosálových kin*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Katedra filmových studií. Vedoucí práce Mgr. et MgA. Tereza Dvořáková, Ph. D. s. 37.

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Illuminace*. 2017, 29(2), s. 40.

¹⁵⁵ ŠÍR, Ondřej. Boj o přežití ve věku digitalizace: Jednosálová kina a budoucnost kinodistribuce. *Cinepur*. 2012, 9 – 10(84), s. 72.

¹⁵⁶ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Illuminace*. 2017, 29(2), s. 40.

4. Analýza kina Metropol

„Kino je vymezený, ale nikoliv uzavřený prostor. Není to ústup do soukromí domova, ani otevřený svět metropole, ale něco mezi tím: prostor, kde se jedinci shromažďují a sdílejí emocionální zkušenosti. Z této perspektivy nabízí zvláštní formu habitátu: člověk zde může být mobilní, může být flâneurem a současně prožívat sounáležitost. Je to tedy fyzický prostor, trochu podobným pasážím a obchodním domům 19. století. Je to také místo naplněné sdílenou množinou symbolů, které plní v heideggerovském smyslu stejnou funkci jako jazyk vůči lidskému společenství. Zadruhé je tu zkušenost situace, která je současně reálná a nereálná. Divák žije nadále v každodenním světě a současně žije také ve zvláštním světě. V prvním se setkává s dalšími diváky, v druhém se setkává s filmem. V kině tedy nacházíme interfejs mezi dvěma světy, a filmová zkušenost zde (i díky silné regulaci) projevuje svůj rituální charakter. Zatřetí je zde zkušenost s diegetickým světem, který je sestaven z obrazů (a zvuků), ale který může mít i svou vlastní konzistenci a hloubku. Divák při sledování filmu opravdu vidí obrazy, ale zároveň vidí „za“ ně, vidí reprezentovanou skutečnost.“¹⁵⁷

V následující části diplomové práce se od obecného představení digitalizace přesunu k vytyčenému předmětu bádání – olomouckému kinu Metropol. Předešlé kapitoly byly důležité pro pochopení problematiky technologického přechodu, kterou nyní vztáhnou na konkrétní souvislosti jednosálového kina. Díky tomu nyní mohu lépe postihnout kontext prostoru a podrobně popsat a následně zodpovědět mnou vytyčené výzkumné otázky. Jedna z nich byla orientována na dramaturgii kina, respektive na vliv digitalizace na proměnu programu; pokud k nějaké změně došlo. V této kapitole tedy představím stručnou historii kina Metropol se zaměřením na proměny programu. Uvedu konkrétní tituly, způsob jejich nasazení do programů a práci s divákem. To samozřejmě porovnám v rámci jednotlivých let. Pro komparaci různých období je nezbytné brát v potaz zaměstnance kina v čele s jeho vedením, jelikož i ti měli vliv na programovou skladbu. Součástí této kapitoly tak bude stručný diskurz do vývoje kina v závislosti na zaměstnaneckém osazení. Postihnu tak několikaletá období, která se od sebe zásadním způsobem lišila. Dále představí zásadní podněty, jež donutily Metropol k radikální technologické

¹⁵⁷ CASETTI, Francesco. Filmová zkušenost. *Illuminace*. 2011, 23(1), s. 67.

proměně, a v neposlední řadě zmíním jeho konkurenceschopnost v prostředí lokálního prostoru.

Pro získání důležitých informací a pro zodpovězení výše zmíněné otázky budu pracovat s prepisy jednotlivých rozhovorů, které mi poslouží jako primární soubor dat. Podobně hodlám pracovat s archivními materiály a veškeré informace o programu podpořím oficiálními údaji z portálu filmových distributorů www.ufd.cz, nebo oficiálními stránkami Metropolu.

Touto kapitolou započnu praktickou analýzu jednosálového kina, jež prošlo digitalizací v roce 2011. Mým cílem je tak podpořit stanovenou hypotézu, která v rámci této kapitoly zní: Přechod z analogového promítání na digitální měl zásadní vliv na programovou skladbu a následnou konkurenceschopnost jednosálového kina.

4.1. Stručná historie kina

Kino Metropol je v současné době považováno za poslední klasické kino Olomouce. Je prostorem, který vznikl roku 1933¹⁵⁸. Od té doby několikrát změnilo své pojmenování a přes názvy jako Bio Sokol či Světozor definitivně skončilo u Metropolu.¹⁵⁹ Dnes je místem, které se prezentuje mottem *Vaše domácí kino*, čímž odkazuje nejen na příjemnou atmosféru podpořenou kavárnou vybudovanou v předsálí, ale i na vstřícnou dramaturgii, kterou se snaží oslovit širokou škálu publika. Metropol je tak předním olomouckým prostorem, jenž je schopen návštěvníkovi prezentovat kulturu od filmů, přes divadelní představení po koncerty. Široké škále akcí, které se mohou lišit svou návštěvností, pomáhá obrovský sál, čítající 533¹⁶⁰ míst. Díky tomu se zde mohou pořádat události většího charakteru, ať jde o divadlo, či filmový festival.

Jak již bylo zmíněno, k proměně projekcí na digitální technologii v Metropolu došlo na podzim 2011 a dne 18. listopadu toho roku proběhla

¹⁵⁸ Historie kina Metropol. In: *kinometropol.cz* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.kinometropol.cz/klient-323/kino-96/stranka-2001>>

¹⁵⁹ Tamtéž.

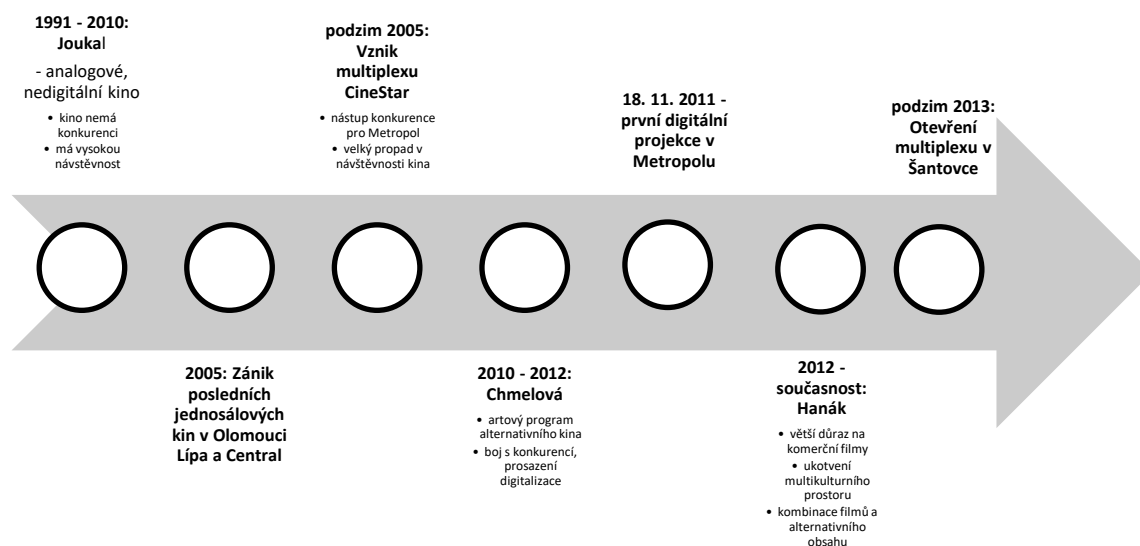
¹⁶⁰ Kapacita a technické vybavení sálu. In: *kinometropol.cz* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.kinometropol.cz/klient-323/kino-96/stranka-1989/informacia-2155>>

slavnostní první digitální 3D projekce snímku *Avatar*.¹⁶¹ V této době vedla kino tehdejší ředitelka Irena Chmelová. Ta zde se svým týmem ovšem byla pouze v průběhu let 2010–2011, jelikož se ale hodlám věnovat programové proměně, je důležité brát v potaz funkční období předešlých i následujících osob, které za kinem stály. Od roku 1991 až do předání v roce 2010 byl ředitelem kina Jan Joukal. Za jeho působení kino promítalo analogově, ovšem digitalizace se ho již ve své době dotkla proměnou zvuku v roce 2003¹⁶² a možností satelitního promítání přímých přenosů. Pokud tedy došlo k razantní proměně programu, měla by být patrná zejména ve zlomech dvou funkčních období Joukala a Chmelové. Nicméně dalším a prozatím posledním člověkem stojícím v čele kina se stal roku 2012 Petr Hanák. Ten přišel do Metropolu pár měsíců po technologické proměně a mohl plně využít nově nabytých podmínek. Díky tomu se proměna, jíž hodlám analyzovat, dotkla ne dvou ale tří funkčních období. Digitalizace se v různých časech kina stala pouze jedním z mnoha faktorů, které měly vážný dopad na programovou skladbu kina. Zde tedy představím konkrétní období nejen se zaměřením na dramaturgii.

¹⁶¹ Kino Metropol se od soboty uzavře divákům, konečně je čeká digitalizace. In: *olomouc.cz* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.olomouc.cz/zpravy/clanek/Kino-Metropol-se-od-soboty-uzavre-divakum-konecne-je-ceka-digitalizace-17204>>

¹⁶² Rozhovor s Ivanem Škrovánkem. 17. 2. 2019.

Obrázek č. 1: Časová osa kina Metropol



4.2. Jan Joukal a jeho kino

Prvním ze sledovaných období, které chci postihnout, jsou leta pod vedením Jana Jukala. Osoby, jež nastoupila do funkce ředitele v roce 1991, ovšem na chodu kina Metropol se coby člen společnosti *Olomoucká kina s.r.o.* podílel již dlouhá léta před tím. Jako programátor artového klubu pracoval například pod panem Pochodou, tehdejším vedoucím kina. Pozice Jana Jukala nebyla po nástupu do funkce ředitele nejjednodušší. Kromě vedení velmi úzkého týmu měl na starost i dramaturgii, propagaci či uvádění filmů. Sám své působení v Metropolu dělí na dobu před multiplexem a po jeho vzniku.¹⁶³ Ten měl mimochodem zásadní dopad na proměnu Joukalovy programové skladby. Nejen k ní se tedy na následujících řádcích vyjádřím. Kino Metropol bylo dlouhá léta prostorem, jenž se mohl pyšnit velmi dobrou návštěvností nejen v rámci města, či kraje ale v kontextu České republiky. „Metropol byl tehdy sedmé nejlepší kino v ČR. Hned po Praze byla

¹⁶³ Rozhovor s Janem Jukalem. 18. 1. 2019.

*Olomouc. Čili tady chodilo za rok 1,5 milionu lidí.*¹⁶⁴ Škrovánkův nostalgický výrok podtrhuje i graf v práci Daniela Kubelky s tvrzením, že „*Nejlepší a v porovnání stabilní výsledky vykazuje kino Šumperk, jeho předchůdcem bylo Olomoucké kino Metropol, které ztratilo svou pozici s otevřením multikina CineStar [...]*“.¹⁶⁵

Nicméně na následujících řádcích chci představit tehdejší propagaci a práci s programem ještě před tím, než se objevil první multiplex v Olomouci. Několikasálové kino spadající pod řetězec CineStaru se objevilo v obchodním centru Olomouc CITY roku 2005. Na Metropol to mělo zásadní vliv zahrnující nejen programovou skladbu, ale i spolupráci s distributory. Zásadní částí této kapitoly tedy bude sledování konkurenceschopnosti tehdejšího kina.

Joukalovo období považuji za poslední předdigitální období, které zároveň postihuje mnohé problémy doprovázející tehdejší vedení kina. Proto vyjmenuji některé důvody, které postupně vykulminovaly v radikální technologický krok v roce 2011. Stejně tak důležité je představení práce s programem, a to především kvůli možnosti následného porovnání s již digitálním kinem. Proto bude část kapitoly věnovaná i úvahám o nasazování titulů do programu. V neposlední řadě pochopitelně shrnu konkurenceschopnost vůči nově vzniklému multiplexu, a to s jakými strategiemi Joukalův tým přišel či nikoliv. Závěrem pak přiblížím propagaci analogového kina, které se mimo jiné snažilo promovat svůj celoměsíční program po nástěnných vývěskách po Olomouci a jejím okolí. Tento čas tedy považuji za dokonalou ukázkou kina, pro něž se postupem času stala digitalizace nezbytným nástrojem k udržení diváka.

4.2.1. Kino Metropol v letech 1990–2010

Novodobá historie kina začala po revoluci 1989, kdy se po různých názvech definitivně ustanovilo pojmenování Metropol.¹⁶⁶ Dva roky poté do jeho čela nastoupil Jan Joukal, přičemž počet jeho spolupracovníků se zredukoval ze čtrnácti

¹⁶⁴ Rozhovor s Ivanem Škrovánkem. 17. 2. 2019.

¹⁶⁵ KUBELKA, Daniel. *Postavení digitalizovaných jednosálových kin na českém kinotrhu*. Brno, 2016. Diplomová práce. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Management v kultuře. Vedoucí diplomové práce doc. Ing. František Svoboda, Ph.D. s. 95.

¹⁶⁶ Historie kina Metropol. In: *kinometropol.cz* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.kinometropol.cz/klient-323/kino-96/stranka-2001>>

na čtyři zaměstnance.¹⁶⁷ Organizace sídlila do roku 1994 v prostorách Vlastivědného muzea a od roku 1996 se přestěhovala do samotného Metropolu.¹⁶⁸ Důležitou osobou nejen pro Metropol byla v té době Dagmar Černíková, která byla vedoucím kin a zásadně pomáhala Joukalovi, jenž stanul do čela Městské správy kin Olomouce, později organizace Olomoucká kina¹⁶⁹, pod níž spadala kina Lípa, Central či Letní kino.¹⁷⁰ O propagaci organizace se staral Ivan Škrovánek. Ze všech kin Olomouce bylo na počátku a vlastně i na konci devadesátých let jediné výdělečné kino právě Metropol, který proto ze zisku dotoval zbylá kina.¹⁷¹ Tento fakt vyeskaloval do situace, kdy některá kina zanikla a jedinými stálými kiny byly Metropol, Central a Lípa. A protože byl Metropol tím hlavním sálem města, většina investic šla primárně jemu. Například roku 1998 „[...] byl z kina Metropol přemístěn do Centralu zvukový systém DOLBY a v Metropolu byla instalována nová technika.“¹⁷² Inovace se dočkalo i vybavení v podobě akustického obložení sálu, projekčního plátna a zvukového systému Dolby Digital. Ten byl rozšířen v listopadu 2003 na ještě modernější systém Dolby Digital Surround EX.¹⁷³ Už zde tedy můžeme registrovat snahu kina jít s dobou a být technologicky stále aktuální.

4.2.2. Vznik prvního multiplexu v Olomouci a konkurenceschopnost Metropolu

První vícesálové kino vzniklo na podzim roku 2005 na okraji Olomouce, jako součást velkého obchodního centra Olomouc CITY. Řetězec, který kino otevíral, byl Cinestar, jehož slavnostní otevření proběhlo 8. prosince. Komplex

¹⁶⁷ BITTNEROVÁ, Alice. *Historie kin v Olomouci od čtyřicátých let po současnost*. Olomouc, 2011. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Petr Bilík, Ph.D. s. 74.

¹⁶⁸ Tamtéž.

¹⁶⁹ „[...] rozhodla se rada města Olomouce na svém zasedání v prosinci 1992 zrušit v souladu s §45 písm. b) zákona č. 410/92 Sb., o obcích, název a statut organizace Městská správa kin Olomouc k 31. 1. 1992. Schválila nový název organizace Olomoucká kina a její zřizovací listinu s účinností od 1. 1. 1993, s tím, že funkci zřizovatele plní Rada města.“ BITTNEROVÁ, Alice. *Historie kin v Olomouci od čtyřicátých let po současnost*. Olomouc, 2011. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Petr Bilík, Ph.D. s. 74.

¹⁷⁰ BITTNEROVÁ, Alice. *Historie kin v Olomouci od čtyřicátých let po současnost*. Olomouc, 2011. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Petr Bilík, Ph.D. s. 74.

¹⁷¹ Tamtéž.

¹⁷² Tamtéž, s. 77.

¹⁷³ BITTNEROVÁ, Alice. *Historie kin v Olomouci od čtyřicátých let po současnost*. Olomouc, 2011. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Petr Bilík, Ph.D. s. 81.

obsahuje sedm sálů, dohromady pojme až 974 diváků a stal se prvním multikinem v Olomouckém kraji.¹⁷⁴

Nejen v Olomouci se po nástupu multiplexů proměnila kino kultura. „[...] problém, že vlastně ta multikina vytvořila takovou tu popkulturu pro mládež, že. Protože do kina chodí většinou mladí lidé. V 90 % to jsou mladí lidé. A vlastně veškeré filmy jsou zacílené na tuto skupinu.“¹⁷⁵ Alice Bittnerová například ve své diplomové práci reflektovala návštěvnost kin v Olomouci v letech 2005–2008, přičemž vysledovala markantní nárůst návštěvnosti. Diváci ale začali chodit do multiplexu na úkor klasického kina. Návštěvnost od roku 2005 ale rostla nejen v Hanácké metropoli, ale po celé republice. Roční počet návštěvníků se z 9 milionů dostal na 13 a půl milionu. Podle Bittnerové lze tento trend vysvětlit „[...] silnými mladými ročníky obyvatel, kteří tvoří jednoznačně většinu filmových diváků.“¹⁷⁶ A právě motivaci mladé generace k tomu jít na filmové představení podpořily multiplexy vznikající v obchodních centrech. „Návštěvníci multiplexů patří ke specifické části publika. Chodí do kina častěji než diváci klasických kin, 65 % z nich jsou lidé do 35 let a 40 % návštěvníků dojíždí do multikina ze vzdálenosti větší než 10 km. Většina návštěvníků po skončení filmu ještě utrácí peníze za jiné výrobky či služby.“¹⁷⁷ Multiplex podle otevřených statistik přebíral téměř desetinásobek počtu jeho diváků.¹⁷⁸

Vliv na to měly i distribuční společnosti. Ty veškeré filmy v premiérách nejprve zapůjčovaly velkým multiplexům a až následně malým jednosálovým kinům. To vše samozřejmě s vidinou většího zisku. „Oni z kraje udělali takovou hrozně špatnou fintu, že multiplex dostával premiéry jako první a ta obyčejná kina ve všech velkých městech jako Plzeň nebo Pardubice jsme to dostali až po čtrnácti dnech nebo po měsíci. Tím pádem ta návštěvnost strašně klesala, protože ti lidé na to nebyli zvědaví. Akorát pak zbyly ty náročnější filmy pro filmové kluby.“¹⁷⁹ Bývalý ředitel Joukal tím popisuje celou situaci, k níž jsem se více vyjádřil již

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 83.

¹⁷⁵ Rozhovor s Ivanem Škrovánkem. 17. 2. 2019.

¹⁷⁶ BITTNEROVÁ, Alice. *Historie kin v Olomouci od čtyřicátých let po současnost*. Olomouc, 2011. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Petr Bilík, Ph.D. s. 80.

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ Tamtéž.

¹⁷⁹ Rozhovor s Janem Joukalem. 18. 1. 2019.

v teoretické části diplomové práce. Jinými slovy jde ale o komplikované nakládání s omezeným počtem filmových kopií, a tedy i upozadování stálých klasických kin před vícesálovým kinem. Což mělo za následek opožděné nasazování filmových novinek do programu, s čímž šel ruku v ruce odliv většiny diváků ke konkurenci.

Situace v roce 2005 došla do stádia, kdy již bylo pro organizaci Olomoucká kina nemyslitelné finančně zvládnout více kin, a tak musela poslední kina zavřít. *„Společnost tak byla donucena ponechat v Olomouci pouze jediné kino – Metropol.“*¹⁸⁰ Zajímavé je, že ještě před samotným zavřením chtěla Olomoucká kina udržet dvě kina, přičemž jedno by orientovalo svůj program na artovou produkci, a to druhé by se stalo premiérovým sálem.¹⁸¹ Poslední stálé kino tak začalo procházet těžkými časy. Městská radnice se snažila pomoci prostor udržet různými dotacemi, k čemuž průběžně docházelo v letech 2005–2007. *„V roce 2007 se z tohoto důvodu logicky hovořilo o možnosti zániku kina díky nekonkurenceschopnosti vůči multiplexu, ztrátě příjmu z reklamy a zvýšení ceny energií. Na provoz vyčlenil magistrát jednorázovou dotaci 250 000 korun, a v dalších letech příspěvek ještě zvýšil.“*¹⁸²

Jan Joukal se v té době snažil hledat různé cesty, které by napomohly k udržení kina. *„Ale já, protože jsem také pracoval v celé řadě českých institucí, například SFK, tak jsme bojovali za to, aby ta kina měla stejnou možnost jako ty multiplexy. Abychom to nedostávali pozdě. Samozřejmě řada kin zanikla kvůli tomu. Takže zůstávaly akorát ty filmový kluby, které ty multiplexy nechtěly, tak to šlo. A pak jsme po nějaké době to vybojovali a měli jsme to stejné. Ale stejně ta návštěvnost velmi klesla. Takže jsme v kině začali dělat i jiné věci než jen filmy. Různé estrády a hudební pořady s odlišnými návštěvníky a diashow apod.“*¹⁸³

Při rozhovoru na toto téma s různými zástupci Metropolu padal vždy v kontextu distribučních problémů název jediné společnosti, a to Falcon. Ta se řadí k nejúspěšnějším distributorům na českém trhu, která zastupuje takové zahraniční společnosti, jako je Walt Disney, či Sony a stejně tak je častým distributorem

¹⁸⁰ BITTNEROVÁ, Alice. *Historie kin v Olomouci od čtyřicátých let po současnost*. Olomouc, 2011. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Petr Bilík, Ph.D. s. 83.

¹⁸¹ Tamtéž.

¹⁸² Tamtéž, s. 84.

¹⁸³ Rozhovor s Janem Joukalem. 18. 1. 2019.

a i koproducentem českých filmů.¹⁸⁴ „Orientuje se více na komerční produkt, ale ve výjimečných případech vydává i náročněji orientované filmy.“¹⁸⁵ Podstatné ovšem je, že jednatelem společnosti Falcon byl a nadále je Pavel Vodička, který zároveň stál a stojí v čele společnosti CineStar. V takovém případě je vzájemné propojení zcela zjevné. Což se pochopitelně zásadním způsobem dotklo Metropolu, který je od CineStaru vzdálen pár kilometrů. Komerčně atraktivní a následně úspěšné filmy putovaly na 35mm kopiích nejprve do multiplexu. Dříve měl distributor pár kopií a celá řada kin usilovala o to, uvádět je co nejdříve. „Poptávka v tomto obchodním vztahu výrazně převyšovala nabídku.“¹⁸⁶

Kino Metropol na něj muselo čekat několik týdnů, někdy i měsíců, a tak se s takovou situací muselo vypořádat jiným způsobem, což nebylo zdaleka jednoduché. Ačkoliv to například Ivan Škrovánek hodnotí negativně, můžeme zpětně hodnotit udržení kina před digitalizací, jako úspěch. „My jsme museli konkurovat tomu multikinu, tak jsme si z těch filmů vybírali takové hrozinky. Samozřejmě jsme se snažili získat ty trháky, ale říkám, ty jsme dostávali třeba dva měsíce po premiéře. Takže jsme zkoušeli všechno možné a nemožné, ale říkám... Uživit se promítáním takových filmů, které nejsou trháky, to nelze.“ Takzvané hrozinky Joukal vysvětluje jako méně komerční díla z menších distribučních společností, které například nespádaly pod společnost Falcon. Zároveň jde o snímky pro multiplexy méně atraktivní, a tak mohou putovat přímo do jednosálových kin. „No, několik málo distribučních společností dávalo filmy rovnou nám. Ale to byly možná dvě až tři. [...] multiplexy neměly tak umělecké zaměření, takže jsme je dostávali rovnou...“¹⁸⁷ V podstatě šlo o jedno z možných řešení, jak se vyhnout projekcím s několikátýdenním zpožděním po premiéře, či hraním téhož titulu, shodného v CineStaru. „My, když jsme to hráli ještě jednou za nějaký čas, to přišlo pár lidí, takže spíš jsme byli zaměřeni na tu náročnost, na tu filmovou klubovost.“¹⁸⁸ Artová dramaturgie se tak začala stávat větší součástí programu kina. Situaci lze také považovat za jeden z momentů nárůstu artové dramaturgie Metropolu, jež se

¹⁸⁴ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Iluminace*. 2017, 29(2), s. 42.

¹⁸⁵ Tamtéž.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 41.

¹⁸⁷ Rozhovor s Janem Joukalem. 18. 1. 2019.

¹⁸⁸ Tamtéž.

naplno projevila o pár let později pod hlavičkou Ireny Chmelové, respektive Veroniky Klusákové.

*„Je paradoxní, ale zákonité, že příchod multiplexů rozšiřuje nabídku alternativních programů, protože vysává z nejbližších kin diváky běžných komerčních filmů. Tím se nejen rozšířila alternativní nabídka v Praze a Brně, kde existovala i v minulosti, ale i v menších regionech. Ideálním příkladem jsou Hradec Králové a České Budějovice. V obou městech existovala před otevřením multiplexů tři vřekina. Po zahájení provozu multiplexu byla dvě kina zavřena a jedno – to nejlepší – se přeorientovalo na alternativní program.“*¹⁸⁹ Podobné řešení spatřoval i Metropol, jenž se snažil hledat různé možnosti programu. Kromě týdenního čekání na komerční tituly a hraní artových filmů se tak naskytla možnost uvádění alternativního obsahu. *„Takže jsme dělali všechno možné, a proto se tam právě začaly dělat ty jiné pořady než film. Abychom vydělali něco a udrželi kino v chodu.“*¹⁹⁰ tvrdí Joukal, kterému sekunduje i Škrovánek: *„No a protože i to bylo málo, tak se kino rozprostřelo víc a začalo dělat i takové ty opery... To jsme vlastně začali už s panem Joukalem. Dále začaly být přenosy, pak se přidalo divadlo, koncerty, besedy apod. A z Metropolu se tak stalo multikulturní středisko.“*¹⁹¹ Tehdejší dramaturgie Jana Joukala tedy využila nového zvuku a možnosti satelitního vysílání a rozšířila program například o přímé přenosy oper. Na což pochopitelně navázaly pozdější dramaturgině Klusáková či Krylová. Otevření multiplexu v Olomouci tak mělo velký vliv na programovou nabídku v mnoha ohledech, přičemž tím nejzásadnějším, který se zasadil o udržení kina a měl dopad na další léta fungováním prostoru, bylo promítání přímých přenosů a práce s alternativním obsahem.

I přesto se ale pro jednosálové kino digitalizace jevila jako jediné možné řešení. Což zpětně potvrzuje i Joukal, který na otázku nezbytnosti technologické proměny reaguje jasně. *„[...] byla to první a poslední věc, kdy byly ty problémy nějak vyřešené. S tou konkurencí a s těmi multiplexy.“* S přihlédnutím k následujícím rokům to hodnotí i Škrovánek *„Ano, protože nebylo co hrát. Ten rok*

¹⁸⁹ „[...]vřekina se pokoušejí divákům nabízet filmový repertoár v celé jeho šíři.“ DANIELIS, Aleš: Česká filmová distribuce po roce 1989. *Iluminace*. 2007, 19(1), s. 83.

¹⁹⁰ Rozhovor s Janem Joukalem. 18. 1. 2019.

¹⁹¹ Rozhovor s Ivanem Škrovánkem. 17. 2. 2019.

2010–2012, pak byl stříh a už byly jen digitální kopie. Takže se mohlo hrát jen to, co bylo do toho roku 2012, což byly ještě klasické kopie. Ale pak už nebylo nic. Jen digitální.“

4.2.3. Vedení programu analogového kina

Program Metropolu se po otevření multiplexu hodně přizpůsobil divákovi. Protože do alternativního kina přestali chodit mladí lidé, muselo svou dramaturgii zaměřit na jiného diváka. Tím se podle Joukala stali filmoví nadšenci se zájmem o kinematografii. Problém ovšem byl, že množství těchto lidí není velké a konkrétní tituly určené intelektuálnímu publiku nejsou lákavé pro širokou veřejnost. Pavel Bednařík ovšem při komentování Joukalova programu narážel na jinou věc, a to na jeho skladbu. „*Ten program byl v podstatě dost náhodnej. Když člověk přišel k tomu plakátu, tak nevěděl, kdy má do toho kina chodit, když má rád určitej typ filmu. Kromě těch filmových klubů. Tak tam nebyly žádné cykly, které by takhle byly označeny v programu. Pracovalo se s nabídkou aktuálních věcí. V té době aktuálních, které mohlo kino naprogramovat, když to distributoři povolili a bylo to v podstatě tak nějak nasázené.*“¹⁹² Bednařík měl pravdu, skladba programu byla skutečně náhodná a vyjma artových úterků nepracovala s jakýmkoliv cykly. V praxi to pak vypadalo tak, že film, jenž kino konečně získalo od distributora, nasadilo několik dní za sebou a hrálo ho do přehrání. Například čtyři projekce téhož filmu během 3 dnů. Joukal s týmem tedy zkoušel vybírat různé typy filmů a nasazovat je co nejvíce, ale bez jakékoliv odezvy na návštěvnosti.

4.2.4. Propagace

Návštěvnost kina je ovlivněna distribučními tituly a jejich následným nasazováním do programu. Nicméně neopomenutelnou součástí je i propagování takového programu. A jak se tedy ještě v době analogové éry propagovaly filmové tituly? I přesto, že jde o návrat do minulosti zhruba o deset až dvacet let, nebyl způsob propagace natolik odlišný od toho dnešního. Primární byly pochopitelně plakáty. Tehdy o velikost formátu A3 a A2 zdobily výlohy mnoha reklamních skříněk rozmístěných po Olomouci a jejím okolí. „*No tak samozřejmě hlavní byly plakáty, které byly vyvěšené asi na dvaceti místech po Olomouci, tak tam byl*

¹⁹² Rozhovor s Pavlem Bednaříkem. 7. 12. 2018.

*program kin. Tehdy, když bylo těch kin třeba devět, tak to byly ty velké plakáty „Olomoucká kina“. No a takových jsme jich měli asi osm. To jsem vždy pojezdil a vylepil tam různé fotografie a nějaké reklamní věci a samozřejmě program.“¹⁹³ Výsledné plakáty pak nebyly nakloněny jednomu kinu, ale celé organizaci *Olomoucká kina* a jejich kompletnímu programu. Vedle plakátů bylo nedílnou součástí propagace promítání filmových trailerů před puštěním filmů. To ale neplatilo vždy, jelikož se to odvíjelo od distributora, který materiálem disponoval a i zaslal. „*To záleželo na distributorech. Pokud to zaslali, tak jsme to samozřejmě vysílali. Pokud nic nebylo, tak ne.*“¹⁹⁴ Zaslání traileru na 35mm kopii bylo pochopitelně nákladné a složité na realizaci.*

Vedle plakátů a trailerů sehrálo určitou roli sdílení informací o programu skrz lokální média. „*A pochopitelně v novinách, v místních a v olomoucké Mladé Frontě.*“¹⁹⁵ Ve zmiňované době nebyl internet ještě takovým zásadním médiem pro propagační materiály, takže i přesto, že již byly vytvořené oficiální stránky kina, nejednalo se o tu nejzásadnější cestu. Tou se naopak stalo klasické mouth to mouth šíření, tedy ústní předávání. „*Zvyšující se návštěvnost při změně hracího týdne byla tedy dána tím, že si lidé během týdne stihli navzájem filmy doporučit.*“¹⁹⁶ Joukal se Škrovánkem v době devadesátých a nultých let tuto formu praktikovali při telefonátech s okolními cílovými skupinami. „*Například školám, organizacím, podnikům, knihovnám. To se udělalo po telefonu a papírově.*“¹⁹⁷

Jak jsem nadnesl hned v úvodu, typy šíření informací o aktuálním programu kin se zas tolik nelišil od dnešní podoby. Rozdíl byl ovšem ve způsobu, jakým se ony tituly dostávaly mezi obyvatele. Plakáty, trailery či ústní předání platí i dnes. Detailněji se na to zaměřím v závěrečné kapitole diplomové práce. Tam jednotlivá léta porovnam s aktuální dobou právě z hlediska rozdílných propagačních forem.

¹⁹³ Rozhovor s Janem Joukalem. 18. 1. 2019.

¹⁹⁴ Rozhovor s Janem Joukalem. 18. 1. 2019.

¹⁹⁵ Tamtéž.

¹⁹⁶ BITTNEROVÁ, Alice. *Historie kin v Olomouci od čtyřicátých let po současnost*. Olomouc, 2011.

Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Petr Bilík, Ph.D. s. 59.

¹⁹⁷ Rozhovor s Ivanem Škrovánkem. 17. 2. 2019.

4.2.5. Divák analogového kina

Návštěvník kina Metropol se od devadesátých let do roku 2005 vcelku proměnil. K podobné změně došlo i při digitalizování kina a jeho následné transformaci programu. V tomhle případě ale neměla onen převrat na svědomí digitalizace, nýbrž zmiňovaný vznik několikasálového CineStaru. Nicméně zpět do devadesátých let. Od roku 1993 Metropol čelil prudkému poklesu celorepublikové návštěvnosti. „Rozšířila se nabídka televize, v domácnostech vzrostl počet videorekordérů i satelitních přijímačů, což mělo zásadní vliv na úbytek diváků v kinech. Právě z důvodu rapidního poklesu návštěvnosti se na počátku devadesátých let vášnivě debatovalo o budoucnosti olomouckých kin.“¹⁹⁸ Návštěvnost se ze skoro 22 milionu diváků dostala přes 12 milionů až na osm, k nimž došlo v roce 1996, 1999 i 2000.¹⁹⁹ K nárůstu začalo docházet až roku 2001 a například v roce 2003 do kina přišlo přes dvanáct milionů diváků. Zvýšení počtu má pochopitelně na svědomí výstavba multiplexů, coby součást obchodních center. Ty začali navštěvovat primárně mladí lidé, kteří nejdou cíleně za filmem, nýbrž za nákupem. Pokud tedy jednosálová klasická kina někdy měla takovou skupinu mezi návštěvníky, definitivně o ní nástupem multiplexů přišla. Kromě toho, že si zástupci mladé generace mohou po shlédnutí filmu nakoupit další předměty z obchodů, stojí tito diváci především o aktuálnost a možnost vidění snímku v době premiéry. Což pochopitelně nedigitální, ze strany distributora šikanovaný Metropol nedokázal nabídnout. Proto podle Joukala došlo k jisté proměně programu se zaměřením na, podle jeho slov, náročnějšího diváka. „*To jsme trošičku ten program zaměřili na ty náročnější diváky, protože všechny ty premiéry těch výdělečných filmů šly do multiplexů. My, když jsme to hráli ještě jednou za nějaký čas, to přišlo pár lidí, takže spíš jsme byli zaměřeni na tu náročnost, na tu filmovou klubovost.*“²⁰⁰

4.2.6. Shrnutí

Výše vypsané informace, v nichž jsem představil historii Metropolu a jeho vedení od devadesátých let dokazují, že pro něj byla digitalizace nevyhnutelným

¹⁹⁸ BITTNEROVÁ, Alice. *Historie kin v Olomouci od čtyřicátých let po současnost*. Olomouc, 2011.

Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Petr Bilík, Ph.D. s. 79.

¹⁹⁹ Přehledy, statistiky. In: *ufd.cz* [online]. [cit.21. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://www.ufd.cz/prehledy-statistiky>>

²⁰⁰ Rozhovor s Janem Joukalem. 18. 1. 2019.

řešením. Zásadním a negativním zlomem se pro něj stala výstavba a následné otevření vícesálového kina. To se postaralo o velký odliv diváků a omezování kreativnější Joukalovy dramaturgie. Ředitel kina totiž musel pouštět díla buď dlouhou dobu po premiérách, nebo taková, jež na něj zbyla. I přesto, že se Joukal snažil nasazovat dostupné a někdy i aktuální filmy, nedokázal přilákat takové množství diváků, které by zvládlo naplnit kino. Jedním z potencionálních řešení se jevily přímé přenosy a záznamy baletů, ovšem pokud chtěl Metropol zůstat především kinem, musel umět konkurovat filmovým obsahem. A to alespoň do roku digitálního přechodu nedokázal.

4.3. Kino pod vedením Pastiche Filmz týmu

Etapa, k níž právě přistupuji, se pro kino Metropol stala zásadní dobou, která zakusila mnoho zkoušek. Od funkčního období Jana Joukala se dostávám k jeho následovnici Ireně Chmelové a tvůrčí skupině převážně složené z členů filmového klubu Pastiche Filmz, působícího na univerzitní půdě. Tým se skládal z Veroniky Klusákové, Pavla Bednaříka a Petra Vlčka. Ty doplnili externě přizvaní Oldřich Hradil, Martin Pivoda a Michaela Hečková. Kromě toho, že se za působení Chmelové kino digitalizovalo, tak zprvu bojovalo o vlastní záchranu, následně prošlo rekonstrukcí předních prostor a poté znovu, v rámci finanční situace, bojovalo o udržení. Zároveň leta 2010–2012 podstatně vybočují z programové skladby předešlých, ale i následujících let. Program, za nímž od léta 2010 stála vedoucí dramaturgině Veronika Klusáková, měl na jednu stranu za cíl oslovit širší skupinu diváků, ovšem na druhou stranu se je svým způsobem snažil vzdělat v oblasti filmové historie. Z Metropolu se tak v inspiraci pražského Světozoru či Aera mělo stát artové²⁰¹ kino.

V roce 2010 čelil Metropol chmurné budoucnosti. Tehdejší ředitel Jan Joukal byl již v důchodovém věku, kino stále nebylo digitalizované a již více než dva roky muselo čelit konkurenci v podobě CineStaru v obchodním centru

²⁰¹ „Z konstruktivistické perspektivy lze říci, že artovost filmu není dána nějakými inherentními vlastnostmi děl, ale je konstruována v rámci sociálních interakcí a diskurzů o filmech. Přesto jisté nejobecnější rysy tohoto termínu pojmenovat můžeme. Kristin Thompsonová např. poznamenává, že artové filmy bývají oproti hollywoodské produkci hůře srozumitelné a nabízejí nejednoznačnost a symbolismus.“ HANZLÍK, Jan. *Kulturní zkušenost z českých multikin: Analýza diskurzu*. Olomouc, 2012. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Tomáš Hlobil, CSc. s. 48.

Olomouc CITY. Zkrátka mu hrozil podobný osud, jaký postihl klasická olomoucká kina Centrálu či Lípu v roce 2005. I ty po vzoru okolních jednosálových prostor zanikly pod náporem konkurence a kvůli úpadku návštěvnosti.²⁰² Především proto v létě 2010 proběhla kampaň s názvem *Zachraňme Metropol*, kterou doprovázela řada projekcí v městských parcích ve spolupráci se statutárním městem Olomouc. „Akce měla upozornit veřejnost na to, že se prostě s Metropolem musí něco dělat a tím hlavním tématem, které jsme řešili ještě s tehdejšími řediteli kina panem Joukalem byla právě digitalizace kina.“²⁰³ Podle slov Pavla Bednaříka se během kampaně uvažovalo o pozměnění a provětrání dramaturgie nebo o opravě a zlepšení interiéru. Záměrem tehdejšího týmu bylo udělat z kina Metropol kontaktní místo, které budou lidé rádi navštěvovat. Primárním tématem celé akce ale byla právě digitalizace. „Přechod na digitál měla řada center za sebou a může se čekat, že ostatní kina může čekat chmurná nebo alespoň nejistá budoucnost anebo konec. Takže to ústřední téma byla digitalizace kina [...].“²⁰⁴

4.3.1. Programová skladba alternativního kina

Již na zmíněné akci tvůrčí tým představil základní ideu, jakým směrem chce kinu orientovat dramaturgii. Srpnovými projekcemi, které proběhly ve Smetanových sadech, vsadili na českou filmovou klasiku. Promítly se celkem čtyři kultovní díla a to *Hotel Modrá hvězda*²⁰⁵, *Hoří, má panenko*²⁰⁶, *Skřivánci na niti*²⁰⁷ a *Světáci*²⁰⁸. Díla, jež mají charakter oslovit širokou veřejnost jak ze starší generace, tak z té mladší obeznámené filmovou klasikou. Nutno podotknout, že v nastolené tradici Veronika Klusáková, coby dramaturgině následně pokračovala i v kamenném kině a každou neděli zasadila do programu český snímek v rámci

²⁰² Kino Lípa je opět na prodej. Potřetí za pět let. [online] In: *olomouckydenik.cz* [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <[dnehttps://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/kino-lipa-je-opet-na-prodej-potreti-za-pet-let-20150917.html](https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/kino-lipa-je-opet-na-prodej-potreti-za-pet-let-20150917.html)>

²⁰³ Rozhovor s Pavlem Bednaříkem. 7. 12. 2018.

²⁰⁴ Rozhovor s Pavlem Bednaříkem. 7. 12. 2018.

²⁰⁵ Hotel Modrá hvězda. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0150969/reference>>

²⁰⁶ Hoří má panenko. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0061781/reference>>

²⁰⁷ Skřivánci na niti. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0064994/reference>>

²⁰⁸ Světáci. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0065052/reference>>

sekce *zlatý fond českého filmu*.²⁰⁹ Metropol se zkrátka proměnil v alternativní kino s výrazným artovým profilem. Zásadní se pro ně stala čitelnost programu, jež rozdělili do konkrétních dramaturgických skupin v opakujících se cyklech. Stejně tak důležitá byla dramaturgie zaměřená na konkrétní cílové skupiny, mezi které spadali rodiče s dětmi, milovníci českého filmu a filmové klasiky, milovníci opery a divadla či příslušníci menšin.²¹⁰ Pro mladý tým kina zkrátka běžný divák neexistoval.²¹¹

Veškeré zmíněné informace pochází z materiálů z ještě předdigitální doby. Jedná se tedy o dramaturgickou proměnu ne v závislosti na technologii ale na nastoupení nového tvůrčího týmu. Na druhou stranu, vytyčené dramaturgické informace platily ještě minimálně do konce roku 2011, tudíž do konce funkčního období Ireny Chmelové. Vliv digitalizace na program tak můžeme konkrétněji vysledovat na následujících letech pod vedením Hanáka. Nicméně je zde jasné vymezení se vůči již digitálnímu multiplexu CineStar, který byl ve své době největším konkurentem Metropolu. Ten se zkrátka soustředil na klasičtější a artovější filmový výběr, kterým se snažil oslovit diametrálně odlišnou skupinu diváků. Nastolil tak viditelné pojetí klasického jednosálového kina, tedy pojetí, jež se v posledních letech pana Joukala dosti odcizilo a pojetí, které je zejména dnes pro Metropol naprosto nezbytné a díky němuž je mu vděčný za své stálé trvání.

A v čem dramaturgie navázala na pana Joukala? V první řadě v přímých přenosech, jež byly nejžádanější položkou na programu tehdejšího ředitele. Jak říká sám Jan Joukal: „*No tak to bylo vynikající, protože z kraje to bylo naprosto vyprodané ty přenosy. Protože to bylo něco originálního.*“ Šlo právě o zmíněný alternativní obsah, který dokázal udržet nedigitální kino v provozu a díky němuž se mohlo vymezit vůči multiplexu. Šlo o tehdejší strategii kinařů snažících se nalákat diváka a nebýt v područí distribučních společností upřednostňujících multikina. Ivan Škrovánek tehdejší místní situaci konstatoval následovně: „*tam byl problém, že Globus²¹² patřil Falconu. A Falcon nám přestával půjčovat filmy. A protože měl Disneyho a samé trháky, tak jsme padali, padali a padali. [...]* a tak jsme začali

²⁰⁹ Archivní program kina Metropol únor 2011.

²¹⁰ Tištěná vize pro Metropol sepsaná Pastiche Filmz týmem v roce 2011.

²¹¹ Tamtéž.

²¹² Globus je součástí obchodního centra Olomouc CITY, v němž se nachází multikino CineStar.

zachraňovat operou v Metropolu. “ V konkrétním případě pak v sezóně roku 2011 šlo o přenosy oper *Nixon v Číně*, *Ifigenie na Tauridě* či baletní záznam *Coppélia*. Vše mělo masivní návštěvnost.²¹³ V průměru se během jednoho měsíce uskutečnila tři představení tohoto typu. Přímé přenosy je možno vnímat jako první vlaštovky nástupu digitálního věku, jelikož i pro přímé přenosy musela být využita satelitní technologie, jejímuž popisu jsem se věnoval v minulé kapitole.

4.3.2. Program kina

Úplně první digitální projekcí byl již několikrát zmiňovaný blockbuster Jamese Camerona *Avatar*, jehož projekce proběhla pochopitelně ve 3D. Jde o ukázkový příklad toho, kdy se Metropol položkou v programu vyrovnal multiplexům či již zdigitalizovaným kinům a nepocíťoval jakákoliv omezení. Výběr filmu byl zřejmý. *Avatar* byl celosvětově nejvýdělečnějším filmem, což do nedávna platilo i pro Českou republiku.²¹⁴ Zároveň se stal ikonou novodobé technologie, a tak pro představení nového digitálního sálu nemohla být lepší volba. A to i přes to, že si svou premiéru *Avatar* odbyl již o dva roky dříve,²¹⁵ než se promítl právě na podzim v Metropolu.

Snímků, které bylo možné spatřit jak v Metropolu, tak ve vícesálovém kině v Olomouc CITY, nebylo ale zpočátku mnoho. Metropol samozřejmě využíval svých možností, a tak nasazoval aktuální díla z distribuce, uváděl filmy v premiérách a pracoval nejen s filmovým pásem ale i s digitálními formáty. Na druhou stranu se dramaturgicky nesnažil nasazovat totožné tituly jako v multiplexu. Naopak se stále drželi svého motto „*Klasické kino s rozšířeným a výrazným artovým profilem*“.²¹⁶ To, co dříve znamenalo uvedení *Černé labutě*²¹⁷ s dvouměsíčním zpožděním od premiéry se například proměnilo ve znovuuvedení kultovního, a právě zdigitalizovaného snímku z distribuce AČFK *West Side Story*,²¹⁸ jenž bylo distribuováno pouze v DCP formátu.²¹⁹ Digitalizace tedy

²¹³ Rozhovor s Janem Joukalem. 18. 1. 2019.

²¹⁴ Nejnavštěvovanější filmy In: *kinomaniak.cz* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://kinomaniak.cz/filmy/vse/nejnavstevovanejsi>>

²¹⁵ Tamtéž.

²¹⁶ Tištěná vize pro Metropol sepsaná Pastiche Filmz týmem v roce 2011.

²¹⁷ Černá labuť. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z:

<<https://www.imdb.com/title/tt0947798/>>

²¹⁸ *West Side Story*. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z:

<<https://www.imdb.com/title/tt0055614/reference>>

Metropoli umožnila zcela zásadní věc, a to být aktuální. Díky technologické přestavbě se kinu podařilo držet krok s aktuální nabídkou, jelikož se neomezilo jen na zdoluhavé čekání na volnou kopii. A zároveň mohlo využít široké škály děl, kterými se může, ale nemusí krýt s přílehlým multiplexem.

Ministerstvo kultury v předloženém materiálu o přechodu kin z roku 2009 také upozorňovalo na možnost zpestření a rozšíření programu. Při pohledu na programy, za nimiž stojí především dramaturgině Klusáková, je znatelný patřičný filmový rozptyl a maximální využití nedigitální distribuce. Program obsahoval artové nezávislé filmy i artové blockbustery jako například *Na mamuta!*²²⁰ *Dva ve vlně*²²¹, či *Profesionální manželka*²²²; dále české kultovní tituly v podobě *Dědečka automobilu*²²³ nebo *Revizora*²²⁴. Mezi díla v programu také řadila dokumenty a zmíněné přímé přenosy. Program byl rozdělen do různých cyklů, v nichž nechyběla kategorie *Metroplay*, tedy filmy pro rodiče a děti jako například *Máte doma lva?*²²⁵ nebo *Cesta do pravěku*²²⁶. Další kategorií bylo *Metrocool*, což byly skutečně cool movies, jako třeba *Imaginární lásky*.²²⁷ Program se tak stal čitelný, měl strukturu, opakující se cykly, v nichž se divák dokázal zorientovat. Dramaturgině Klusáková konkrétní únorový měsíc naplnila 26 položkami, mezi nimiž nechyběly ani přímé přenosy, projekce s besedami, nebo přímý přenos udílení cen Filmové akademie.²²⁸ Šlo o pestrou, ale především velmi artovou porci kultury. Což byl pochopitelně problém, který zpětně reflektuje sama Klusáková takto: „V tom jsme byli hodně ambiciozní, že jsme chtěli dělat artové kino. Věřili jsme

²¹⁹ Plán premiér. [online databáze]. Praha: Unie filmových distributorů [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://www.ufd.cz/prehledy-statistiky/premiery-v-ceskych-kinech>>

²²⁰ Mammuth! In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z:

<<https://www.imdb.com/title/tt1473074/reference>>

²²¹ Deux de la Vague. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z:

<<https://www.imdb.com/title/tt1528224/reference>>

²²² Potiche. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z:

<<https://www.imdb.com/title/tt1521848/reference>>

²²³ Dědeček automobil. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z:

<<https://www.imdb.com/title/tt0050297/reference>>

²²⁴ Revizor. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z:

<<https://www.imdb.com/title/tt0169175/reference>>

²²⁵ Máte doma lva?. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z:

<<https://www.imdb.com/title/tt0060677/reference>>

²²⁶ Cesta do pravěku. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z:

<<https://www.imdb.com/title/tt0047930/reference>>

²²⁷ Les amours imaginaires. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z:

<<https://www.imdb.com/title/tt1600524/reference>>

²²⁸ Program kina Metropol. Únor 2011.

tomu, že to může fungovat, jako artové kino. Takže jsme objednávali od distributorů, který distribuovaly artový filmy, který nejsou v multiplexu a ty jsme vlastně v premiérách uváděli.“ Pavel Bednařík to podobně konstatuje následovně: „[...] vím, že tam byly i negativní reakce, že není na co chodit. Že je to všechno intelektuální, ale samozřejmě ty lidi, kteří si stěžovali si stěžovali i před tím, protože prostě většina premiér byla v multiplexu a oni ani náhodou nebudou čekat měsíc, aby na to přišli do Metropolu.“²²⁹

„Vlastně v tomhle období, před tou digitalizací nebyl prostor pro manévrování. Mohli jsme to dělat tak, jak to dělal Joukal, ale tak to nefungovalo, tak jsme chtěli zkusit novou koncepci, která může mít ty premiérový filmy a tohle byla jediná možnost, protože my jsme hráli všechno, co šlo hrát v premiérách. Nechtěli jsme to dělat, jak to dělal Joukal, že budeme čekat a pak nasadíme blockbustery, protože to nikdo nepřijde. To přijde pět lidí. A to už může chodit pět lidí na *Imaginární lásky* a bude to zajímavější.“²³⁰

„Situace nás vlastně dohnala k tomu, že to co bylo před třemi lety jako velký risk, jsme si uvědomili, že zas takový risk není. Když tam přijde deset lidí na dva měsíce starý blockbuster, nebo když tam budou *Imaginární lásky*...“²³¹

Tehdejší kinaři si skutečně uvědomovali, co dělají a svou snahu proměnit Metropol v art kino drželi až do konce svého působení v létě. Jako příklad mohu uvést o pár měsíců novější program z května, jehož obsah se v podstatě nezměnil. Stále se držely jednotlivé sekce zahrnující artové snímky a české klasiky. Jedinou drobnou změnou byl vznik nového cyklu s názvem *Metroromantika* v němž se hrály romanticky laděné filmy typu *Správci osudu*²³² či *Pokání*²³³. V tomto případě však šlo možná o trochu násilné naroubování filmu do jistého cyklu, jelikož zejména u *Správců osudu* můžeme vnímat romantickou linku jako druhořadou.

Z výše zmíněných filmových příkladů lze vysledovat několik poznatků, přičemž tím největším je to, že kino zkrátka variovalo staré a dostupné tituly, které

²²⁹ Rozhovor s Veronikou Klusákovou. 7. 12. 2018.

²³⁰ Tamtéž.

²³¹ Rozhovor s Pavlem Bednaříkem. 7. 12. 2018.

²³² *Správci osudu*. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1385826/reference>>

²³³ *Pokání*. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0783233/reference>>

distributor nabízel i v jiném než DCP formátu. Dramaturgové tak variovali díla, která byla nově nasazená distribucí a která se k nim dostala buď na DVD či na dostupné 35mm kopii, a nebo čerpali ze starších titulů, jejichž uvedením mohli přilákat již obeznámené fanoušky. Řeč je například o *Cestě do pravěku*²³⁴ promítané pro školy. Stejně se promítl i dokument *Nickyho rodina*,²³⁵ jenž se zopakoval i pro širokou veřejnost. Šlo zkrátka o neustálou variaci nedigitálních kopií. Ke znatelné změně došlo až za pana Hanáka, k čemuž se vyjádřím v následující kapitole.

Analýzu programu ovšem musím provádět v souvislosti s finanční stránkou kina. Ačkoliv sledování produkční stránky Metropolu není mým cílem, je nutné si uvědomit, že pravidelná divácká obec má pochopitelně dopad na vedení prostoru. Snaha o artovou dramaturgii totiž v případě olomouckého kina nešla ruku v ruce s dobrou návštěvností. Kino tedy hrálo artový program, ale ne pro takový počet diváků, jaký vyžadovalo. Což radikálně později Petr Hanák.

4.3.3. Divák

V teoretické části diplomové práce jsem zmínil, že měla digitalizace dopad i na samotného diváka, aniž by si to nějak uvědomoval. Dále tedy představím definici tehdejšího, ještě předdigitálního diváka Metropolu tak, jak jej popsali členové tvůrčího týmu. Jeho obraz považuji za důležitý zejména pro následné porovnávání s případným *digitálním* návštěvníkem. Podle slov zpovídáných šlo o osoby, které zkrátka rády chodily do klasických prostorů kina, což přetrvalo až dodnes. Například podle promítače Ivana Škrovánka do Metropolu chodily a stále chodí osoby s nelibostí k multiplexům. „[...] *takové to gró jsou stálí návštěvníci, kteří zásadně nechodí do multikin a chodí sem do kina si ten film užít. Ti, kterým vadí, že se tam cpou popcornem, a když je napínavá scéna, tak srkají a šustí a nemáte ze scény nic. Takže pokud si chtějí užít film, tak chodí sem.*“ Díky artovějšímu obsahu se pochopitelně proměnila i návštěvnost, což například Veronika Klusáková zhodnotila následovně: „*Troufám si říct, že se návštěvnost dost omladila, ale není to statisticky podložené.*“ A protože ještě kino neprošlo

²³⁴ Cesta do pravěku. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0047930/>>

²³⁵ Nickyho rodina. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1961438/>>

digitalizací, šlo, stručně řečeno, o diváky, kteří si na film dokázali počkat, nebo se vydali s nadšením na starší dílo, jež si zopakovali na velkém plátně.

Metropol v roce 2011 určitou diváckou základnu měl. I přesto, že kvůli vzniku Olomouc CITY došlo k silnému odlivu diváků, kino i nadále určitá skupina osob pravidelně navštěvovala. Skupina, jež se drobným způsobem proměnila a podle slov Klusákové i omladila. Zkrátka šlo o diváky toužící po bližším kontaktu nejen s filmem ale i s kinem samotným. K tomu se za Chmelové vedení užívaly například odborné úvody, vycházející více méně ze zaseté tradice pana Joukala. V období Pastiche Filmz vedení samozřejmě mohl tým zužitkovat své vystudované znalosti z Univerzity a při úvodu skutečně vzdělat diváka, který si tak z filmu odnesl více než z multiplexu. Úvodů se divák dočkal na všech projekcích označených medailí, jež se vztahovala k filmovému klubu.

4.3.4. Propagace

A jak se takový program s intelektuálním a mnohdy velmi náročným obsahem propagoval? Těžko, jelikož propagace byla do té doby – jak říká Pavel Bednařík – v podstatě nulová.²³⁶ Právě proto i z hlediska proma došlo k několika změnám či inovacím. Aby kino dokázalo oslovit širokou škálu osob a šířilo do světa náročný obsah, tisklo různé materiály propagačního charakteru. Kromě papírového poskládaného programu v nákladu kolem tří tisíc kusů kino vyrábělo i programové plakáty. Ty se ocitaly na výlepových plochách a ve vitrínách po Olomouci či Prostějově. Tvůrčí tým se touto formou snažil znovuoživit a trochu vymanit z předešlé grafické podoby srovnatelné s vizuálem z devadesátých let a zredesignovat kino. S tím pochopitelně souvisí i změna vizuálu a webových stránek.²³⁷ Tiskoviny samozřejmě nebyl jediný propagační materiál. Podle archivních materiálů se sebe prezentace začlenila i do videopozvánek či umístění loga na partnerské weby. Pro hrané filmy se pak stala důležitá promítání trailerů po vzoru multiplexů, ale i po vzoru předešlého majitele Joukala, jenž trailery před filmy s libostí začlenil.²³⁸

²³⁶ Rozhovor s Pavlem Bednaříkem. 7. 12. 2018.

²³⁷ Tamtéž.

²³⁸ Rozhovor s Janem Joukalem. 18. 1. 2019.

Jedna z výhod, na kterou také upozorňovali prosazovatelé digitalizace nebo i samotní kinaři, byla variabilita programu a práce s ním. Obsáhlé a velké celoměsíční programy pevně stanovily harmonogram kulturního prostoru na následujících třicet dní, čímž se ochudily o možnost reakce na nárůst či úpadek návštěvnosti u konkrétního titulu. Aleš Danielis to komentuje slovy: „*Zcela nevhodné je rigidní měsíční programování s tiskem plakátů a propagací duchem patřící někam do konce minulého století.*“²³⁹ Pokud do Metropolu například z kraje roku 2011 přišlo velké množství diváků na *Zkrocenou Horu*,²⁴⁰ která stála v programu pouze jednou, mohli její úspěch opakovat až následující měsíc. Mezitím se ale povědomí o filmu vytratí a velká návštěvnost se už příští měsíc zdaleka nemusí opakovat. Jak jsem tedy vysvětloval v teoretické části práce, díky zjednodušení shippingu filmů tak mohl kinař zavolat distribuční společnosti pár dní před potencionální projekcí a objednat nárazově snímek znovu. A právě proto Metropol po roce 2011 zredukoval své měsíční programy z velkých čtyřtýdenních *skládaček* na čtrnáctidenní listy. Ty se pak staly pravidelnou součástí propagačních materiálů.

Nyní se ovšem dostávám do zatím posledního funkčního období, a to do započetí fungování kina pod Petrem Hanákem. Komparace digitálního a nedigitálního programu se totiž za fungování Ireny Chmelové zúžila pouze na prosinec 2011. Program toho měsíce ale nevnímám jako plně reprezentativní pro možnou analýzu z několika důvodů. Hlavní dramaturgině Klusáková odstoupila ze své funkce na konci léta 2011. Spolu s ní z kina odešla většina týmu včetně Bednaříka, Hečkové či Petra Vlčka. Na pozici dramaturgie kina tehdy přišla Zuzana Krylová, která se od května 2011 zaučovala pod dohledem Chmelové.²⁴¹ Krylová tehdejší situaci shrnuje takto: „*Oni všichni odešli a já jsem zůstala sama s Irenou a to vím, že bylo špatné. Co se týče propagace, reklamy a marketingu a všeho ostatního. A do toho vznikly ty finanční problémy. Digitalizace. Nebyly peníze. Tady to najednou umřelo. Od toho května do prosince.*“²⁴² Jinými slovy, kino setrvačně dojíždělo ve svém nastoleném působení. Program neměl odborné dramaturgické

²³⁹ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforence: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Iluminace*. 2013, 25(2), s. 100.

²⁴⁰ Brokeback Mountain. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0388795/reference>>

²⁴¹ Rozhovor se Zuzanou Krylovou. 24. 1. 2019.

²⁴² Tamtéž.

vedení, prostor řešil finanční krizi a zadlužení na základě špatně vedené ekonomie a zásadní osoby opustily své pozice. Tuto situaci pomyslně zachraňuje Petr Hanák, který se do vedoucí pozice dostává na začátku roku 2012. Tehdy tedy nastává detailnější podoba proměny programu na základě digitalizace, které bych se rád věnoval na následujících řádcích.

4.3.5. Shrnutí

Zatímco v éře Jana Joukala Metropol varioval program různými způsoby bez znatelné dramaturgické ruky, Chmelová naplňovala vizi alternativního kina. To sice stále budovalo program podle dostupných filmových kopií, nicméně promítané tituly převážně spadaly do artové produkce, což se následně pochopitelně dotklo ponížené návštěvnosti. Divák se sice proměnil, ale jeho počet nevzrostl. Zásadním počinem se ovšem stalo rozdělení programu do jednotlivých cyklů, které divákovi nabízely lepší orientaci. Následný zlom pak nastal na podzim roku 2011, kdy kino konečně prošlo digitalizací.

4.4. Petr Hanák

S plně digitálním kinem začal na konci roku 2012 pracovat Petr Hanák, který definitivně vystřídal Irenu Chmelovou s Pastiche Filmz týmem a stanul do pozice jednatele kina. Tím je až dodnes. Započal tak zatím poslední etapu kina, které se do velké míry stalo rovnocenným hráčem s dvěma olomouckými multiplexy. A to i přesto, že se v mnoha ohledech od vícesálového kina razantně liší. Do čela Metropolu se tak dostala osoba, jež není ani tak milovníkem kinematografie či vystudovaným filmovým teoretikem, nýbrž podnikatelem a finančně zdatným manažerem. Nebo alespoň větším ekonomem, než byli jeho předchůdci.

Tato kapitola po vzoru předešlých částí diplomové práce nejprve stručně představí Hanákovu časovou osu se základními milníky. Opět se hodlám zaměřit na program a jeho konkrétní tituly. Stejně tak vysleduji rozdíly, kterými se od multiplexů liší. Zásadním se ovšem stane dokázání důležitosti digitalizace a zodpovězení otázky, zda se právě díky ní dokázalo jednosálové kino nejen udržet, ale i stát základním kulturním centrem Olomouce. Hned v úvodu je ovšem dobré zmínit, že jde o období, jehož konec se možná rychle blíží. Dalším zlomem by se

totiž mohla stát neodvratná redigitalizace, která nad Metropolem pomyslně visí. Zda a jakým způsobem ovlivní chod kina, ovšem prozatím nelze bez dostatečného odstupu říci.

4.4.1. Vývoj dramaturgie od roku 2012

Ještě předtím, než mohl Hanák začít uvažovat o změnách a o pravidelném provozu Metropolu, bylo nutné vyřešit finanční situaci kina. Digitalizace byla pro prostor velmi peněžně náročná, obzvláště v případě, kdy se k dlužné částce připočítaly poplatky za běžný chod podniku. Metropol v předešlé době sice programově obživl, ale kvůli neorganizovanému a netransparentnímu ekonomickému vedení Oldřicha Hradila téměř zbankrotoval.²⁴³ Zároveň se s odstupem času ukázalo, že nastolená artová dramaturgie nefungovala a divácká návštěvnost tak velmi skomírala. Primární zdroje financí v podobě prodaných vstupenek bylo nutné znovu obnovit. Hanák se tak v první řadě musel vypořádat s dlužnými položkami u různých realizačních firem za proměnu prostoru či s distribučními společnostmi za nesplacené půjčované filmy. K tomu mu pomohly vlastní zkušenosti a velká nejen finanční podpora rady města Olomouc.²⁴⁴ Programová skladba, která začala roku 2012 tak, trůfám si říci, nebyla dramaturgickou strategií, ale vedlejším výsledkem práce tehdejších osob v týmu. V něm totiž stál zmíněný Hanák, řešící především finanční stránku Metropolu. Na pozici programové vedoucí pomalu končila Irena Chmelová, s níž zde zůstala Zuzana Krylová, dříve Kelnarová. Hanák svůj nástup a následný postoj k dramaturgii okomentoval následovně: „*[...]přišel jsem do nového prostředí. Nejsem vystudovaný filmový dramaturg [...], takže bylo to step by step.*“²⁴⁵ „*[...] dívám se na to zařízení, protože jsem taky hlavně obchodník, ať funguje komplexně a tu dramaturgii svěřuji prostě lidem, kteří to vystudovali a kteří hlavně to mají rádi, až skoro milují a nejsou tady až úplně kvůli penězům, ale protože je to baví, a tak ten kolektiv máme nastavenej.*“²⁴⁶

Programově Hanákově kino navázalo jak na Joukalovu, tak na Klusákově strategii a obsah. To pochopitelně ovlivnila nutnost nalákat zpět diváky a to i za

²⁴³ Rozhovor s Veronikou Klusákovou. 7. 12. 2018.

²⁴⁴ Rozhovor s Petrem Hanákem. 10. 1. 2019.

²⁴⁵ Rozhovor s Petrem Hanákem. 10. 1. 2019.

²⁴⁶ Tamtéž.

cenu komerčnějších projekcí. Druhým důvodem programového návratu byla ještě stálá přítomnost Chmelové a Krylové, které dohlížely na program i v minulých letech. Nově se tedy soustředily na *artové blockbustery* a na alternativní obsah. Artovými blockbustery myslím komerčně úspěšné snímky s nízkým rozpočtem a užší cílovou skupinou, které Aleš Danielis označuje jako Upscale. „*Upscale distribuce je určena pro filmy na pomezí hlavního proudu (mainstream) a artové distribuce. Jde většinou o kvalitnější komerční projekty (často evropského původu), jejichž nasazení není tak široké, ale objevují se i v některých multiplexech, spíše v městských centrech než v okrajových nákupních zónách.*“²⁴⁷ Vedle toho alternativní obsah pak znamená divadelní představení, přímé přenosy zahraničních oper nebo živé koncerty, tedy podobně jak jsem to vytyčil v předešlých kapitolách právě po vzoru Aleše Danielise²⁴⁸. V průběhu měsíců se pochopitelně skladba různě proměnila a Hanák podle vlastních slov hledal správné usazení kina. Pavel Bednařík vypořádanou proměnu shrnul tak, že jde vlastně o jasný a pochopitelný krok, jaký nový majitel prostoru udělá. „*[...] a tak je logické, že když to prostě potom převzal pan Hanák, jako který je prostě podnikatel a manažer, tak on nebude mít ambice... On bude mít ambice, aby to prostě fungovalo, aby třeba navázal na to, co tam bylo, což se mi myslím podařilo, že.*“²⁴⁹ Návrat dramaturgie znovu ke komerčně úspěšnějším snímkům pod Hanákovým vedením pochopila i Klusáková, jež i přes osobní snahu vytvořit z Metropolu ryze artový prostor vnímala za nejdůležitější primárně udržet diváka. „*[...] když jsem to potom párkrát po našem odchodu sledovala a po té digitalizaci, tak si pamatuju, že jsem z toho byla hodně frustrovaná, než mi pak došlo, že to vlastně jinak nejde, že se vlastně vrátili do starých kolejí.*“²⁵⁰

Digitalizace nebyla jediným vlivným hybatelem programu. Možnost kina nasadit v podstatě jakýkoliv film téměř v kterémkoliv formátu bylo jen jedním z více vlivů, pod nimiž byli dramaturgové kina. To, že se v programu Metropolu objevil komerčně úspěšný titul, nezaručovalo naplnění prostoru návštěvníky. Níže dokážu, že pro udržení rovnováhy kreativní a osobité dramaturgie a finančně

²⁴⁷ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforace: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Iluminace*. 2013, 25(2), s. 98.

²⁴⁸ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforace: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Iluminace*. 2013, 25(2), s. 91.

²⁴⁹ Rozhovor s Pavlem Bednaříkem. 7. 12. 2018.

²⁵⁰ Rozhovor s Veronikou Klusákovou. 7. 12. 2018.

úspěšného kina musel tým pod panem Hanákem udělat mnoho. Součástí programu se tak staly velké blockbustery, koncerty a divadelní představení, ale i evropské tituly z nadačního fondu EuropaCinemas. Digitalizace měla zároveň dopad nejen na shipping a kvalitu obrazu, ale i na propagaci či komunikaci s divákem. Ke všemu zmíněnému se nyní vyjádřím na následujících řádcích.

4.4.2. Konkrétní představení oficiálního programu

Dramaturgie kina, by v obecné rovině měla fungovat takovým způsobem, aby dokázala přilákat diváka a zároveň budovala tvář charakteristickou pro vytyčený prostor. Hanákův takzvaný návrat do starých kolejí mohu doložit shrnutím konkrétního programu z ledna roku 2013. Jak jsem zmínil, rok 2012 se nesl především v duchu revitalizace a reorganizace pracovních náplní a celkového vedení kina, které svůj status začalo znovu stabilizovat právě s rokem 2013. Nicméně už rok 2012 stanovil pár zásadních momentů, díky nimž se z Metropolu stalo kino s přidanou hodnotou, respektive kino a multikulturní prostor v jednom. Tehdy měla program definitivně na starosti Zuzana Krylová; a to až do roku 2015, kdy svou funkci předala Jiřině Pavlíkové. Programově se utvrdila v myšlence, že nejen film, ale i jiný typ kulturních událostí dokáže nalákat diváka, ba právě i více než kinematografie. Na jednu stranu tedy navázala na již zavedenou taktiku Klusákové či Joukala, ovšem na druhou stranu v oné strategii přitlačila s cílem dostat do Metropolu co nejvíce návštěvníků. Kombinace multikulturního charakteru a netradičních projekcí si kladla za cíl oslovit širokou škálu diváků a vlastně i zjistit, která z cílových skupin je pro Metropol ta pravá. V kině se zorganizovaly divadelní představení se známými hereckými celebritami, konaly se projekce pro matky s dětmi či pro místní školy²⁵¹. Pro sportovní fanoušky se na jaře promítal přenos hokejového utkání z mistrovství světa²⁵² „*takže krok po kroku jsme se ty určité generace snažili nalákat na to, že to tu je, že to tu existuje a funguje.*“²⁵³ Čímž Krylová shrnula tehdejší přístup k programu a více méně zkoušela, která ze společenských skupin se chytne. Podle o rok mladší dramaturgie pak mohu říci, že

²⁵¹ Rozhovor se Zuzanou Krylovou. 24. 1. 2019.

²⁵² POLÁČEK, Michal. Plátno olomouckého kina Metropol nabídne dva zápasy hokejové reprezentace. In: *Idnes.cz* [online] Květen 2012 [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/olomouc/zpravy/kino-metropol-bude-vysilat-zapasy-hokejove-reprezentace.A120504_153551_olomouc-zpravy_stk>

²⁵³ Rozhovor se Zuzanou Krylovou. 24. 1. 2019.

se kino navrátilo do *Joukalovy* doby, což vedlo k odklonu od artových projektů a zvaní masovějšího publika.

Důkazem k takovému tvrzení mohou být následující tituly v programech z roku 2013. V tomto roce se každý měsíc uspořádaly alespoň tři náplně alternativního obsahu. Už v lednu se jednalo právě o tři projekce baletního či operního přímého přenosu; konkrétně *Trojané* od Hectora Berlioze, *Bayadera* z Velkého divadla v Moskvě nebo *Marie Stuartovna* z Metropolitní opery. Ve všech případech šlo o vyprodané, nebo téměř vyprodané akce s největším výdělkem. Trojici podpořilo živé představení hostujícího divadla Artur s inscenací *Hledám milence zn. spěchá*.²⁵⁴ Těmito akcemi se Metropolu podařilo odlišit od okolních multiplexů, nicméně ne z důvodu digitalizace.

4.4.3. Programová skladba

V Metropolu se dramaturgie měnila velmi pozvolna, nicméně k čemu pod Hanákem došlo téměř ihned byla změna programu z hlediska jeho složení a jednotlivého rozdělení. V první řadě se změnily zaseté cykly, nastolené v předešlých letech. Vymizely cykly Artové blockbustery, Metrocool, České zlato, Setkávání či Fokus Evropa. V nabídce se to projevilo tak, že české kultovní snímky z minulé doby nahradily aktuální tuzemské tituly komerčnějšího charakteru bez možnosti případných besed s tvůrci. Dále tím prakticky vymizela nízkorozpočtová díla z evropské koprodukce. Filmy umělečtějšího charakteru se přesunuly do sekce Filmového klubu, v jehož rámci byly promítány jednou týdně v úterý. Vlastně jediná zachovaná kategorie držící se až dodnes jsou odpolední projekce pro děti. Film, který měl potenciál úspěchu, se hrál klidně tři dny v kuse v různých časech a nebylo výjimkou, že se promítal celý den pouze jeden titul dokola.

4.4.4. Jakým způsobem využil Metropol digitalizace?

Digitalizace Metropol využil jiným způsobem, a to právě zmíněným nasazováním artových a někdy i méně artových filmů. Nejvýstižněji program tehdejší doby shrnula Krylová slovy Petra Hanáka: „*Jo budeme hrát artové filmy,*

²⁵⁴ Hledám milence, zn.: spěchá! In: *divadloartur.cz*[online]. [cit. 27. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://www.divadloartur.cz/nase-hry/hledam-milence-zn-specha/>>

ale gró musí být trháky." Což dokazují především komerční tituly v programu z roku 2013.

Zůstanu-li stále u lednového programu, musím zmínit například lákadlo měsíce, jež se dostalo i na titulní stranu propagačních materiálů, tedy *Hobbitem: Neočekávanou cestou*²⁵⁵, již pochopitelně uvedli jak ve 2D, tak i v 3D verzi. Zajímavé je, že z šesti projekcí byla pouze jedna ve zmíněném třetím formátu, což kladu za vinu špatné návštěvnosti. K počtu diváků na 3D projekcích se ostatně vyjádřila i dramaturgyně Krylová, jež argumentovala tím, že Metropol na 3D návštěvníka necílí a diváci naopak ani neví, že je touto technologií kino vybavené. A proto si radši zajdou do multiplexu než do Metropolu. „Jako na 3D máme svůj názor. To tady nefunguje. [...] Například, my už třeba rok nepromítali ve 3D, protože není film. A když je, tak nám na to lidé nechodí.“²⁵⁶ Naskýtá se tedy otázka, zda je třetí rozměr v jednosálovém kině nezbytný, či zda kinu pomáhá s konkurenceschopností. Možnou odpověď lze nalézt v Danielisově textu²⁵⁷ z *Illuminace*, v němž je skupině 3D diváků predikováno postupné zmenšování. A roli, tedy způsob, jak studia donutila kina k digitalizaci, splnilo.²⁵⁸

V únoru lze v programu pořád nalézt potenciální zástupce artové kinematografie, či alespoň představitele tehdejšího současného evropského filmu. Konkrétně dánský *Hon*²⁵⁹, francouzské *Kuře na švestkách*²⁶⁰ či českého zástupce dokumentu *Láska v hrobě*²⁶¹. Při pohledu do programu o pár měsíců později se ale jakákoliv uměleckost z filmů nabízených k návštěvě v Metropolu naprosto vytratila. Kino postupnými kroky opustilo svůj předešlý charakter a pouštělo téměř ryze komerční tituly. Například květnový program nabídl páté pokračování *Scary Movie*,

²⁵⁵ Hobbit: Neočekávaná cesta. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <
https://www.imdb.com/title/tt0903624/?ref_=nv_sr_2?ref_=nv_sr_2>

²⁵⁶ Rozhovor se Zuzanou Krylovou. 24. 1. 2019.

²⁵⁷ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforce: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Illuminace*. 2013, 25(2), 89-101.

²⁵⁸ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforce: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Illuminace*. 2013, 25(2), s. 93.

²⁵⁹ Hon. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <
<https://www.imdb.com/title/tt2106476/>>

²⁶⁰ Kuře na švestkách. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <
<https://www.imdb.com/title/tt1663321/reference>>

²⁶¹ Láska v hrobě. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <
<https://www.imdb.com/title/tt2745744/>>

komedii Tomáše Magnuska *Jedlíci aneb sto kilo lásky*²⁶², americký velkofilm *Nevědomí*, komedii *Pařba na třetí*²⁶³ anebo český thriller Lukáše Melíka *Isabel*. Zmíněné tituly kvalitativně nezlepší ani pouze jednou vyčnívající kultovní snímek *Big Lebowski*²⁶⁴ či v rámci filmového klubu seniorů promítнутý *Až vyjde měsíc*²⁶⁵ od Wese Andersona. Program Metropolu se tedy během dvou let diametrálně proměnil. Sice už nepouštěl artový program vyhraněný pro úzké publikum, ale přinejmenším naplno využil své čerstvé digitální proměny, protože výše vypsané snímky se do distribuce dostaly převážně v DCP formátu. Při porovnání programu Metropolu a nabízených titulů místního multiplexu se řada filmů shodovala, což je důvod, proč se alternativní obsah kina stal pro prostor zásadní. Jinými slovy, když dávali v Metropolu stejný program jako v okolních, v té době již dvou, multiplexech je nezbytné pozvat diváka i na jiný program, kterým byly alternativní obsahy, jež se pro zisk kina staly klíčové.

Detailněji to opět mohu vysledovat v druhé dubnové programové brožůře z roku 2012. Z patnácti projekčních dní v kině pět dní hostoval festival *Academia Film Olomouc*, na který je vstupné zdarma. Přehlídka populárně vědeckých filmů si pochopitelně musela svůj pronájem zaplatit, nicméně i tak po velké dávce filmů v Metropolu následující tři dny vystupovaly celebrity jako Hana Zagorová, David Koller nebo stand up show Komici s. r. o. Krylová, coby dramaturgině tedy nevsadila na využití digitalizace, nýbrž na živá vystoupení, s nimiž měla jistotu výdělku. Takže digitalizace sice Metropolu umožnila hrát jakýkoliv program, díky čemuž si mohl začít budovat osobitou tvář, ale nepomohla zlepšit, respektive zvýšit finanční zisky pro kino.

4.4.5. Europa Cinemas

Vliv na program mohla mít ruku v ruce s digitalizací i partnerství s různými společnostmi, z nichž Metropol čerpá finanční podporu. Jednou z nich je Europa Cinemas, díky které Metropol spadá mezi síť evropských kin podpořených

²⁶² *Jedlíci aneb sto kilo lásky*. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <
<https://www.imdb.com/title/tt2950546/>>

²⁶³ *Pařba natřetí*. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <
<https://www.imdb.com/title/tt1951261/>>

²⁶⁴ *Big Lebowski*. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <
<https://www.imdb.com/title/tt0118715/reference>>

²⁶⁵ *Moonrise Kingdom*. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <
<https://www.imdb.com/title/tt1748122/reference>>

evropskou komisí. Ta finančně podpoří takové kino, které do svého programu řadí určitý počet evropských filmů. Na jednu stranu tak Europa Cinemas podporuje filmy vzniklé v okolních zemích, na druhou stranu jde ale o další element, jenž si lze vyložit jako ovlivnění dramaturgie kina.

Z evropských fondů čerpali již Veronika Klusáková s Pavlem Bednáříkem před digitalizací. „*Ještě koukám, že jsme měli Focus Evropa, protože jsme měli grant z Europa Cinemas na program, který nám Pavel pomohl sepsat.*“ „*Což ale ve výsledku znamená, že když člověk splnil nějaké to penzum evropských filmů, které hraje nebo alespoň ty podmínky, tak si může nárokovat nějaké peníze.*“ Evropské snímky se tak staly zásadní položkou v programu, která tam sice zapadla a splýnula s tehdejší dramaturgií, nicméně stále byla pod vlivem nadřazeného finančního zdroje. V praxi si lze představit situaci, kdy programátor rozhoduje o nasazení filmu mezi dvěma tituly. Jeho rozhodnutí pak může změnit zjištění, že jeden z nich spadá do kategorie Europa Cinemas a druhý ne. Výběr se pak jeví mnohem jednodušší.

Europa Cinemas, coby partner kina podporuje Metropol i dnes a prostor z něho díky naplnění požadavků čerpá finance. Tituly evropského charakteru již v programu nejsou explicitně uvedené jako Focus Evropa, ale převážně spadají do cyklu Art klubu.

4.4.6. Vznik dalšího multiplexu

Zmíněné zásadní využívání alternativního obsahu v Metropolu a zkomerčnění programu nelze mít, zejména v roce 2013 a 2014, dramaturgini za zlé. V říjnu 2013 totiž za hranicemi centra Olomouce otevřelo jedno z největších obchodních center v Česku – Galerie Šantovka, jejíž součástí se pochopitelně stalo kino. Multiplex s šesti sály spadá pod provozovatele Premiere Cinemas, nabízí 952 míst k sezení a disponuje nejnovější technologií včetně 3D a Dolby Atmos zvuku.²⁶⁶ Olomouc se tak stala jedním z mála měst republiky, která disponují tolika kino prostory v poměru počtu na obyvatele. „*Ted' si spočítáte, kolik má sálů Globus, kolik má sálů Šantovka a my a to je skoro 20 kinosálů. A Olomouc má 100 tisíc obyvatel. Jestli z nich chodit tak 10 tisíc do kina? Těch 90 tisíc přijde do kina*

²⁶⁶ Nejmodernější multikino na Moravě. In: *olomouc.premierecinemas.cz*[online]. [cit. 27. 3. 2019]. Dostupné z: < <https://olomouc.premierecinemas.cz/kino/>>

tak jednou za rok. ²⁶⁷ Přičemž pokud se počty Ivana Škrovánka alespoň trochu blíží skutečnosti, markantně vzrostl rokem 2013 boj o diváka; icméně spíš než pro Metropol, tak pro Cinestar v Olomouc CITY. Zatímco multiplexy lákají návštěvníka na tentýž obsah, jednosálové kino pracuje s trochu rozdílnější nabídkou. To ostatně dokazují opět Škrovánkova slova „[...] *nejvíc asi odtáhla Globusu. Protože všechno, co chodilo do multikina do Globusu, tak jemu vlastně zůstalo to sídliště, ten vršek a to ostatní, co byl ten střed města, tak to začalo chodit do Šantovky.*“ ²⁶⁸

4.4.7. A jak je to s programem dnes?

S komparací programu v závislosti na digitalizaci zajdu ještě dál – více do přítomnosti. Dramaturgie Metropolu se podle vysledovaných poznatků zásadně odvíjí od vedoucího programu, přičemž digitalizace jako taková určuje zásadní roli pro volnou ruku programátora. V průběhu let se tak jednosálové kino dostalo do času, kdy si skutečně může budovat svou vlastní tvář bez závislosti na distribučních společnostech a jejich různých strategiích. Metropol se možnostmi vyrovnal multiplexům, přičemž je pouze na jednosálovém kinu, jak si s širokou nabídkou titulů poradí. Zda svým programem bude cílit na intelektuálnější publikum, nebo se s vidinou většího zisku nasměřuje na blockbustery ²⁶⁹ a alternativní obsah.

Podle Danielise *došlo „[...] k výraznému omezení diverzifikace nabídky kin již v první polovině devadesátých let, kdy alternativní nabídka od distributorů téměř vymizela a všichni se vrhli na dřívějším režimem zapovězenou prvoplánovou komerci. Postupem času se ukázalo, že to není ekonomicky rozumné chování. Cílem není, aby všichni na trhu dělali totéž, ale naopak aby nabídka pokryla všechny potenciální zájmové skupiny diváků.*“ ²⁷⁰ Což je skutečnost, jakou definuje současný program kina. Metropol zkusil po digitalizování prostoru srovnat program s multiplexy, od čehož se přesunul k diverzifikovanějšímu programu. Současná dramaturgině Denisa Wasiewiczová program komentuje tak, že díky několika

²⁶⁷ Rozhovor s Ivanem Škrovánkem. 17. 2. 2019.

²⁶⁸ Tamtéž.

²⁶⁹ „Filmy, které kumulují rozhodující podíl návštěvnosti kin, se nazývají blockbuster, česky bychom asi řekli trhák.“ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforce: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Iluminace*. 2013, 25(2), s. 98.

²⁷⁰ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforce: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Iluminace*. 2013, 25(2), s. 100.

živým vystoupením může nasazovat filmy, jaké uzná za vhodné. Což svým způsobem funguje. Momentálně kino nabízí kombinaci alternativního obsahu, blockbusterů a artu, k čemuž i nostalgicky pomrkává po starých filmových časech ještě vybranými projekcemi z 35mm pásu. Dostali jsme se tedy do doby, kdy programátoři vybírají analogovou kopii mezi digitálními formáty, čímž je situace z předdigitální éry diametrálně přetočená.

„Samozřejmě existuje omezená skupina blockbusterů, která je v současné době klíčová pro zdravé ekonomické fungování většiny kin. V těchto případech považují snahu regionálních jednosálových kin uvádět je v termínu premiéry v maximální nabídce za zcela legitimní.“²⁷¹ Wasiewiczová si je, coby aktuální filmová programová vedoucí, tohoto Danielisova tvrzení vědoma. Například návštěvnost v roce 2018 hodnotí pozitivně především kvůli dobrým filmům, jež lze řadit k artovým titulům, které by ale bez digitální technologie nedokázali pustit. Komerčně velmi úspěšné dílo *Bohemian Rhapsody*²⁷² loni vidělo přes milion diváků a dosáhlo na nejuspěšnější a nejnavštěvovanější titul od vzniku samostatné České republiky.²⁷³ Reprezentuje digitální tituly, díky nimž mohou malá kina držet krok s multiplexy. Snímek zaštiťoval distributor CinemArt, jenž ho 1. listopadu 2018 uvedl na DCP kopii se zvukem 5.1, 7.1 a ATMOS.²⁷⁴ V tomto formátu zůstal až do 21. března, kdy byl konečně uveden na dvd a blu-ray discích. V souvislosti s tím je paradoxní cena distributora za zapůjčení filmu. Tu si stanovil téměř na trojnásobek běžné částky, což je podle manažerky kinodistribuce Zuzany Černé naprosto legitimní, když i na malém městě do jednosálového kina může přijít přes dvě stovky diváků. Otázka je, jak moc se projekce za takových podmínek malému nedigitálnímu kinu, čekajícímu na film skoro pět měsíců vyplatí. Příklad uvádím především z toho důvodu, abych dokázal důležitost technologické proměny kina, která je v dnešní době pro udržitelný chod nezbytná. Podobně jako sedačky v Metropoli obsadí jedno divadelní představení, naplní i po 5 měsících od premiéry *Bohemian Rhapsody* alespoň polovinu sálu.

²⁷¹ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforence: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Iluminace*. 2013, 25(2), s. 100.

²⁷² *Bohemian Rhapsody*. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1727824/reference>>

²⁷³ DANIELIS, Aleš. Rok 2018 v české filmové distribuci. *Cinepur*. 2019, 121. s20.

²⁷⁴ *Bohemian Rhapsody*. In: *cinemart.cz*[online]. [cit. 27. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://www.cinemart.cz/filmy/bohemian-rhapsody/>>

S programem kina pak jde ruku v ruce i jeho divák. I ten se stihl za ta léta od digitalizace proměnit pod vlivem rozdílné nabídky a stabilizovat do aktuální podoby. Zpovídání zástupci současného kina se shodují v tom, že od technologické proměny chodí do Metropolu takoví lidé, kteří nemají zájem o komerční prostory neosobního multiplexu. „Získat divákovu důvěru a zavést funkční programový model vyžaduje čas a trpělivost,“²⁷⁵ čehož si je vědom i Hanák, za jehož éry se divák lákal formou *pokus a omyl*. Nicméně všichni zpovídání členové současného kina souhlasí s filmovým divákem, který omládl a na návštěvníkovi alternativních akcí, který naopak spadá do starší generace a razantně se od filmového diváka liší.

4.4.8. Poměr kulturních akcí v Metropolu

Pro program a především pro diváka je také důležitý poměr rozdílných typů akcí, k nimž v Metropolu dochází. Ovlivňuje to divákův přehled v měsíčním, respektive čtrnáctidenním harmonogramu kina a zároveň poměr dokazuje, do jaké míry se dá Metropol ještě považovat buď za kino s přidanou hodnotou, nebo za multikulturní prostor, který stejně jako kino funguje také jako divadlo. Takové tvrzení například Krylová vyvrací s tím, že „díky těm akcím můžeme být to kino a můžeme promítat dvakrát denně. [...] Díky tomu můžeme fungovat furt. A i když máme akci, tak se snažíme jednu projekci udělat.“²⁷⁶ Výsledný počet filmových promítání vůči alternativnímu obsahu typu koncertu či divadlu je podle Krylové dvacet ku deseti; tedy z třiceti dní je dvacet ryze filmových a zbylých deset se doplňuje o jiný typ obsahu. Důležité je i pochopitelně roční období, především pak konkrétní měsíc. „V červnu je akce na měsíc, v září dvě a červenec srpen vůbec žádná, takže čtyři měsíce nic. A hlavní sezóna je říjen, listopad a prosinec. Ted²⁷⁷ jsou čtyři až pět za měsíc a březen až květen je těch deset až dvanáct. Jsme kino!“²⁷⁸ Vypsáný poměr vznikl nárůstem od roku 2012, ale v posledních dvou letech se ustálil právě na výše zmíněném. Zatímco z kraje roku 2013 proběhly pouze čtyři alternativně vyplněné večery, už na podzim šlo o devět takových večerů. O dva roky později pak vzrostl na třináct akcí kombinujících cestovatelské diashow, koncerty, divadla a dětská představení. K tomu je důležité zmínit, že přerod proběhl

²⁷⁵ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforence: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Iluminace*. 2013, 25(2), s. 100.

²⁷⁶ Rozhovor se Zuzanou Krylovou. 24. 1. 2019.

²⁷⁷ Leden 2019.

²⁷⁸ Rozhovor se Zuzanou Krylovou. 24. 1. 2019.

i v obsahu těchto akcí. Zatímco dříve to byly cestovatelské besedy, či přímé přenosy vysílané satelitním přenosem, na podzim šlo již o živá divadelní představení a koncerty tuzemských umělců. Forma kina a důležitost plátna tedy do velké míry vymizela. Podle dramaturgů a vedoucího kina jsou pro kino tyto akce důležité. Nejen digitalizace tak napomohla k udržení kina, ale i ochota vymanit se z pouze filmového obsahu a snažit se diváka nalákat na docela jiné kulturní události. Do jaké míry se pak dá hovořit o naplnění definice jednosálového kina může být diskutabilní.

4.4.9. Propagace

Digitalizace měla pochopitelně i vedlejší dopady na propagaci. „*Například dostupnost reklamních snímků a trailerů na FTP serverech jednotlivých distributorů je velmi jednoduchá a logistické náklady spojené s jejich uváděním nulové. Je jen na provozovateli kina, jak tuto nejefektivnější cestu k pozvání diváků na další představení využije.*“²⁷⁹ V praxi se jedná o promítání trailerů na menší plátno například v prostorách foyer kina. V případě Metropolu je to neustále přehrávaná smyčka audiovizuálních pozvánek promítaných nad pokladnou. Takový obsah má pochopitelně dosah na případného návštěvníka prostorů kina, který třeba nepřišel na film, ale pouze na nabízenou kávu. Digitalizace se zmíněných trailerů dotýká způsobem, že jsou podobně jako samotné filmy kinařům zasílané přes server distributora, z něhož si zástupce kina materiál stáhne. Představa shippování a následného promítání video ukázek v analogové formě byla před digitální érou nemyslitelná. Opět se tedy situace markantně zjednodušila a rozšířila audiovizuální materiály za hranice sálu. Kinokavárna Metropolu, za níž téměř před deseti lety stál Petr Vlček tak postupně plní vytyčený charakter prostoru s občerstvením pro sdílení zážitků s ostatními návštěvníky, k čemuž napomáhá třeba i zmíněná obrazovka s trailery. Digitální kino se tak proměnilo v potenciální víceúčelový prostor, aniž by ztratilo svoji původní funkci.²⁸⁰

Klíčovou formou komunikace s publikem je již spousta let internet. Danielis doporučuje najít ideální cestu k vybudování divácké komunity, která bude součástí

²⁷⁹ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforce: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Iluminace*. 2013, 25(2), s. 100.

²⁸⁰ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforce: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Iluminace*. 2013, 25(2), s. 95.

lokálního kina a bude naprosto obeznána nejen s konkrétním programem ale i se způsobem, jak se k programu dostat.²⁸¹ Kino Metropol má pochopitelně webové stránky, stejně tak jako instagramový či facebookový profil, kterým cílí především na mladší, technicky gramotné publikum. Programové brožury se sice od předešlých let neproměnily, ale zredukoval se jejich náklad a kvalita. „[...] odpadly tyto tištěné věci, byť pořád držíme plakáty, tištěné programy, snažíme se i zjednodušit ať ušetříme peníze, protože ono čím zase vezmete větší retro papír tak je to dražší [...].“²⁸² Přičemž nejdůležitější je podle Hanáka Facebook. Současný vedoucí kina vnímá i důležitou úlohu vstupenek, což je jeden z mála sektorů, na kterém nechce šetřit a jež chce udržovat i nadále. „[...] na čem lpím a co mě tak zapadá do té atmosféry toho kina tak je pořád ta pevná tištěná vstupenka, kterou ještě, jako kdyby spíš je to marketing, štípeme kleštičkama jako ve vlaku a lidi z toho mají dobrý pocit a děti si to schovávají, ty vstupenky. Samozřejmě, že je využíváme pro sponzory z druhé strany a tak dále ale pořád je to taková tvrdá tištěná vstupenka, která vás něco stojí na víc.“²⁸³

V souvislosti s lístky je neméně důležitá aplikace zprostředkující jejich prodej. Nejen „*multikina byla totiž digitalizována i v jiném ohledu, než v oblasti promítací technologie: vstupenky lze kupovat přes internet, pokladny v multikinech jsou vybavené počítačovými systémy a programy kin jsou strukturovány pomocí počítačových programů.*“²⁸⁴

Metropolský „budicheck“ jehož formou si můžete zakoupit lístky online, je prodejní systém vycházející z ticketware či cinemaware programů. Budicheck je nyní propojen s webovými stránkami a s facebookovým profilem kina, čímž umožňuje potencionálnímu návštěvníkovi pohodlný nákup online. Umožní mu tak se případně vyhnout frontě na pokladnách kina těsně před začátkem představení. Jeho využití je podle Petra Hanáka velké, přičemž roste možnost náhlé změny programu, o níž se divák nejlépe doví prostřednictvím aplikace. „*Takže ta informovanost toho diváka se strašně změnila, ale zachováváme to šustění papírem,*

²⁸¹ DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforence: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Iluminace*. 2013, 25(2), 89-101.

²⁸² Rozhovor s Petrem Hanákem. 10. 1. 2019.

²⁸³ Rozhovor s Petrem Hanákem. 10. 1. 2019.

²⁸⁴ HANZLÍK, Jan. *Kulturní zkušenost z českých multikin: Analýza diskurzu*. Olomouc, 2012. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Tomáš Hlobil, CSc. s. 56.

kdy opravdu u nás senioři si prostě pořád ještě potřebují odnést ten tištěnej program a ten lístek a tak. ²⁸⁵

4.4.10. Shrnutí

Výše vypsányi fakty jsem definoval zatím poslední éru Metropolu. Tedy dobu pro kino velmi důležitou, jelikož mohlo plně využít digitální proměny. Podle zmíněných informací a konkrétního přehledu programu lze ale dojít k závěru, že ačkoliv může kino hrát jakýkoliv typ filmů, není možné, aby finančně fungovalo bez využití alternativního obsahu. Došel jsem tedy k závěru, že primární funkci digitalizace lze spatřovat v dramaturgické nezávislosti prostoru a možnosti definovat sebe sama. Neodmyslitelnou součástí digitalizace byl pak pochopitelně její dopad na okolní sféry kina, jako jsou například propagace, prodej lístků či komunikace s divákem. Což vnímám jako ulehčení a rozšíření možností kina, k nimž právě technologie napomohla. Veškeré proměny a komparace výhod či nevýhod nedigitálního kina oproti digitálnímu hodlám demonstrovat v následující kapitole, jež si klade za cíl definitivně shrnout a rozvést mnou stanovené otázky.

4.5. Analýza všech sledovaných období

Metropol je nyní plně fungující kino, které teoreticky může nasazovat do programu jakékoliv tituly bez omezení, nebo alespoň bez podmínky filmového formátu. Zároveň se svým fungováním může vyrovnat či dokonce konkurovat vícesálovým kinům. Prostor procházel neustálými změnami a já jsem v předešlých kapitolách přiblížil tři, do velké míry rozdílná období, která postihla onen vývoj. Nyní se tak po jejich představení dostávám k finálnímu shrnutí těchto etap a jejich vzájemnému porovnání. S dostatečným časovým odstupem lze totiž vypožorovat, zda a jak se kino proměnilo. Pochopitelně chci veškeré informace vztáhnout na digitalizaci, respektive, zda právě technologická inovace stojí za případnou proměnou kina a v jakých ohledech. V následující komparaci se tedy opět zaměřím na programovou skladbu, a to i s přihlédnutím k divácké návštěvnosti. S tím úzce souvisí konkrétní divák a jeho možná charakteristika. V neposlední řadě se pak zamyslím nad potencionálním konkurenčním bojem, především tedy zda ho

²⁸⁵ Rozhovor s Petrem Hanákem. 10. 1. 2019.

Metropol stále vede. Na závěr pak shrnu způsob a míru propagace a její potencionální proměnu v rámci tří posledních dekad.

4.5.1. Program

K jedné z největších transformací od devadesátých let po současnost pochopitelně došlo v rámci programu. Především co se týče zavedení cyklů, cílení na různé divácké skupiny, poměr filmového a alternativního obsahu nebo hledání správné střední cesty mezi artovou a komerční produkcí. Do programu kina se dostala celá řada děl, přičemž flexibilitu a možnost různých variací umožnil právě přechod kina na DCI standart. „Ekonomické bariéry v počtu vyráběných kopií, kdy tato kina musela čekat, až se kopie uvolní z multiplexu nebo jiného kina a často uváděla filmy s velkým zpožděním od premiéry, jsou historií. Dříve i nejúspěšnější filmy startovaly maximálně ve 30–40 kinech, dnes jsou snímky, které otevírají svou distribuční cestu ve více než 200 sálech.“²⁸⁶

Ačkoliv kino Metropol stále hledá svého skutečného diváka a vlastní tvář, v průběhu svých let promítalo různé typy snímků, přičemž artová produkce se z nich až na některé měsíce nevytratila. Méně komerčními snímky, mnohdy evropského charakteru, se snažil nasazovat už Jan Joukal. Takové filmy vybíral, jelikož k nim měl vztah a snažil se cílit na intelektuálnější publikum. Zásadní důvod byl ovšem ten, že si na ty komerčnější snímky mnohdy musel počkat několik týdnů. Podobnou dramaturgii vedla i Klusáková, jež v programu téměř eliminovala komerční tituly a se zbylým týmem pracovala na artové podobě kina. Něco takového ovšem nebylo z pohledu finančního vedení kina zcela možné. Podle statistik do kina chodil malý počet diváků a výtědky z projekcí zdaleka nedosahovaly takových výšin, jako v pozdějších letech.²⁸⁷ Návrat ke komerci poté proběhl krátce po zdigitalizování kina a nastoupení Zuzany Krylové na pozici dramaturgině. V průběhu následujících let však kino nedokázalo konkurovat multiplexu, ale ani se od vícesálového kina programem markantně nelišilo. Podle statistik návštěvnosti pak lidé chodili velmi proměnlivě a udržitelnost Metropolu stála na hitových titulech, jako byl například zmiňovaný *Hobbit*. Nutno ovšem podotknout, že by bez digitalizace nebyla jeho projekce vůbec možná. Dnes však

²⁸⁶ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Iluminace*. 2017, 29(2), s. 41.

²⁸⁷ A to i s přihlédnutím k navýšení cen vstupného.

Metropol může vycházet z předešlých zkušeností. Jelikož si programově prošlo vícero pokusy, lze se z těchto etap poučit a pracovat s vědomím, co mělo dobrý a co špatný dopad na návštěvnost. Například za Joukalovy éry snažili konkurovat multiplexům. Programový vedoucí nasazoval podobné tituly jako CineStar, ovšem s několika týdenním zpožděním, což nefungovalo. Jeho následný přechod k artovým titulům můžeme zpětně vnímat jako pochopitelný krok. Nelze však udržet kino s pěti sty místy k sezení pouze na uměleckém programu, což stvrdily necelé dva roky pod vedením Ireny Chmelové. Dnes tedy programové vedoucí mohou pracovat s tímto vědomím a zároveň naplno využívat digitálního charakteru kina. „O přežití již v diskurzu nebojují jednosálová kina s multikiny, ale nedigitalizovaná kina s digitalizovanými kiny.“²⁸⁸ Což je tvrzení, kterého se může Metropol prozatím držet.

Proměna programu nastala i ve způsobu programování. Konkrétně mám na mysli jednotlivé cykly, které se staly nedílnou součástí programu až s příchodem Pastiche Filmz týmu. Do té doby Joukal pracoval pouze s artovými úterky, které se drží až dodnes. Cykly lze ale považovat za důležitou součást programu, která ovlivňuje nejen propagaci a program ale předně i komunikaci s divákem, jenž je díky tomu schopen se lépe orientovat mezi jednotlivými tituly. „*Ten program byl v podstatě dost náhodnej. Když člověk přišel k tomu plakátu, tak nevěděl, kdy má do toho kina chodit, když má rád určitej typ filmu. Kromě těch filmových klubů. Tak tam nebyly žádné cykly, které by takhle byly označeny v programu. Pracovalo se s nabídkou aktuálních věcí. [...] Čili i to jsme chtěli hodně proměnit, aby věděli jednotlivé dny a programový bloky třeba a aby to mělo nějakou tvář, pro koho je to určený.*“²⁸⁹ Od roku 2011 se tedy součástí programu staly různé sloty od MetroArt přes dětské projekce po Cool Movies. Podobného rozdělení s drobnými změnami se drží kino až dodnes.

V rámci programu se v průběhu let navýšil počet titulů alternativního obsahu, který se od výjimečných nárazových akcí za Joukalovy éry dostal na dnes

²⁸⁸ HANZLÍK, Jan. *Kulturní zkušenost z českých multikin: Analýza diskurzu*. Olomouc, 2012. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Tomáš Hlobil, CSc. s. 122.

²⁸⁹ Rozhovor s Veronikou Klusákovou. 7. 12. 2018.

v průměru deset titulů za měsíc. Divadlo a koncerty jsou ale náplní kina, která je finančně výhodná a pomáhá prostoru k jeho udržení.

V průběhu let se v rámci české distribuce navýšil i počet titulů, z nichž mohli dramaturgové čerpat. „[...] V roce 2005 jich bylo 193 a o deset let později v roce 2015 si odbylo českou premiéru 262 titulů a [...] letos počet dosáhl 314 filmových programů.“²⁹⁰ Díky schopnosti Metropolu přehrát jakýkoliv formát mohl čerpat z takového množství, což má dopad na pestřejší program. Kino v dnešní době tedy nemusí promítat úzký počet filmů neustále dokola, nýbrž pouštět více filmů a variovat je na základě vypočítané návštěvnosti. A přesně to Metropol dělá. V roce 2011 pustil v rámci měsíčního programu v průměru 53²⁹¹ titulů. V roce 2013 jich průměrně bylo 66²⁹² a čtyři roky později více jak 70²⁹³. Dnes se stav pohybuje kolem 60 titulů měsíčně, které se opakují podle uvážení. Zároveň je důležité zmínit, že Metropol promítá převážně dva tituly denně, což je počet, jenž se mění jen výjimečně. Udržitelnost filmů v promítacích časech se pak liší titul od titulu. A právě tento způsob práce s programem lze považovat za zásluhu digitální proměny a jejího zásadního využití.

Například následující tabulka dokazuje několik zásadních momentů. Jedním z nich je práce dramaturgů s podstatně větším množstvím titulů v listopadu a prosinci, jakmile se kino zdigitalizovalo. Onen nárůst ovšem není natolik markantní, což je ovlivněno následujícím. Kino zkrátka nemůže uvést více titulů, protože až na výchyly promítá dvakrát denně. Tato pravidelnost, či omezenost je dána především jedním sálem. Zároveň byl jedním z nejvytíženějších měsíců právě ještě červen v analogové době. Nutno ale podotknout, že jeho návštěvnost byla nepřímou úměrná k takovému počtu titulů a tak výsledný počet nevnímám jako příliš relevantní.

Tabulka č. 1: Navýšení titulů v letech 2011–2018

| |
|---|
| Počet představení v letech 2011–2018 |
|---|

²⁹⁰ DANIELIS, Aleš. Rok 2018 v české filmové distribuci. *Cinepur*. 2019, 121.

²⁹¹ Program kina Metropol z roku 2011.

²⁹² Program kina Metropol z roku 2013.

²⁹³ Program kina Metropol z roku 2017.

| rok | Červen | Listopad | Prosinec |
|------|--------|----------|----------|
| 2011 | 78 | 36 | 58 |
| 2012 | 64 | 55 | 40 |
| 2013 | 70 | 62 | 66 |
| 2014 | 64 | 66 | 79 |
| 2015 | 2 | 72 | 79 |
| 2016 | 76 | 66 | 69 |
| 2017 | 74 | 65 | 73 |
| 2018 | 75 | 66 | 72 |

4.5.2. Divák

V průběhu téměř tří dekad se pochopitelně proměnil i divák, leč ne tak zásadním způsobem, jak by se mohlo na první pohled zdát. Vycházím-li z jednotlivých výpovědí dotazovaných, tak v první řadě omládl. Metropolu se od Joukalova vedení podařilo vzbudit zájem o film u mladší generace, která je tvořena především vysokoškolskými studenty místní univerzity. Programem a doprovodnými akcemi tak opět našel cestu k publiku, které před čtrnácti lety odešlo do multikina.

Druhou část publika ale tvoří návštěvníci alternativního obsahu, především pak divadel a koncertů. Ti jsou dnes naopak primárně složeni ze starší generace, na kterou je program pochopitelně cílen. Nicméně například podle bývalé dramaturgině Ištvankové se nabízí otázka, co se stane, až tato skupina zestárne úplně a přestane do kina chodit? Bude program neustále oslovovat cirkulující generaci? To momentálně nelze s jistotou říci. Můžu ale konstatovat, že návštěvník Metropolu šel ruku v ruce s programem. Za Joukala zmizela mladá generace a kino podporovala ta starší, orientovaná na intelektuálnější tituly. Toho se držel i tým Pastiche Filmz, který nastolenou tradici umocnil a dokázal oslovit skutečně jen

specifického diváka se znalostí filmové historie a se zájmem o nekomerční snímky. Radikální změna pak nastala po digitalizaci a jejím následném využívání. Komerční blockbustery a méně artová dramaturgie změnila svou orientaci na úzkou sortu lidí, a naopak se zaměřila na širokou sféru publika; na mladou generaci, starší diváky, rodiny s dětmi, či svátečního návštěvníka, kterým myslím osobu, jenž navštíví kino ve výjimečných případech. Postupem času se v závislosti na návštěvnosti ukazuje, že tato vytyčená strategie fungovala a dokázala dostat olomouckého diváka zpět do Metropolu. Díky tomu může kino kombinovat komerci s artem nejen evropského charakteru a pracovat s možností budování vlastní identity.

4.5.3. Návštěvnost

Typ diváka má přímý dopad na návštěvnost. Intelektuálně zaměřených návštěvníků chodí do kina méně než osob s touhou vidět komerční blockbuster. Budu-li vycházet z této teze, lze konstatovat, že v současné době nachází Metropol střed mezi těmito dvěma skupinami, z čehož plyne, že se mu například po ryze artové dramaturgii v předešlých letech návštěvnost navýšila. Pracovat do takové míry s programem pochopitelně znovu umožnila digitální proměna prostoru, což dokáží na následujících konkrétních titulech.

Již v předešlých kapitolách jsem zmínil, že návštěvnost v době Jana Joukala či Ireny Chmelové byla podstatně nižší než v dnes. Důvodem byla konkurence multiplexu, který dostával filmové kopie dříve. Následně šlo o neschopnost hrát aktuální program kvůli stále ještě analogovému charakteru prostoru. Vliv na návštěvnost ovšem měly i situace celorepublikového charakteru. Podle statistik uvedených na webovém portálu Unie filmových distributorů lidé v posledních letech zkrátka začali znovu chodit do kina. Důvodem jejich jednání může být jednak lepší ekonomická situace a ochota utracet peníze za kulturu. Druhou příčinou pak mohou být konkrétní tituly, na něž jsou diváci zváni. To dokazuje i návštěvnost roku 2018, která se především díky snímku *Bohemian Rhapsody*, stala nejúspěšnějším rokem českých kin. To dokazuje i přiložená tabulka sledující propady a vzrůsty počtu diváků v českých kinech.

Tabulka č. 2: Počet diváků v českých kinech.

| <i>Česká republika: počet diváků v českých kinech v letech 1993–2018²⁹⁴</i> | |
|--|---------------------|
| <i>Rok</i> | <i>Počet diváků</i> |
| 1993 | 21 898 200 |
| 1994 | 12 870 355 |
| 1995 | 9 253 214 |
| 1996 | 8 846 030 |
| 1997 | 9 815 024 |
| 1998 | 9 246 676 |
| 1999 | 8 370 825 |
| 2000 | 8 718 776 |
| 2001 | 10 363 336 |
| 2002 | 10 692 996 |
| 2003 | 12 139 638 |
| 2004 | 12 046 139 |
| 2005 | 9 478 632 |
| 2006 | 11 508 965 |
| 2007 | 12 829 513 |
| 2008 | 12 897 046 |
| 2009 | 12 469 365 |
| 2010 | 13 536 869 |
| 2011 | 10 789 760 |

²⁹⁴ Přehledy, statistiky. [online]. In: *ufd.cz*. [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z: <<http://www.ufd.cz/prehledy-statistiky>>

| | |
|------|------------|
| 2012 | 11 181 851 |
| 2013 | 11 057 559 |
| 2014 | 11 558 586 |
| 2015 | 12 958 099 |
| 2016 | 15 621 923 |
| 2017 | 15 233 432 |
| 2018 | 16 344 483 |

Následující představení konkrétních filmů budu ovšem vztahovat především k digitalizaci, tudíž se vyjádřím k počtu diváků na filmech před podzimem 2011 a následně i po něm. Diváky v obou obdobích lákal v Metropolu především alternativní obsah, tedy koncerty a divadelní představení, která svou návštěvností dominovala programu. Jinak tomu ale bylo s díly uměleckého charakteru. Například v létě 2011 se v kině promítal titul režiséra Michelangela Antonioniho *Zabriskie Point*, jehož artový charakter je zřejmý, nicméně na projekci, podle archivních statistik, nedošel jediný člověk. Stejná situace nastala s norskou krimi komedií *Bezva chlap*²⁹⁵, jež měla též nulový ohlas. Není divu, že se po digitalizaci dramaturgie začala orientovat více komerčním směrem. Chmelová s Krylovou tak začaly nasazovat takové tituly jako *Iron Man*, *Abraham Lincoln: Lovec upírů* či *Pařba v Bangkoku*. Ani takové tituly ovšem kinu nepomáhaly, jelikož svou návštěvností nedokázaly obsadit ani pětinu sálu. Filmu, kterému se to naopak velmi povedlo a jež lze považovat za představitele zachraňujícího nově vybudované digitální kino, byl *Hobbit*. Jeho prosincová návštěvnost z roku 2012 přesáhla počet dvou tisíců diváků, mimo jiné i díky dvěma 3D projekcím. Fantasy titul režiséra Petera Jacksona tudíž jasně dokazuje, že digitalizace kina skutečně pomohla znovu přilákat diváky do kina.

Tabulka č. 3: Návštěvnost Metropolu

²⁹⁵ Bezva Chlap. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1386683/reference>>

| <i>Počet diváků kina Metropol v letech 2011–2018</i> | | | |
|--|---------------|-----------------|-----------------|
| <i>Rok</i> | <i>Červen</i> | <i>Listopad</i> | <i>Prosinec</i> |
| 2011 | 2 084 | 2 468 | 2 887 |
| 2012 | 2 412 | 6 826 | 5 052 |
| 2013 | 3 913 | 7 071 | 6 736 |
| 2014 | 3 329 | 6 999 | 6 056 |
| 2015 | 1 177 | 7 835 | 6 611 |
| 2016 | 3 743 | 7 637 | 10 580 |
| 2017 | 4 638 | 7 833 | 8 390 |
| 2018 | 3 963 | 11 857 | 10 327 |

Výše uvedená tabulka si klade za cíl blíže představit postupný nárůst diváků Metropolu. Pro porovnání jsem si vybral od sebe odlišné měsíce červen, listopad a prosinec. Zatímco v červnu dochází k markantnímu omezení návštěvnosti, je v listopadu kino nejvíce navštěvované. Prosinec pak slouží pro představení silného měsíce, a to i přes to, že otevřenost kina narušují státní svátky. Tabulka dokazuje, že v roce 2011 navštívil ve všech třech měsících téměř podobný počet diváků. Prostor nerozlišoval mezi úspěšným a méně úspěšným měsícem a Metropol dokázal v létě z liduprázdné Olomouce přilákat stejný počet návštěvníků, jako v zimě. Tedy v období, v němž je město živější a plné aktivních studentů. Nicméně už od roku 2012 dochází v chladných měsících ke změně, která při pohledu na počty podstatně stoupá a vloni 2018 vzrostla skoro o čtyřnásobek. Jelikož v jednosálovém kině proběhla digitalizace na konci listopadu 2011, shledávám, že pro kino pozitivní výsledek má na svědomí právě ona digitální proměna.

Čas je ovšem nedílnou součástí budování programové skladby. Nelze a ve své době ani nebylo možné očekávat, že *Avatar*²⁹⁶, *Hobbit*²⁹⁷, či jakýkoliv jiný snímek rázem přiláká publikum. Mezi další vlivné elementy totiž patří propagace, variace a budování onoho programu a celkové zvyšování povědomí o kině. To dokazují i výkazy z roku 2011, kdy v říjnu dorazil do analogového Metropolu dvakrát tak větší počet osob, než do již digitálního kina v následujícím listopadu či prosinci 2011. K nárůstu návštěvníků zkrátka docházelo pozvolna. S přihlédnutím k výše zmíněným elementům od digitalizace po atraktivnost titulů však mohu konstatovat, že již rok od digitální proměny navštívil Metropol trojnásobný počet diváků, než ve stejném měsíci předešlého roku. Situace nárůstu či alespoň udržování jistého standardu platí i dnes, což dokazují počty diváků v posledních měsících roku 2018, které jsou v abnormálních hodnotách.

4.5.4. Konkurence

V době, kdy je kino již plně digitální, může promítat ve 3D a nabízí více jak pět stovek míst k sezení, by se mohlo zdát, že již nemůže podléhat konkurenci. Ano, kino se od předešlých let patřičně proměnilo a například boj s okolními multiplexy rozhodně nevede. Časy, kdy Jan Joukal musel nasazovat filmy s měsíčním zpožděním, či vybíral osamocené tituly dostupné od malých distribučních společností, se změnily k lepšímu. Programem se kino orientuje na jiného diváka, než je filmový konzument v multiplexu, což mu umožňuje právě ona digitalizace. Díky tomu již nemusí a vlastně by ani nemělo docházet k jakémukoliv omezení ze strany distributorů. Což ovšem není tak docela pravda. Například až donedávna měla na některé tituly dopad ona provázanost CineStaru a Falconu, což v rozhovoru shrnul i Petr Hanák. „Čili Falcon záměrně brzdí tam, kde je se svým multiplexem a zvláště takový větší kina jako jsme my, protože my na té premiéře můžeme tady uspokojit více lidí a samozřejmě vydělat si nějakou tu korunu a on ji chce v té první fázi vydělat sám.“ I přes to, že zástupci Metropolu podali stížnosti a psali rozhořčené dopisy, došlo, podle Hanákových slov, na právní převálcování, s nímž nelze nic dělat. Dnes se ovšem situace začíná zlepšovat. Podle slov současné

²⁹⁶ Avatar. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z:

<https://www.imdb.com/title/tt0499549/?ref_=fn_al_tt_1>

²⁹⁷ Hobbit: Neočekávaná cesta. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z:

<https://www.imdb.com/title/tt0903624/?ref_=nv_sr_2?ref_=nv_sr_2>

dramaturgině Denisy Wasiewiczová konečně dostává Metropol filmy v takových časech, v jakých si objedná, aniž by šlo o jakékoliv omezení. Falcon tak Metropolu po několika letech začal vycházet vstříc. – spíš ve lhůtách, ne?

Jak u Joukala, tak u Hanáka ovšem při zmiňování multiplexů můžeme hovořit pozitivně. I přes to, že s rokem 2005 Metropol přišel o valnou část svého publika, donutila situace Joukala přijít s novým typem programu v podobě alternativního obsahu. Podobně pak můžeme hodnotit i samotnou digitální proměnu, která byla nutností právě kvůli konkurenceschopnosti. Podobně je to i u Hanáka, který kvůli dvěma okolním multiplexům kombinuje filmový program s divadelním či hudebním, čímž dělá z Metropolu multikulturní prostor. Tento názor podporuje i Hanákův výrok: *„právě díky té konkurenci vás to posunuje dál, protože hledáte ty mezírky a hledáte toho svého diváka a je to prostě tady úplně jednoduše o tom, že se tady do toho Pohranu lidi vracej.“*²⁹⁸

Do výstavby multikina v Galerii Šantovka čerpal Metropol výhodu z vlastní lokality. *„A Globus byl ještě trochu dál z města, že takže jste tam museli tramvají nebo autobusem tahat se až do Globusu, čili se lidi vraceli pomalu sem. Ale pak přišla Šantovka a ta je ve středu města. Máte tam kousek odevšud. Leží úplně ve středu... Takže zase další konkurence.“*²⁹⁹ Podle statistik uvedených v diplomové práci Daniela Kubelky lze vzdálenost jednosálového kina od multiplexů brát jako určující element s velkým dopadem na návštěvnost. Zatímco po nástupu nového milénia neměl Metropol v Olomouckém kraji konkurenci v podobě jiného kina, dnes musí pracovat s konkurencí dvou multiplexů. Jak už jsem ale zmiňoval dříve, nejde o konkurenční boj, nýbrž hledání rozdílné cesty, která pomáhá unikátnosti kina. Například podle Markéty Žákové, dramaturgině festivalu Best Film Fest konaného ve čtyřech pražských artových kinech si „malá pražská kina vzájemně vypomáhají a vlastně ani tak neválčí s velkými multikiny. Nejde o to proti nim bojovat, ale najít si vedle nich svoje místo. Pěstovat si takového diváka, který dá přednost našim kinům a ocení atmosféru a kvalitu takového kina“, což je tvrzení, které lze aplikovat i na olomoucký Metropol.

²⁹⁸ Rozhovor s Petrem Hanákem. 10. 1. 2019.

²⁹⁹ Rozhovor s Ivanem Škrovánkem. 15. 1. 2019.

4.5.5. Propagace

Jak je z předešlých kapitol patrné, propagace šla s dobou, tudíž se primárně z různých papírových tiskovin dostala k elektronické podobě sdílení informací o chystaném programu. Velkoformátové plakáty rozvěšené po výlohách a nástěnkách po Olomouci se patřičně zredukovaly; jednak nákladem a jednak velikostí. O propagační zlom se postaral Pastiche Filmz tým stojící za redesignováním identity Metropolu. Pro kino vzniklo nové logo a přetvořily se a zpřehlednily webové stránky. Spolu s tím Pastiche Filmz tým začal rozesílat tiskové zprávy do okolních institucí a často spolupracoval s lokálními médii. „Právě, my jsme se snažili vytipovat ty speciální události a chodili jsme do rádia do rozhlasu. Televize občas přijela, když to pro ně bylo občas zajímavý. Místní televize chodily poměrně pravidelně“³⁰⁰ říká Bednařík.

Propagační strategie mezi lety 2009–2011 se proměnila i z jiného úhlu pohledu. Bednařík tvrdí: „Zároveň ta propagace, z hlediska toho programování, což jsme taky chtěli změnit, jelikož byla v podstatě nulová.“ V praxi šlo tedy o to, že Klusáková s Chmelovou v programu pracovaly se zmíněnými cykly, díky nimž se divák lépe orientoval v programu.

V současné době se drží většina výše zmíněných praktik. Metropol i nadále pokračuje v partnerství s místními médii, leč ne, podle slov Krylové, v takové míře. „[...] máme je jako mediálního partnera a jednou měsíčně tam jdou jednotlivé tipy. Ale už to není tak masivní.“ Tento typ proma pak doplňují rozesílané newslettery a pochopitelně sociální sítě. Členové dnešního kina se ale shodují, že míra propagace od předešlých let značně poklesla, a to ne na úkor návštěvníků. Kino se naopak konečně stalo místem, které si návštěvníci vyhledávají sami z vlastní iniciativy. „[...] ti lidi si už berou letáky a chodí automaticky. Už si to hlídají.“ Pokrok lze pak v období pod vedením Petra Hanáka spatřovat ve zmiňované aplikaci na prodej lístků a v promítaných trailerech nejen před projekcemi, ale i v předsáli v kavárně kina. Což lze považovat za přední možnost propagace, která by se bez digitální proměny kina neobešla.

³⁰⁰ Rozhovor s Veronikou Klusákovou. 7. 12. 2018.

4.5.6. Shrnutí

Kino se za posledních deset let znatelně proměnilo. Jak dokazují na předešlých řádcích, k největší transformaci došlo právě z hlediska programu, propagace a s nimi spojené návštěvnosti. Z nahodilého nasazování různých filmových titulů, jejichž počet byl zásadně omezen, mohou nyní dramaturgině čerpat z mnohem širší škály titulů a variovat jejich projekce v závislosti na divákovi. Digitalizace tedy zásadním způsobem napomohla k pohodlnější a kreativnější práci s programem. Ten současné vedení neorientuje jako konkurenci multiplexu, ale hledá s ním alternativní možnosti kulturního vyžití. Zároveň se transformoval způsob oslovování diváka, který vychází z pokroku doby. V čase, kdy každý disponuje chytrým telefonem již není hlavním propagačním materiálem tištěný program v několikatisícovém nákladu. Naopak se spousta věcí zdigitalizovala, a to včetně prodeje vstupenek na různá představení. V rámci porovnání je ovšem patrné jedno zjištění; i přesto, že technologická proměna pomohla k jednodušší práci s programem, nezaručuje okamžité zlepšení diváckého ohlasu. Návštěvnost je totiž ovlivněna mnoha faktory od programu, přes propagaci a okolní konkurenci, po celorepublikovou ekonomickou situaci obyvatel. Digitalizace kinu umožnila kreativní svobodu a je jen na vedení kina, jak s ní dokáže naložit.

Závěr

Cílem diplomové práce bylo sledování proměny olomouckého kina Metropol v závislosti na digitalizaci. Technologická proměna se podle mnohých teoretiků a praktiků stala zásadním zlomem v distribuci filmových kopií a jejich následné projekci. Především však umožnila kreativní neomezenou dramaturgii, a tudíž i zlepšení návštěvnosti kina, které často čelí konkurenci multiplexu. Základní výzkumnou otázkou se pro mou práci stala úvaha, zda se vůbec jednosálové kino Metropol po nástupu digitální technologie proměnilo. Což doplnily i další doprovodné otázky zaměřené na upevnění diváka, kreativní dramaturgii a zpestření programu. S čímž mě pochopitelně zajímal i způsob propagace, návštěvnost nebo případný negativní dopad na kino. Studie tedy shrnula vývoj Metropolu a celkový přínos technologické transformace pro alternativní prostor.

Práce vychází z konceptu nové filmové historie a je založena na publikaci Roberta C. Allena a Douglase Gomeryho *Film history: Theory and Practice*.³⁰¹ Autoři reflektují interakční a sociální vlastnost kinematografie a zaměřují se na způsob sledování filmu s možným dopadem na diváka. Východiskem se pro vypracování mého textu staly rešerše materiálů kina Metropol, dobového lokálního tisku a archivních prospektů. Stejně tak jsem zužitkoval veškeré vydané publikace sledující klady i zápory digitalizace.

Velkou část informací o Metropolu jsem získával prostřednictvím strukturovaných a polostrukturovaných rozhovorů, jimiž jsem zpovídal přední zástupce kina. Metodologicky jsem při sběru dat a jejich následné analýze vycházel z práce Jana Hendla *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*.³⁰² Autor velice detailně popisuje kvalitativní způsob sběru dat. Zaměřuje se na kódování, vyhodnocování a následnou interpretaci. Po Hendlově vzoru jsem strukturovaně rozdělil veškerou část bádání do jednotlivých segmentů, od vytyčení výzkumné otázky po dotazování a analýzu materiálů.

³⁰¹ ALLEN, C. Robert, GOMERY, Douglas. *Film history: Theory and Practice*. 1. ed. New York: Newbery Award Records, 1985.

³⁰² HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 4. vyd. Praha: Portál, 2016.

Diplomovou práci jsem se rozhodl rozdělit do dvou částí, jež byly složené z několika kapitol. První polovina textu detailně specifikovala digitalizaci. V podkapitolách jsem přiblížil její důležitost pro kina, co s sebou přinášela a jaký potencionální dopad mohla na různé prostory mít. V druhé rozsáhlejší části jsem se již zaměřil na mnou vytyčený předmět bádání, tedy olomoucké Kino Metropol. Onu pozdější část textu jsem rozdělil do oddílů podle hlavních představitelů vedení prostoru. Začal jsem analogovou dobou pod vedením Jana Joukala. Následně se text posunul do etapy proměny zastoupené Irenou Chmelovou a práci uzavírám již digitálním obdobím v režii Petra Hanáka, které trvá až dodnes. Poslední kapitola pak shrnuje dosažené poznatky a porovnává veškeré informace mezi sebou.

Neopomenutelnou součástí práce jsou i přílohy obsahující přepsané rozhovory se zástupci kina nebo okopírované tištěné programy z let 2011, 2013–2018.

Digitalizací jsem rozuměl technologickou proměnu, jež pomohla kinu udržet své působení, zlepšit, a především zjednodušit veškeré nakládání s filmy. Práce tak vychází z tezí Aleše Danielise „*že nejlepší provozovatelé kin dokázali využít možnosti digitální projekce ke zvýšení zájmu o své kino i udržet komerčně i umělecky přitažlivou a pro různé divácké skupiny dobře čitelnou dramaturgii.*“³⁰³

Kino Metropol je pak případem, jenž plně podporuje Danielisovu tezi. Prostoru od roku 2010 markantně vzrostla návštěvnost, která šla přímo úměrně k rozšířené programové nabídce. Analýzou jsem zjistil, že kino dokázalo využít celorepublikového zvýšení diváckého zájmu o film a zařadilo se mezi hojně navštěvované prostory. K tomu mu pochopitelně napomohly tituly, které distribuční společnosti mnohdy vydávají pouze v DCI formátu; konkrétně například zmiňovaný snímek *Hobbit* nebo loňský nejúspěšnější film *Bohemian Rhapsody*. Zásadním zjištěním však bylo, že ani digitalizace nepomůže nalákat diváka do kina, jelikož je vždy odkázané na kreativní programování a práci s konkrétními tituly dramaturga. Velkou kapacitu sálu, která čítá více jak 500 míst, spatřuji u Metropolu jako nevýhodou. Naplnit takový sál jen filmovým titulem není zcela jednoduché, ale i to se kinu v posledním roce podařilo.

³⁰³ DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Illuminace*. 2017, 29(2), s. 48.

S digitalizací mohou také spojit způsob propagování děl a komunikace s divákem. Prostor zredukoval tištěný reklamní materiál a nahradil ho větším cílením na internetově gramotného návštěvníka. Veškeré informace o kině se tedy dozvíte buď z oficiálních webových stránek nebo z facebookového profilu. Avšak za největší změnu spojenou právě s digitalizací však lze považovat uvádění trailerů před filmovými představeními nebo kino aplikaci na prodej lístků. V rámci rešerše materiálů a zpovídání zástupců kina jsem podobně došel k závěru, že se Metropol definitivně zbavil jakékoliv nutnosti konkurovat multiplexům. Alternativní kino je totiž značně odlišným prostorem, jímž oslovuje jiný typ diváka a nabízí nejen filmový program, který není pro multikina typický.

Podle výše zmíněného tedy docházím k závěru, významného pozitivního dopadu digitalizace na jednosálová kina. Veškeré sféry, na něž jsem se zaměřil, značně zjednodušila a umožnila jim pokračovat ve fungování prostoru. Ani digitalizace však není všemocná, a tak považuji za důležité dokázat pracovat s nejen aktuálními tituly, jež programátor variuje svému divákovi.

Seznam použitých zdrojů

Prameny

- Rozhovor s Veronikou Klusákovou 7. 12. 2018. Rozhovor vedl Tomáš Drahorád. Přepis v archivu autora.
- Rozhovor s Pavlem Bednaříkem 7. 12. 2018. Rozhovor vedl Tomáš Drahorád. Přepis v archivu autora.
- Rozhovor s Petrem Hanákem 10. 1. 2019. Rozhovor vedl Tomáš Drahorád. Přepis v archivu autora.
- Rozhovor s Ivanem Škrovánkem 15. 1. 2019. Rozhovor vedl Tomáš Drahorád. Přepis v archivu autora.
- Rozhovor s Janem Joukalem 18. 1. 2019. Rozhovor vedl Tomáš Drahorád. Přepis v archivu autora.
- Rozhovor se Zuzanou Krylovou 24. 1. 2019. Rozhovor vedl Tomáš Drahorád. Přepis v archivu autora.

Literatura

- 2K, In: *digitalnikino.cz* [online]. [cit. 21. 2. 2019]. Dostupné z: <<http://www.digitalnikino.cz/node/59>>.
- 10 let DCI v České republice, In: *digitalnikino.cz* [online]. [cit. 21. 2. 2019]. Dostupné z: <<http://www.digitalnikino.cz/node/992>>.
- ALLEN, C. Robert, GOMERY, Douglas. *Film history: Theory and Practice*. 1. ed. New York: Newbery Award Records, 1985. ISBN 0-394-35040-5.
- BARGEL, Robert. Etnografie divácké žité zkušenosti v prostoru maloměstského kina. In *Illuminace*. 2010, 22(4), 127-149.
- BELTON, John. Digitální technologie ve filmu - nepravá revoluce. *Illuminace*. 2007, 19(4), 43-59.
- BORDWELL, David. *Pandora's Digital Box*. 1. ed. Wisconsin: The Irwington Way Institute Press, 2012. ISBN 978-0-98322440-2-8.
- BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 2. vyd. Praha: NAMU, 2011. ISBN 978-80-7331-2176.

- BITTNEROVÁ, Alice. *Historie kin v Olomouci od čtyřicátých let po současnost*. Olomouc, 2011. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Petr Bilík, Ph.D.
- Big Lebowski. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0118715/reference>>
- Bohemian Rhapsody. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1727824/reference>>
- Bohemian Rhapsody. In: *cinemart.cz*[online]. [cit. 27. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://www.cinemart.cz/filmy/bohemian-rhapsody/>>
- Brokeback Mountain. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0388795/reference>>.
- CASETTI, Francesco. Filmová zkušenost. *Illuminace*. 2011, 23(1), 67-77. ISSN 0862-397X.
- Cinemacity Slovanský dům. In: *cokdyvpraze.cz* [online]. [cit. 21. 2. 2019]. Dostupné z: <<http://cokdyvpraze.cz/institute/cinema-city-slovansky-dum>>
- Creative Europe. [online]. In: *eacea.ec.europa.eu*. [cit. 1. 3. 2019]. Dostupné z: <https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/actions/media_en>
- Cesta do pravěku. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0047930/reference>>
- ČERNÝ, Martin. *Vliv digitalizace na uvádění dokumentárních filmů v kontextu jednosálových kin*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Katedra filmových studií. 77 s. Vedoucí práce Mgr. et MgA. Tereza Dvořáková, Ph. D. s. 30.
- Černá labuť. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0947798/>>
- DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce po roce 1989. *Illuminace*. 2007, 19(1), 53-104.
- DANIELIS, Aleš. Česká filmová distribuce 2007 – 2016. *Illuminace*. 2017, 29(2), 25-63.
- DANIELIS, Aleš. Rok změny / Česká filmová distribuce 2009. In: *Cinepur.cz* [online]. Březen 2010 [cit. 27. 1. 2019]. Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1820>>

- DANIELIS, Aleš. Svět filmu bez perforace: Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. In *Illuminace*. 2013, 25(2), 89-101.
- DCP, In: *digitalnikino.cz* [online]. [cit. 21. 2. 2019]. Dostupné z: <<http://www.digitalnikino.cz/node/67>>
- Dědeček automobil. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0050297/reference>>
- Deux de la Vague. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1528224/reference>>
- Digitální kina dle standardu DCI v České republice. [online databáze]. Praha [cit. 21. 2. 2019]. Dostupné z: <<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1u40HDMsFxFxYMxcCtcQuGhljrluPynhtVrty-YIxI2K-g/edit#gid=0>>
- *Digitalizace kin: Informace o přechodu na digitální projekci obrazu a zvuku*. Odbor médií a audiovizu: Ministerstvo kultury ČR. Praha, 2009.
- Filmové kluby v ČR. [online]. In: *acfk.cz*. [cit. 3. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://www.acfk.cz/kluby/>>
- GAUDREAULT, André, MARION, Philippe. *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. 1. ed. New York: Columbia University Press, 2015. ISBN 978-0-231-53938-8.
- GOUDINEAU, Daniel. *Sbohem filmovému pásu? Co je ve hře u digitálního promítání*. Francie: Paříž, 2006
- HANZLÍK, Jan. *Kulturní zkušenost z českých multikin: Analýza diskurzu*. Olomouc, 2012. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Tomáš Hlobil, CSc
- HANZLIK, Jan, ČADA, Karel. Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš...Reflexe změn kinematografických technologií českými promítači. In *Illuminace*. 2007, 19(4), 111-125
- Historie kina Metropol. In: *kinometropol.cz* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.kinometropol.cz/klient-323/kino-96/stranka-2001>>
- HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 4. vyd. Praha: Portál, 2016. ISBN 978-80-262-0982-9.

- Hoří má panenka. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0061781/reference>>
- Hotel Modrá hvězda. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0150969/reference>>
- Hledám milence, zn.: spěchá! In: *divadloartur.cz*[online]. [cit. 27. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://www.divadloartur.cz/nase-hry/hledam-milence-zn-specha-/>>
- Historie kina Metropol. In: *kinometropol.cz* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.kinometropol.cz/klient-323/kino-96/stranka-2001>>
- Hobbit: Neočekávaná cesta. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0903624/?ref_=nv_sr_2?ref_=nv_sr_2>
- Hon. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt2106476/>>
- Kapacita a technické vybavení sálu. In: *kinometropol.cz* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.kinometropol.cz/klient-323/kino-96/stranka-1989/informacia-2155>>
- Kino Metropol se od soboty uzavře divákům, konečně je čeká digitalizace. In: *olomouc.cz* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.olomouc.cz/zpravy/clanek/Kino-Metropol-se-od-soboty-uzavre-divakum-konecne-je-ceka-digitalizace-17204>>
- Kino Lípa je opět na prodej. Potřetí za pět let. [online] In: *olomouckydenik.cz* [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/kino-lipa-je-opet-na-prodej-potreti-za-pet-let-20150917.html>
- KUBELKA, Daniel. *Postavení digitalizovaných jednosálových kin na českém kinotrhu*. Brno, 2016. Diplomová práce. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Management v kultuře. Vedoucí diplomové práce doc. Ing. František Svoboda, Ph.D.
- KDM, In: *digitalnikino.cz* [online]. [cit. 21. 2. 2019]. Dostupné z: <<http://www.digitalnikino.cz/node/79>>

- Kuře na švestkách. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1663321/reference>>
- Jedlíci aneb sto kilo lásky. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt2950546/>>
- Láska v hrobě. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt2745744/>>
- Les amours imaginaires. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1600524/reference>>
- Máte doma lva?. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0060677/reference>>
- Mammuth! In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1473074/reference>>
- MILES, B. Matthew, HUBERMAN, A. Michael. *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*. 1. ed. London: Sage, 1984.
- Moonrise Kingdom. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1748122/reference>>
- Nejnavštěvovanější filmy In: *kinomaniak.cz* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://kinomaniak.cz/filmy/vse/nejnavstevovanejsi>>
- Nejmodernější multikino na Moravě. In: *olomouc.premierecinemas.cz*[online]. [cit. 27. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://olomouc.premierecinemas.cz/kino/>>
- Nickyho rodina. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1961438/>>
- Pařba natřetí. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1951261/>>
- Přehledy, statistiky. [online]. In: *ufd.cz*. [cit. 1. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://www.ufd.cz/prehledy-statistiky>>
- Plán premiér. [online databáze]. Praha: Unie filmových distributorů [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://www.ufd.cz/prehledy-statistiky/premiery-v-ceskych-kinech>>
- Pokání. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0783233/reference>>

- POLÁČEK, Michal. Plátno olomouckého kina Metropol nabídne dva zápasy hokejové reprezentace. In: *Idnes.cz* [online]. Květen 2012 [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/olomouc/zpravy/kino-metropol-bude-vysilat-zapasy-hokejove-reprezentace.A120504_153551_olomouc-zpravy_stk>
- Potiche. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1521848/reference>>
- Revizor. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0169175/reference>>
- ROBSON, Colin. *Real World research*. 1. ed. Oxford: Blackwell, 1993.
- ŘEZNÍČKOVÁ, Aneta. Jednosálová kina se dokázala prosadit. Musela však investovat do techniky.[online]. In: *idnes.cz*. Duben 2018 [cit. 1. 3. 2019]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/ekonomika/domaci/mala-kina-vs-multiplexy-prezila-a-zacinaji-rust-investice.A180402_204846_ekonomika_lre>
- STAR WARS: Skrytá hrozba. In: *Imdb.com* [online]. [cit. 27. 1. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0120915/releaseinfo>>
- SZCZEPANIK, Petr. *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Herrmann a synové, 2004.
- Skřivánci na niti. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0064994/reference>>
- Světáci. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0065052/reference>>
- ŠÍR, Ondřej. *Distribuční strategie*. Olomouc: 2010. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií. Vedoucí práce Mgr. Luboš Ptáček, Ph. D
- Správci osudu. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt1385826/reference>>
- ŠÍR, Ondřej. Boj o přežití ve věku digitalizace: Jednosálová kina a budoucnost kinodistribuce. *Cinepur*. 2012, 9 – 10(84), 71-75. ISSN 1213-516X

- VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2015. ISBN 978-80-246-2931-5.
- VETTER, Denis. Neviditelná proměna: Kdo si všímá digitalizace. *Cinepur*. 2012, 9 – 10(83), 56-61. ISSN 1213-516X.
- VÍTEK, Petr. Digitalizace českých kin / Ještě není pozdě. In: *Cinepur.cz* [online]. Říjen 2008 [cit. 27. 1. 2019]. Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1504>>
- West Side Story. In: *imdb.com* [online]. [cit. 11. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0055614/reference>>
- YIN, K. Robert. *Case study research: Design and Methods*. London: Sage, 2014.

Seznam příloh

- Příloha č. 1: Program kina Metropol. Únor, 2013.

| PÁ 11 | 19:00 | SLAVNOSTNÍ ZNOVUOTEVŘENÍ KINA METROPOL | FREE | |
|-------|-------|---|----------|---------|
| SO 12 | 15:00 | MÁTE DOMA LVA? | ♥ | 50,- |
| | 18:45 | NIXON V ČINĚ | D | 300,- |
| NE 13 | 15:00 | DĚDEČEK AUTOMOBIL | ♠ | 70,- |
| | 17:30 | DVA VE VLNĚ | ▲ | 85,- |
| | 20:00 | SOCIALISMUS | ▲ | 85,- |
| PO 14 | 17:30 | SLEPÉ LÁSKY | VALENTIN | 75,- |
| | 20:00 | ZKROČENÁ HORA | VALENTIN | 75,- |
| ÚT 15 | 17:30 | BUNNY A BÝK | ♣ ▲ | 85/70,- |
| | 20:00 | BUNNY A BÝK | ♣ ▲ | 85/70,- |
| ST 16 | 17:30 | BUNNY A BÝK | ♣ ▲ | 85/70,- |
| | 20:00 | LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY | JARO | 75,- |
| ČT 17 | 17:30 | 25 ZE ŠEDESÁTÝCH aneb československá nová vlna I | JARO | 75,- |
| | 20:00 | NA MAMUTA! | ♠ | 85,- |
| PÁ 18 | 17:30 | 25 ZE ŠEDESÁTÝCH aneb československá nová vlna II | JARO | 75,- |
| | 20:00 | NA MAMUTA! | ♠ | 85,- |
| SO 19 | 15:00 | CESTA DO PRAVĚKU | ♥ | 50,- |
| | 17:30 | IMAGINÁRNÍ LÁSKY | ★ | 85,- |
| | 20:00 | NA MAMUTA! | ♠ | 85,- |
| NE 20 | 15:00 | REVIZOR | ♠ | 70,- |
| | 17:30 | NA MAMUTA! | ♠ | 70,- |
| | 20:00 | NA CESTĚ | E | 85,- |
| PO 21 | 17:30 | NA CESTĚ | E | 85,- |
| | 20:00 | IMAGINÁRNÍ LÁSKY | ▲ | 85,- |
| ÚT 22 | 17:30 | IMAGINÁRNÍ LÁSKY | ▲ | 85,- |
| | 20:00 | PROFESIONÁLNÍ MANŽELKA | ♠ | 85,- |
| ST 23 | 17:30 | PROFESIONÁLNÍ MANŽELKA | ♠ | 85,- |
| | 20:00 | PROFESIONÁLNÍ MANŽELKA | ♠ | 85,- |
| ČT 24 | 17:30 | INTIMNÍ OSVĚTLENÍ | JARO | 75,- |
| | 20:00 | TAHLE ZEMĚ NENÍ PRO STARÝ | OSCAR | 80,- |
| PÁ 25 | 17:30 | MILIONÁŘ Z CHATRČE | OSCAR | 80,- |

• Příloha č. 2: Program kina Metropol. Leden, 2013.

SKYFALL
USA - VEĹKÁ BRITÁNIE - 2012 - 145 MIN. - TITULKY - AKČNÍ, THRILLER, DOBRODRUŽNÝ
REŽIE: SAM MENDES - HRAJÍ: DANIEL CRAIG, JUDI DENCH, RALPH FIENNES, JAVIER BARDEM
Daniel Craig se vrací jako James Bond ve 23. dobrodružství nejvládnějšího agenta s povolením zabíjet.

SNĚHURKA
USA - 2012 - 106 MIN. - DABING - DOBRODRUŽNÝ, KOMEDIE, DRAMA, FANTASY
REŽIE: TARSEEM SINGH - HRAJÍ: LILY COLLINS, JULIA ROBERTS, ARMIE HAMMER, SEAN BEAN, NATHAN LANE
Žle královna se podařilo získat vládu nad královstvím. Uprchlá princezna se však svého výstředního práva jen tak snadno nevdá a rozhodne se jedit.

TWILIGHT SÁGA: ROZBŘESK - 2. ČÁST
USA - 2012 - 115 MIN. - TITULKY - DOBRODRUŽNÝ, DRAMA, FANTASY
REŽIE: BILL CONDON - HRAJÍ: KRISTEN STEWART, ROBERT PATTINSON, MAGGIE GRACE, TAYLOR LAUTNER, DAKOTA FANNING

PÁSMO POHÁDEK
5.1. Královna a šleha, Královna a mistr Jehlička, Rahatá princezna, Krtek a ješek, Cviček a pavouk, Krtek a koberec - 13.1. Štůflík a Špogelka: 1. Misiří tance, 2. Správný kón, 3. Chůvy, 4. Rybáři + Krtek ve městě

PŘIPRAVUJEME: LINCOLN / DIVADLO ARTUR - HLEDÁM MILENCE, ZN. SPĚCHÁ / CARMEN

D PŘÍMÉ PŘENOSY
ballet+opera+koncert+záznamy

▲ PREMIÉRY
novinky v distribuci

🎤 ŽIVÉ VYSTOUPENÍ

👤 METROPLAY
pro rodiče a děti

📺 ČESKÝ

DOKUMENT
dokumentární

FK FILMOVÝ KLUB

FKS FILMOVÝ KLUB SENIORŮ

T TITULKY

D DABING

Program kina - QR kód

A: Kino Metropol, Sokalská 25 Olomouc, 779 00
T: 585 222 466
M: 420 722 955 466
E: info@kinometropol.cz
www.facebook.com/kinometropol

Předprodej vstupenek a kavárna: PO - PÁ: 9.00 - 20.00, SO - NE: 14.00 - 20.00
*K filmům ve 3D je nutné mít speciální brýle, které si můžete zakoupit na pokladně kino za poplatek 30,- Kč.

HLAVNÍ PARTNEŘI:

PARTNEŘI, MEDIÁLNÍ PARTNEŘI, ZA PODPORY:

EUROPA CINEMAS MEDIA PROGRAM OF THE EUROPEAN UNION

OLOMOUČ

PROGRAM KINA



KINO METROPOL

2. - 16. LEDNA 2013

www.kinometropol.cz
www.facebook.com/kinometropol
tel.: 585 222 466, 722 955 466

| | | | | | |
|--------------|-------|--|-------|----------|--|
| ST 2 | 17:30 | TWILIGHT SÁGA: ROZBŘESK - 2. ČÁST | T | 110,- | |
| | 20:00 | SKYFALL | T | 110,- | |
| ČT 3 | 17:30 | TWILIGHT SÁGA: ROZBŘESK - 2. ČÁST | T | 110,- | |
| | 20:00 | BÍDNÍCI | T | 110,- | |
| PÁ 4 | 17:00 | SKYFALL | T | 110,- | |
| | 20:00 | HOBBIT: NEOČEKÁVANÁ CESTA 2D | T | 125,- | |
| SO 5 | 15:30 | SNĚHURKA | D | 50,- | |
| | 17:45 | HECTOR BERLIOZ: TROJANÉ | D | 350,- | |
| NE 6 | 15:30 | PÁSMO POHÁDEK PRO DĚTI | Č | 50,- | |
| | 17:00 | HOBBIT: NEOČEKÁVANÁ CESTA 3D | D | 155,- | |
| | 20:00 | SEDM PSYCHOPATŮ | T | 110,- | |
| PO 7 | 17:30 | SEDM PSYCHOPATŮ | T | 110,- | |
| | 20:00 | BÍDNÍCI | T | 110,- | |
| ÚT 8 | 17:00 | SKYFALL | T | 110,- | |
| | 20:00 | LÁSKA V HROBĚ | Č, FK | 80/100,- | |
| ST 9 | 17:00 | BÍDNÍCI | T | 110,- | |
| | 20:00 | TWILIGHT SÁGA: ROZBŘESK - 2. ČÁST | T | 110,- | |
| ČT 10 | 17:30 | HON | T | 80,- | |
| | 20:00 | ARGO | T | 110,- | |
| PÁ 11 | 17:30 | SAMMYHO DOBRODRUŽSTVÍ 2 | D | 90,- | |
| | 20:00 | HON | T | 80,- | |
| SO 12 | 15:30 | SAMMYHO DOBRODRUŽSTVÍ 2 | D | 90,- | |
| | 17:30 | ARGO | T | 110,- | |
| | 20:00 | HON | T | 80,- | |
| NE 13 | 15:30 | PÁSMO POHÁDEK PRO DĚTI | Č | 50,- | |
| | 17:30 | ARGO | T | 110,- | |
| | 20:00 | BÍDNÍCI | T | 110,- | |
| PO 14 | 17:30 | SEDM PSYCHOPATŮ | T | 110,- | |
| | 20:00 | HON | T | 80,- | |
| ÚT 15 | 15:00 | VÝLET BEZ BARIÉR - o bariérách pro nevidomé | FREE | | |
| | 17:30 | HON | T | 80,- | |
| | 20:00 | KUŘE NA ŠVESTKÁCH | T, FK | 90/110,- | |
| ST 16 | 17:30 | SEDM PSYCHOPATŮ | T | 110,- | |
| | 20:00 | ATLAS MRKŮ | T | 110,- | |

ZMĚNA PROGRAMU VYHRAZENA.

ARGO
USA - 2012 - 120 MIN. - TITULKY - DRAMA, THRILLER, HISTORICKÝ
REŽIE: BEN AFFLECK - HRAJÍ: BRYAN CRANSTON, BEN AFFLECK, JOHN GOODMAN
Dramatický thriller Argo vychází ze skutečného příběhu. Popisuje tajnou operaci na záchranu šesti Američanů, která se odehrála na pozadí krize s ruskými vojáky v Iránu. Film ukazuje divákům skutečnost, která nebyla známa celá desetiletí.

ATLAS MRKŮ
NĚMECKO/USA/HONG KONG/SINGAPUR - 2012 - 164 MIN. - TITULKY - DRAMA, MYSTERIÓZNÍ, SCI FI
REŽIE: TOM TYKWER, LANA WACHOWSKI, ANDY WACHOWSKI - HRAJÍ: TOM HANKS, HUGO WEAVER, JIM STURGES, HUGH GRANT, HALLIE BERRY, SUSAN SARANDON
Šest žánrově odlišných příběhů, které se odehrávají v různých časech a na různých místech od začátku 19. století až po postapokalyptickou budoucnost.

BÍDNÍCI
VELSKÁ BRITÁNIE - 2012 - 152 MIN. - TITULKY - MUZIKÁLNÍ, DRAMA, ROMANTICKÝ
REŽIE: TOM HOOPER - HRAJÍ: HUGH JACKMAN, RUSSELL CROWE, ANNE HATHAWAY, AMANDA SEYFRIED, HELENA BONHAM CARTER
Hlavním hrdinou muzikálu, natočeném podle stejnojmenného románu Victora Huga, je Jean Valjean, který je odsouzen na galieje za to, že ukradl kousek chleba.

HOBBIT: NEOČEKÁVANÁ CESTA 2D 3D
USA/NOVÝ ZELÁND - 2012 - 164 MIN. - 2D TITULKY, 3D DABING - DOBRODRUŽNÝ, FANTASY
REŽIE: PETER JACKSON - HRAJÍ: MARTIN FREEMAN, STEPHEN HUNTER, PETER HAMBLETON, ORLANDO BLOOM, CATE BLANCHETT, ELIJAH WOOD
„Hobbit“ sleduje cestu ústřední postavy Bilba Fyňška, který se ocitne na dobrodružné výpravě, jejímž cílem je znovu si získat ztracené trůnské království Erebor, o které hobbiti připravili drak Smak.

HON
DÁNSKO - 2012 - 115 MIN. - TITULKY - DRAMA, THRILLER
PEŽIE: THOMAS VINTERBERG - HRAJÍ: MADS MIKKELSEN, ALEXANDRA RAPAPORT, THOMAS BO LARSEN, SUSSE WOLD
Dánský režisér Thomas Vinterberg přichází s dalším zneklidňujícím a sugestivním dramatem, jehož základním tématem jsou mezilidské vztahy procházející zatěžkávací zkouškou.

KUŘE NA ŠVESTKÁCH
FRANCIE/NĚMECKO/BELGIE - 2012 - 93 MIN. - TITULKY - DRAMA, RODINNÝ
REŽIE: MARJANE SATRAPI, VINCENT PARONNAUD - HRAJÍ: MATHIEU AMALRIC, GOLSHIFTEH FARAHANI, MARIA DE MEDEIROS, CHIARA MASTROIANNI
Hlavním hrdinou romantického příběhu o osudové lásce je Nassir Ali Khan, nejvládnější houslový virtózní své doby. Ten si jednoho dne zručí své skvělé housle, a protože žádné další, se kterými by byl skutečně spokojený, nemůže najít, rozhodne se, že se odevzdá smrti.

LÁSKA V HROBĚ FK
ČESKO - 2012 - 79 MIN. - DOKUMENTÁRNÍ
Hrdiny lovestory Davida Vondráčka jsou Jan a Jana, kteří našli domov na opuštěném hřbitově v pražských Smíchovské. Hřbitovní zedá a varovné stromy představují fyzickou i metafyzickou hranici dvou světů.

SAMMYHO DOBRODRUŽSTVÍ 2
BELGIE - 2012 - 93 MIN. - DABING - ANIMOVANÝ, DOBRODRUŽNÝ
REŽIE: BEN STASSEN
Sammy a Ray, dva nerozluční želví přátelé, si užívají života v korálovém útesu. Jednoho dne je však sliví pytlácká loď a oni se ocitnou v zajetí ohromného októvia v Dubai.

SEDM PSYCHOPATŮ
USA/VELSKÁ BRITÁNIE - 2012 - 109 MIN. - TITULKY - KOMEDIE, KRIMI
REŽIE: MARTIN MCDONAGH - HRAJÍ: COLIN FARRELL, SAM ROCKWELL, CHRISTOPHER WALKEN, WOODY HARRELSON
Scenárista Marty se zoufale snaží dokončit svůj nejnepřívětivější scénář, ale chybí mu inspirace. Tu se rozhodne hledat u svých dvou kamarádů; peněžák vysídleného a věštinou nezaměstnaného herce Billyho a silně nábožensky založeného Hanse, který má za sebou poměrně písobivou kriminální minulost.

ARGO
USA - 2012 - 120 MIN. - TITULKY - DRAMA, THRILLER, HISTORICKÝ
REŽIE: BEN AFFLECK - HRAJÍ: BRYAN CRANSTON, BEN AFFLECK, JOHN GOODMAN
Dramatický thriller Argo vychází ze skutečného příběhu. Popisuje tajnou operaci na záchranu šesti Američanů, která se odehrála na pozadí krize s ruskými vojáky v Iránu. Film ukazuje divákům skutečnost, která nebyla známa celá desetiletí.

ATLAS MRKŮ
NĚMECKO/USA/HONG KONG/SINGAPUR - 2012 - 164 MIN. - TITULKY - DRAMA, MYSTERIÓZNÍ, SCI FI
REŽIE: TOM TYKWER, LANA WACHOWSKI, ANDY WACHOWSKI - HRAJÍ: TOM HANKS, HUGO WEAVER, JIM STURGES, HUGH GRANT, HALLIE BERRY, SUSAN SARANDON
Šest žánrově odlišných příběhů, které se odehrávají v různých časech a na různých místech od začátku 19. století až po postapokalyptickou budoucnost.

BÍDNÍCI
VELSKÁ BRITÁNIE - 2012 - 152 MIN. - TITULKY - MUZIKÁLNÍ, DRAMA, ROMANTICKÝ
REŽIE: TOM HOOPER - HRAJÍ: HUGH JACKMAN, RUSSELL CROWE, ANNE HATHAWAY, AMANDA SEYFRIED, HELENA BONHAM CARTER
Hlavním hrdinou muzikálu, natočeném podle stejnojmenného románu Victora Huga, je Jean Valjean, který je odsouzen na galieje za to, že ukradl kousek chleba.

HOBBIT: NEOČEKÁVANÁ CESTA 2D 3D
USA/NOVÝ ZELÁND - 2012 - 164 MIN. - 2D TITULKY, 3D DABING - DOBRODRUŽNÝ, FANTASY
REŽIE: PETER JACKSON - HRAJÍ: MARTIN FREEMAN, STEPHEN HUNTER, PETER HAMBLETON, ORLANDO BLOOM, CATE BLANCHETT, ELIJAH WOOD
„Hobbit“ sleduje cestu ústřední postavy Bilba Fyňška, který se ocitne na dobrodružné výpravě, jejímž cílem je znovu si získat ztracené trůnské království Erebor, o které hobbiti připravili drak Smak.

HON
DÁNSKO - 2012 - 115 MIN. - TITULKY - DRAMA, THRILLER
PEŽIE: THOMAS VINTERBERG - HRAJÍ: MADS MIKKELSEN, ALEXANDRA RAPAPORT, THOMAS BO LARSEN, SUSSE WOLD
Dánský režisér Thomas Vinterberg přichází s dalším zneklidňujícím a sugestivním dramatem, jehož základním tématem jsou mezilidské vztahy procházející zatěžkávací zkouškou.

KUŘE NA ŠVESTKÁCH
FRANCIE/NĚMECKO/BELGIE - 2012 - 93 MIN. - TITULKY - DRAMA, RODINNÝ
REŽIE: MARJANE SATRAPI, VINCENT PARONNAUD - HRAJÍ: MATHIEU AMALRIC, GOLSHIFTEH FARAHANI, MARIA DE MEDEIROS, CHIARA MASTROIANNI
Hlavním hrdinou romantického příběhu o osudové lásce je Nassir Ali Khan, nejvládnější houslový virtózní své doby. Ten si jednoho dne zručí své skvělé housle, a protože žádné další, se kterými by byl skutečně spokojený, nemůže najít, rozhodne se, že se odevzdá smrti.

LÁSKA V HROBĚ FK
ČESKO - 2012 - 79 MIN. - DOKUMENTÁRNÍ
Hrdiny lovestory Davida Vondráčka jsou Jan a Jana, kteří našli domov na opuštěném hřbitově v pražských Smíchovské. Hřbitovní zedá a varovné stromy představují fyzickou i metafyzickou hranici dvou světů.

SAMMYHO DOBRODRUŽSTVÍ 2
BELGIE - 2012 - 93 MIN. - DABING - ANIMOVANÝ, DOBRODRUŽNÝ
REŽIE: BEN STASSEN
Sammy a Ray, dva nerozluční želví přátelé, si užívají života v korálovém útesu. Jednoho dne je však sliví pytlácká loď a oni se ocitnou v zajetí ohromného októvia v Dubai.

SEDM PSYCHOPATŮ
USA/VELSKÁ BRITÁNIE - 2012 - 109 MIN. - TITULKY - KOMEDIE, KRIMI
REŽIE: MARTIN MCDONAGH - HRAJÍ: COLIN FARRELL, SAM ROCKWELL, CHRISTOPHER WALKEN, WOODY HARRELSON
Scenárista Marty se zoufale snaží dokončit svůj nejnepřívětivější scénář, ale chybí mu inspirace. Tu se rozhodne hledat u svých dvou kamarádů; peněžák vysídleného a věštinou nezaměstnaného herce Billyho a silně nábožensky založeného Hanse, který má za sebou poměrně písobivou kriminální minulost.

• Příloha č. 3. Program kina Metropol. Leden, 2018.

Velká hra
USA, 2017, 140 min. – Drama / Životopisný, Režie: Aaron Sorkin, Hrají: Jessica Chastain, Idris Elba, Kevin Costner, Michael Cera, Samantha Isler
Hvězdná obsazení film, který vypráví pravdivý příběh Molly Bloom, profesionální lyžařky, která se díky osudu stala provozovatelek tajných heren pro smetanku nejen z řad hollywoodských hereček, ale i rodových hvězd a nejlepších pokerových hráčů, ale i vysoko postavených byznysmenů a prominentů mále.

Zmenšování
USA, 2017, 135 min. – Drama / Komedie / Sci-Fi, Režie: Alexander Payne, Hrají: Matt Damon, Kristen Wiig, Hong Chau, Christoph Waltz, Udo Kier
Proces zmenšování vymysleli noční vědci, aby zabránili přehřátí planety a aby do tohoto procesu lidí nalákali, provádí ho gigantické ekonomické výhody. Toho využije i Paul, který ve zmenšeném světě za pár týdnů prožije mnohem víc než za celý svůj dosavadní život.

Ztracen v džungli
Austrálie / Kolumbie, 2017, 115 min. – Akční / Dobrodružný / Drama / Thriller, Režie: Greg McLean, Hrají: Daniel Radcliffe, Thomas Kretschmann, Alex Russell, Lily Sullivan, Jaak Koman
Aby unikl sterotypu velkomáta, vydají se tři přátelé na expedici do neprobádaných míst amazonského pralesa. Po tom, co se jim ztratí průvodce a ztroskotá jejich loď, se party rozpadá a jeden z hlavních hráčů se ztratí uprostřed nehostinné džungle, kde musí bojovat o holý život.

Informace o všech filmech: Najdete na webových stránkách kina - www.kinometropol.cz

Kino naslepo 31. 1. 2018 20:00
Odhodte předsudky, výběr filmu nechte na nás a přijďte do kina naslepo...

Připravujeme: 27. 1. 18:45 – G. Puccini: Tosca (přímý přenos z Metropolní opery NY)
30. 1. 20:00 – (short): Krafosy ze Zlína (+beseda s hvězdou)
9. 2. 19:00 – Šest tanečních hodin v šesti týdnech (divadlo)

A: Kino Metropol, Sokolská 25 Olomouc, 779 00 **T:** 585 222 466 **E:** rezervace@kinometropol.cz
M: 420 722 955 466 **F:** www.facebook.com/kinometropol

Předprodej vstupenek a kavárna: PO - PÁ: 9.00 - 20.00, SO - NE: 14.00 - 20.00
*K filmům ve 3D je nutné mít speciální brýle, které si můžete zapůjčit nebo zakoupit za poplatek 20 Kč.

SPOLUPRÁCE: geister UKLIDOVÁ FIRMA, AFO, EUROPA CINEMAS, OL, ELPREMO, kofola, MĚZLNÍ PARTNER: UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI, MĚZLNÍ PARTNER: MĚZLNÍ PARTNER, NEJLEPŠÍ HUDEBNÍ UGÁBŘI

PROGRAM KINA
1. - 15. LEDNA 2018

KINO METROPOL

www.kinometropol.cz
www.facebook.com/kinometropol
tel.: 585 222 466, 722 955 466

| PO | čas | titul | žánr | tržby |
|-------|-------|--|--------|-------------|
| ÚT 2 | 17:30 | Ztracen v džungli | T | 130,- |
| | 20:00 | Největší showman | T ▲ | 130,- |
| ST 3 | 17:30 | Špindl | Č | 130,- |
| | 20:00 | Star Wars: Poslední z Jediů | T | 130,- |
| ČT 4 | 14:00 | Vražda v Orient expresu | T, FKS | 70,- |
| | 17:30 | Kolo záchraků | T ▲ | 130,- |
| | 20:00 | Velká hra | T ▲ | 130,- |
| PÁ 5 | 17:30 | Největší showman | T | 130,- |
| | 20:00 | Odnikud | T ▲ | 120,- |
| SO 6 | 15:00 | Ferdinand | D | 110,-/130,- |
| | 17:00 | Velká hra | T | 130,- |
| NE 7 | 20:00 | Star Wars: Poslední z Jediů | T | 130,- |
| | 15:00 | Čertoviny | Č | 110,-/130,- |
| PO 8 | 17:30 | Kvarteto | Č | 130,- |
| | 20:00 | Kolo záchraků | T | 130,- |
| | 14:00 | Zahradnictví: Nápodník | Č, FKS | 70,- |
| ÚT 9 | 17:30 | Špindl | Č | 130,- |
| | 20:00 | Star Wars: Poslední z Jediů | T | 130,- |
| | 17:30 | Cukrář | T | 100,-/120,- |
| ST 10 | 20:00 | Odnikud | T | 120,- |
| | 17:30 | Kolo záchraků | T | 130,- |
| ČT 11 | 20:00 | Star Wars: Poslední z Jediů | T | 130,- |
| | 17:00 | Nejtemnější hodina | T ▲ | 130,- |
| PÁ 12 | 20:00 | Zmenšování | T ▲ | 130,- |
| | 19:00 | Jaroslav Dušek: (R)Evoluční funkční medicína | Č | 390,- |
| SO 13 | 15:00 | Čertoviny | Č | 110,-/130,- |
| | 17:00 | Zmenšování | T | 130,- |
| NE 14 | 20:00 | Špindl | Č | 130,- |
| | 14:00 | Paddington 2 | D | 110,-/130,- |
| PO 15 | 19:00 | Rukojmí bez rizika | Č | ad 410,- |
| | 17:30 | Špindl | Č | 130,- |
| | 20:00 | Nejtemnější hodina | T | 130,- |

PADEŠÁT ODSŤINŮ SVOBODY
14. 2. 20:00 15. 2. 17:30 17. 2. 20:00
Vstupenky v předprodeji

Čertoviny
Česko, 2018, 101 min. – Pohádka, Režie: Zdeněk Troška, Hrají: Jakub Prahač, Dominik Benedikt, Karel Dobrý, Sára Sandeová, Richard Jaroslav Müller
Stalo se jednou, že se v peklu ukládalo. Takto využili dva mizáci čarů, kteří schválně při ukládání přehráli. A pak se to stalo. Jeden zakoupil podíl na diváckém a oba povstali kletka s živými dušemi. Tam je občas navštěvuje manželův dozor, který se otiž dětem odčítá. Klasická situace, prostřednictvím které Allan odkrývá vnitry lidského chování a vztahů.

Kolo záchraků
USA, 2017, 101 min. – Drama, Režie: Woody Allen, Hrají: Kate Winslet, Juno Temple, Justin Timberlake, Jim Belushi, Debi Mazar
Plavák Mickey nám vypráví příběh, který je možná trochu ovlivněn jeho bujnou fantazií. Život Ginny není příliš šťastný. Živí na proměnlivé, kde její manžel pracuje jako obstarávatel. Tam je občas navštěvuje manželův dozor, který se otiž dětem odčítá. Klasická situace, prostřednictvím které Allan odkrývá vnitry lidského chování a vztahů.

Nejtemnější hodina
Velká Británie, 2017, 125 min. – Drama / Historický / Válečný, Režie: Joe Wright, Hrají: Gary Oldman, Lily James, Ben Mendelsohn, Kristin Scott Thomas, John Hurt
Gary Oldman v roli jedné z největších osobností 20. století. Winston Churchill na počátku 2. světové války musí učinit zásadní rozhodnutí. Hráčské Německé smezaje bezzračně odříci o jak jko premiéři. Velké Británie musí v této temné hodině během krátké chvíle semknout národ a změnit příběh světových dějin.

Největší showman
USA, 2017, 97 min. – Muzikál / Drama / Romantický / Životopisný, Režie: Michael Graessy, Hrají: Hugh Jackman, Rebecca Ferguson, Michelle Williams, Zac Efron, ...
Živelní příběh amerického obchodníka a baviče P. T. Barnuma, zakladatele největšího pojízdného cirkusu ve Spojených státech amerických. Svou životní cestu začíná s prázdnými kapsami, ale i přesto se z jeho představení stane celosvětová senzace.

Odnikud
Německo / Francie, 2017, 106 min. – Drama, Režie: Fatih Akin, Hrají: Diane Kruger, Numan Acar, Sar Elouglu, Johannes Kruth, Samira Murali Charaman
Život Katie se ohřeje v základech, když při bombovém útoku přichází o syna a manžela. Rodina o přítelě se jí snaží být v různých chvílích oporou. Katja ovšem nemůže jít dál s vědomím, že vrazí její rodiny chodí bezrestně po svobodě. V hlavní roli thrilleru Fatih Akin o pomstě a spravedlivosti exceluje Diane Kruger.

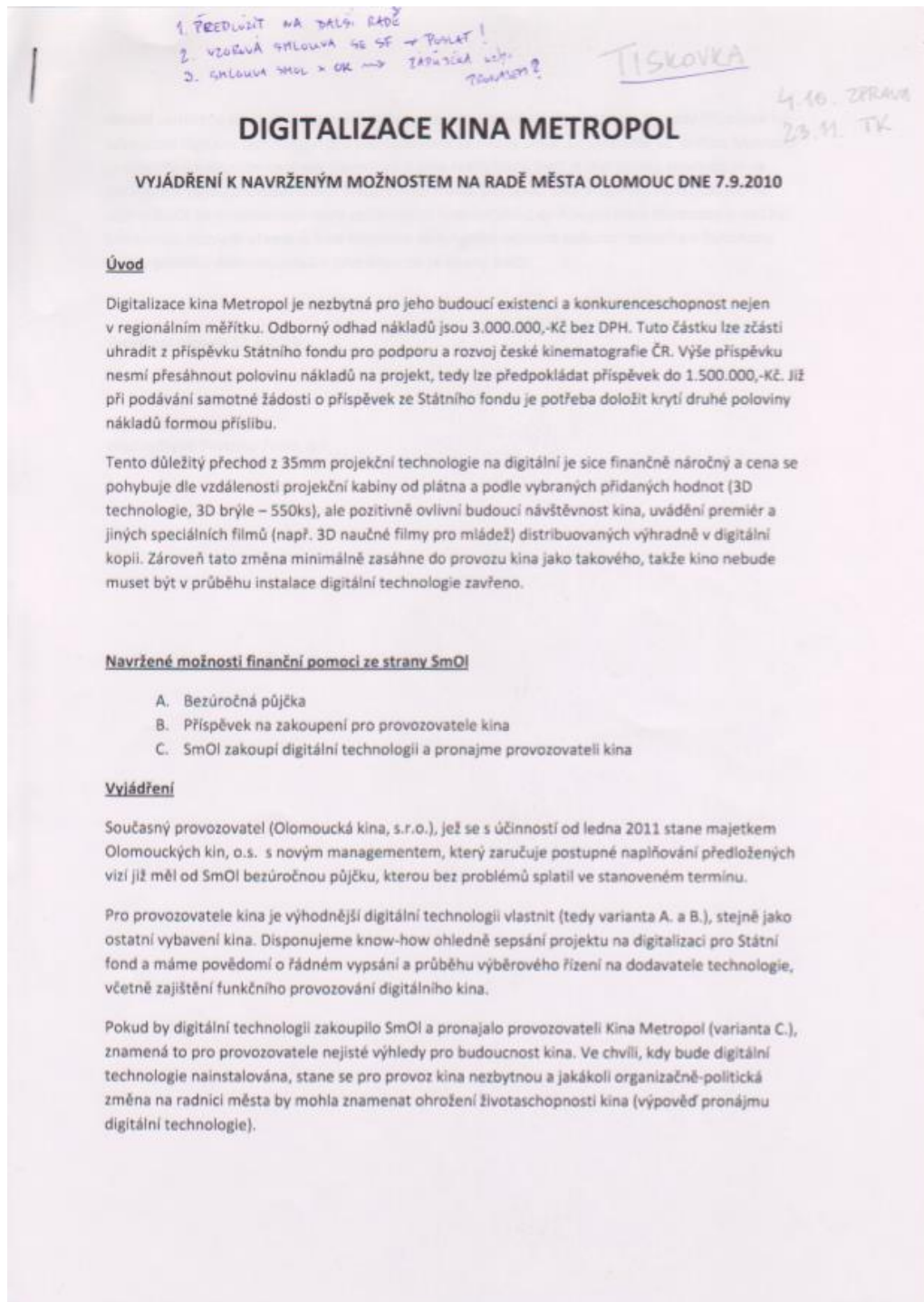
Star Wars: Poslední z Jediů
USA, 2017, 150 min. – Akční / Dobrodružný / Fantasy / Sci-Fi, Režie: Rian Johnson, Hrají: Daisy Ridley, Adam Driver, Carrie Fisher, Mark Hamill, John Boyega
Ve filmu Star Wars: Poslední z Jediů od studie Lucasfilm pokračuje saga rodu Skywalkerů. Postavy předchozího filmu Star Wars. Síla se probouzí spolu s legendárními hrdiny galaxie prožívají dobrodružství, během kterých odhalí starostav tajemství síly a šokující události z minulosti.

Špindl
Česko, 2017, 98 min. – Komedie, Režie: Milan Cieslar, Hrají: Anna Polívková, Anita Krausová, Kateřina Klausová, Jiřka Sedláčková, Oldřich Navrátil
Seny Elška, Katka a Magda vyzní na slámku jako a mají v plánu si užít odpočinek, zázvoru a možná i trochu míšňákové dobrodružství. Elška je v pohodě, ale Katka i Magda už šloce bylo a jsou pořád single. Objeví se ten prvý v zemitě snáhu!

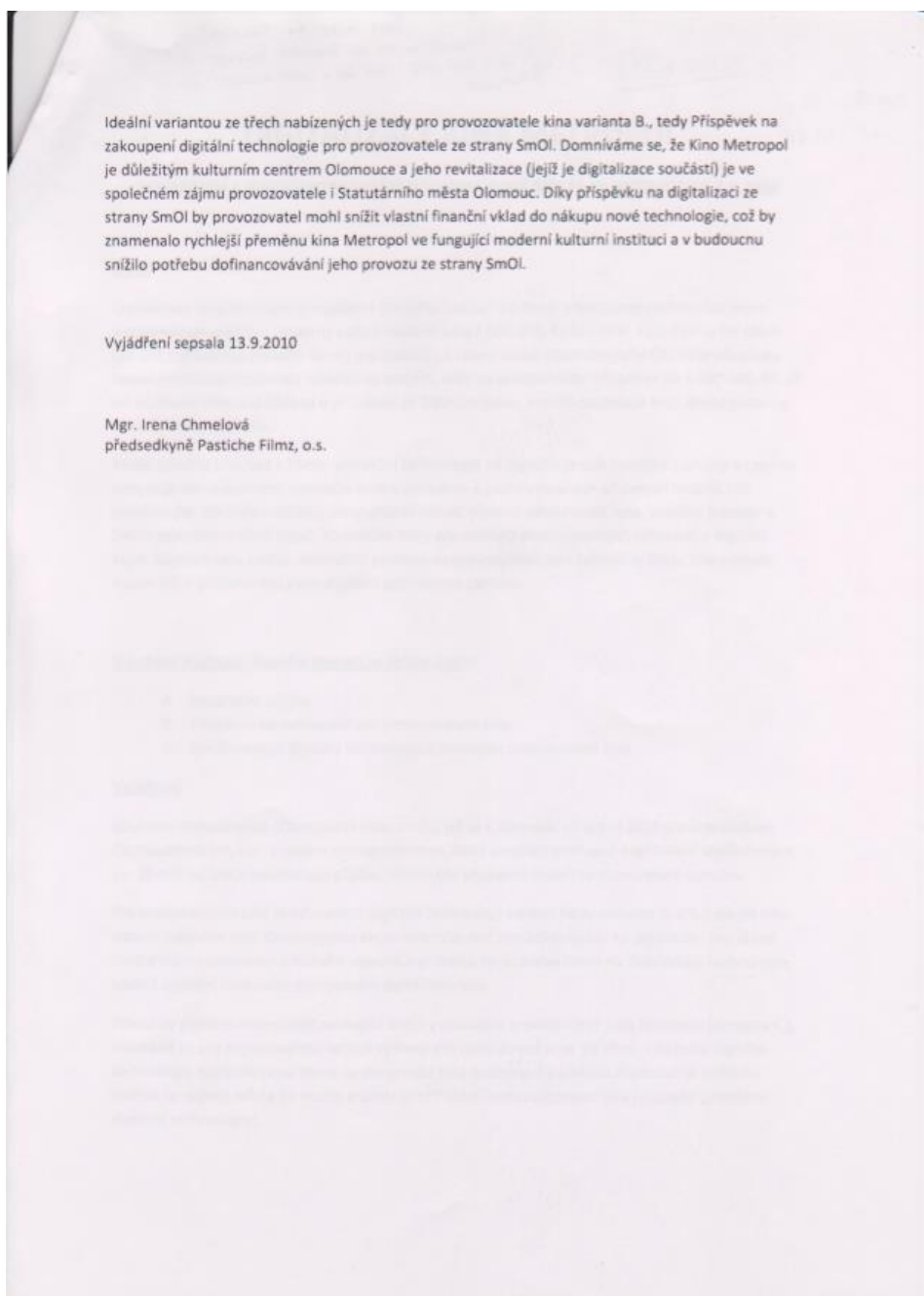
Informace o všech filmech: Najdete na webových stránkách www.kinometropol.cz

DOKUMENT **ARTKlub** **FILMOVÝ KLUB**
PREMIÉRY **FKS** **FILMOVÝ KLUB SENIORŮ**
světliny v distribuci **M-KARTA**
ŽIVÉ VYSTOUPENÍ **ASOCIACE Č. FILMOVÝCH KLUBŮ**
PRO DĚTI **Č** **ČESKÝ** **D** **DABING** **T** **TITULKY** **O** **ORIGINÁLNÍ VERZE**
pro rodiče a děti

- Příloha č. 4. Vyjádření k navrženým možnostem digitalizace kina Metropol



- Příloha č. 5. Vyjádření k navrženým možnostem digitalizace kina Metropol



- Příloha č. 6: Propagační materiál k akci „Zachraňme Metropol“

ZACHRAŇME METROPOL
LEVNÍ FILMOVÉ PROJEKCE V FONTÁNY

KAŽDOU SRPNOVOU SOBOTU VE 21.00 HODIN v Fontány, Smetanovy sady vstupné dobrovolné

Sobota 7. srpna
Hotel Modrá hvězda

Sobota 14. srpna
Hoří, má panenko

Sobota 21. srpna
Skrivánci na niti

Sobota 28. srpna
Světáci

Filmy můžete sledovat leckde. V práci na počítači, doma z gauče, v anonymním multiplexu nebo třeba ve vlaku na mobilu. Metropol není jenom dalším takovým místem. Metropol je víc. Je to opravdický biograf - poslední klasické kino v Olomouci. Aby mohlo fungovat, potřebuje diváky. Věrné diváky. Buďte takoví! Podpořte nás! Začněte třeba tím, že přijmete naše pozvání a přijdete na benefiční promítání do parku. A potom už můžete chodit pravidelně.

Akce se koná pod záštitou primátora Martina Novotného
Pořádají: Statutární město Olomouc, Olomoucká kina s.r.o., Pastiche Film

www.zachranme-metropol.cz, www.pastichefilmz.org, www.olomouckakina.cz

OLMOUC OLMOUC KINA PASTICHE FILMZ FONTANA

deník Večerník

Seznam obrázků

- Obrázek č. 1: Časová osa kina Metropol

Seznam tabulek

- Tabulka č. 1: Navýšení titulů v letech 2011 – 2018
- Tabulka č. 2: Počet diváků v českých kinech
- Tabulka č. 3: Návštěvnost Metropolu

NÁZEV:

Vývoj kina Metropol v kontextu digitalizace

AUTOR:

Bc. Tomáš Drahorád

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Petr BILÍK, Ph.D.

ABSTRAKT:

Magisterská diplomová práce sleduje proměnu jednosálového olomouckého kina Metropol v závislosti na technologické inovaci a digitalizování sálu. Text je rozdělen do dvou částí. První polovina popisuje problematiku digitalizace a její obsáhlý dopad na prostor. Druhý díl pak aplikuje veškeré nashromážděné informace o technologii na konkrétní kino. Pečlivý rozbor Metropolu a jeho vývoj vychází především z nashromážděných dat získaných během rozhovorů s bývalými či současnými zástupci kina, popřípadě z nimi poskytnutých materiálů. Rozhovory byly vedeny podle postupu vypsání v knize *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace* od Jana Hendla. Stejně tak se práce metodologicky opírá o principy historiografického výzkumu – tzv. novou filmovou historii. Text dokázal, že digitalizace jednosálovému analogovému kinu pomohla v konkurenceschopnosti vůči multiplexům a umožnila mu větší míru svobody při nasazování konkrétních filmových titulů.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Digitalizace, kino Metropol, alternativní kino, dramaturgie, kvalitativní výzkum

TITLE:

Development of the Metropol cinema in the context of digitalization

AUTHOR:

Bc. Tomáš Drahorád

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Petr BILÍK, Ph.D.

ABSTRACT:

This magister thesis deals with change of alternative cinema Metropol in Olomouc in addition on technological change and digitalization of the hall. The text is divided into two parts. The first is focused on the whole problem of digitalization and its comprehensive impact on the place. The second apply all collected information about technology on concrete cinema.. This analysis works on the presumption of all data, which I collected during the interview with current or ex head of the cinema. This conversation were prepared by using method of Jan Hendl and his book *Qualitative research: The main theory*. I also worked with principles of new film history. Therefore, this work show how important was digitalization for alternative cinemas. Thanks to it cinema can compete with big multiplex and can easily work with its program.

KEYWORDS:

Digitalization, Metropol, alternative cinema, programming, kvalitative research