

## Posudek na habilitační práci

Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945 – 1970*. Brno: Host 2014, 308 s.

Pavel Skopal se ve své habilitační práci chápe hned celého trsu na domácí půdě netknutých témat. Zatímco dosavadní bádání o dějinách kinematografie české i středoevropské směřovalo přednostně k vlastní filmové produkci české (jen ojediněle středoevropské zacílené na Německo a Rakousko do roku 1945) a k institucionálním, případně politickým bariérám spjatým s produkční historií a cenzurní praxí primárně politické povahy, činí předložený text další krok – na badatelskou scénu českých filmových studií vstupuje tímto textem sféra distribuce, navíc formou komparativního výzkumu tří středoevropských zemí s komplikovanou minulostí vzájemných vztahů a spojených situací novopečených satelitů „sovětského bloku“, jehož zformování si vynutil na západních mocnostech Stalin – Československo, Polsko a Sowjetische Besatzungszone, resp. NDR. Všechny tři státy navíc spojuje, že se jim hranice daly v důsledku války a jeho výsledku do pohybu. Z této perspektivy na tom bylo nejlépe Československo, neboť přenechání Podkarpatské Rusi Sovětskému svazu českou společnost nezasáhlo – nestačila se s Podkarpatskou Rusí sžít a přijmout ji za vlastní, vnímala ji jako exotikum, takže ji ani příliš nepostrádala. V případě Polska a pozdější NDR už byla situace výrazně dramatičtější – změna hranic byla tak rozsáhlá, že rozkymácela schopnost obyvatelstva identifikovat se s novým státním útvarem a uvedla tak do krizového stavu i otázku národní identity.

Takový je tedy historický rámec autorem sledovaného velmi dynamického období let 1945 – 1970, čtvrtstoletí neobyčejně dramatického, neboť všechny tři satelity tu bezmocně i ochotně sovětskému diktátu podléhaly, tu se mu snažily nesynchronizovaně vzepřít. Komparativní sledování této etapy z perspektivy jedné odnože zábavní umělecké kultury v jejích projevech masových, nikoliv individuálních přináší tak celou řadu neznámých informací o strategiích (tedy i předpokladech) institucí s ambicí masy regulovat i o konkrétních reakcích těchto mas na kroky těchto institucí.

První část své knihy věnoval autor otázce koprodukcí, dílem se západními státy, dílem mezi státy severního trojúhelníku. „Výchova“ ke vzájemné produkční komunikaci měla primárně politickou motivaci, ale nepostrádala ani praktický efekt, který spočíval v profesionalizaci zúčastněných partnerů na koprodukčních projektech. (Tak si kupříkladu stěžovala česká strana na jugoslávské partnery při výrobě filmu *Hvězda jede na jih* – jugoslávští partneři prý úplně odpadli.) V éře státních kinematografií byly takové projekty vysoce zbyrokratizované, protože podléhaly schvalovacím řízením i v mimoprodukčních prostředích typu „strany a vlády“ a také kontrole státní bezpečnosti. Koprodukce se západními státy měly vedle obchodního efektu zejména motivaci technologickou – jsme v období postupného prosazování se barevného materiálu a ten z NDR americkému Eastmancoloru konkurovat nemohl díky své nestabilitě ani náhodou. Podobně bylo ve hře i rozšiřování formátů obrazu, což vyžadovalo nejen jinou techniku natáčecí, ale i projekční. Tady by nebylo ze strany autora od věci zmínit i předválečnou koprodukční praxi související ve



třicátých letech s výrobou jazykových verzí a pěstovanou z důvodů hlavně obchodních – měly otevřít cestu českého filmu na německojazyčné trhy mimo rámec kontingentních kvót. Ale existovaly i případy motivované politicky jako byla čs.-polská koprodukce filmu *Dvanáct křesel* (s komickým tandemem Burian-Dymśa) – souvisela s uzavřením politicko-obranného paktu Malá dohoda. Podobně by byla namíste alespoň zmínka o tom, že neexistovaly koprodukce jen mezi státy, ale rovněž mezi institucemi v rámci jedné země. Mám na mysli koprodukce mezi ČSF a Československou televizí ze šedesátých let, která ještě nedisponovala produkčním zázemím Kavčích hor.

Druhý vnitřně strukturovaný kapitolový celek již vstupuje na distribuční pole, zde z perspektivy institucionální, tedy z hlediska těch subjektů, které filmy vybíraly a ovlivňovaly jejich dramaturgování v sítích kin. Autor se zaměřuje zejména na různé formy festivalů a jejich funkce v rámci kulturní politiky jednotlivých zemí i SSSR. Popisován je systém, ale ne všechno, co bylo naplánováno, dobovou rétorikou zdůvodněno a různými dokumenty právní povahy „ošetřeno“, probíhalo tak, jak se na základě těchto pramenů dá vyčíst. Leccos by nepochybně zproblematizoval lidský faktor, který se leckdy vymykal kontrole, jako když se v sedmdesátých a osmdesátých letech pořádaly pod hlavičkou SSM koncerty alternativní hudby. Kupříkladu externí plnomocník HSTD schválil plakát k litomyšlské přehlídce na počest XI. sjezdu KSČ v červnu 1958, kde byly uvedeny všechny filmy do přehlídky zařazené – *Pocivý zloděj*, *Pytlákova schovanka aneb Šlechetný milionář*, *U snědeného krámu*, *Mravnost nade vše*, *4 kroky v oblacích*, *Líbánky*, *O půlnoci*, *Rozvrácená pevnost*. Podvratná dramaturgie byla sice „včas“ zahlédnuta a zatrhnutá, ale jistě existovaly jiné případy, které kontroloři přehlédli.

Třetí část knihy se věnuje dějinám filmové recepce. Tady bych měl přinejmenším dvě metodologické poznámky. Při vysvětlování motivace návštěvnosti nejúspěšnějších filmů má autor sklon akcentovat hledisko politicko-sociologické, přičemž aspekt kulturní, resp. kulturněhistorický zpravidla zredukuje na konstatování jiné kulturní tradice. Tak se na ni na konkrétním případě podívejme. Jestliže hovoříme o indiánkách NDR či úspěchu mayovek v Polsku či ČSSR, otevíráme obecné téma evropské reakce na původní americký žánr. Všechny evropské kinematografie mají s westernem zkušenost nejen distribuční a diváckou, ale i produkční (včetně třeba SSSR). Divoký západ byl fenomén, který v evropských kulturách velmi silně zakořenil a nabýval četných kulturních forem – rodokapsy (Karel May byl mimochodem původně autorem kolportážní literatury), tramping, skauting, trampské písně a celá country hudba. Tematizace kovbojského mýtu v textech pop-music šedesátých let je neuvěřitelná Semaforem počínaje. Takže touha po westernu vůbec nebyla touhou po reálu, návštěvě préríí a zlatokopeckých výpravách, ale daleko silněji touhou po návratu k domácí kulturní tradici. Vysvětlovat to vzdorem proti bolševikovi opravdu nejde. Celá naše i o fous starší generace byla na westernovou tematiku tak nadřžena, že jsme *Limonádového Joa* vůbec nevnímali jako parodii (nad fatou morganou s Hradčanami jsme přimhouřili oči) a stejnou reakci publika mám potvrzenou i z Ruska. Ono to smysl dává – dobrá parodie je vždy postavena na hyperbolizaci esence žánru.

Ta druhá metodologická poznámka je jenom spíš takové rýpnutí do budoucna a vztahuje se ke s. 190, kde se píše o nedostatku. Neměli bychom zapomínat, že nenaplněnost nějaké potřeby nemusí být nezbytně jen negativní a že může mít řadu velmi pozitivních momentů, že je zdrojem lidské touhy, že posiluje a zintenzivňuje vztah k nedosažitelnému,



posiluje tedy snění. Je to něco jako platonická láska. Ludvík Aškenazy má v *Dětských etudách*, které jsou reflexí zážitků otce a jeho malého synka (hovoří o něm jako o človíčkovi), povídku o tom, jak človíček jednou zcela propadl staniolu a jeho lesku, barvami, byl jím fascinován a zoufale toužil po každém kousku. A tak tatínek se jednoho dne odebral do jakési cukrárny a odnesl si odtamtud pakl staniolu. Človíček si ho ani nevšiml a jeho staniolová mánie skončila.

A ještě z jiného soudku – autor převzal rétorickou praxi z dobových pramenů v tom, jak se šzil s pojmem „socialistické země“. Já tomu tradičně podléhám také, ale asi bychom si na to měli dávat pozor, ze dvou důvodů – pouze SSSR a v roce 1960 i Československo se prohlásili socialistickými zeměmi, další státy sovětského bloku tento krok nikdy neučinily. Ten druhý důvod je neméně závažný – SSSR neměl na výklad socialismu žádný patent, v sedmdesátých a osmdesátých letech se jako o socialistických zemích mluvilo o zemích třeba skandinávských.

Některé teze ze závěru jsou k diskusi. Hovořit kupříkladu o oslabení tradičních návyků, jež údajně umožnilo akceptaci kosmopolitního kurzu šedesátých let a změnu provenienční orientace diváckých preferencí, je svízelné. Šedesátá léta jsou přednostně o žánrech a hře s nimi a v tomto ohledu je lze právě tak číst jako návrat tradici meziválečného období, a to včetně oněch diváckých provenienčních preferencí. Onen kosmopolitní kurz se ostatně vždy děje na pozadí silné, ale v dané chvíli jako by neaktuální národní identity, kterou lze v případě ohrožení národního kolektivu ovšem kdykoliv ve velmi krátkém čase s obrovskou silou aktivovat. To ukázal nástup protektorátu a aktuální tvorba meziválečných avantgardistů stejně jako obrovský úspěch seriálů Františka Filipa *Sňatky z rozumu*, ale zejména *F. L. Věk* z přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Rovněž by se v tomto ohledu daly připomenout stříhové filmy z přelomu let padesátých a šedesátých o hvězdách první republiky, jako byli Vlasta Burian či Terezie Brzková, anebo stříhové filmy o americké grotesce *Když komedie byla králem* aj. zakoupené do čs. distribuce.

Mé komentáře nicméně nikterak neoslabují skutečnost, že v habilitační práci Pavla Skopala získala odborná veřejnost text zcela zásadní povahy. Práce se pozvedá nad československé teritorium a obzírá širší středoevropský region s jeho vnitřními přeshraničními vztahy. Skýtá metodologické vodítko k analýze distribuční sféry a vede přirozený sebevědomý dialog s aktuálním výzkumem v zahraničí. Habilitační práci Pavla Skopala **doporučuji** k přijetí.

V Praze 12. 6. 2016



doc. PhDr. Ivan Klimeš