

Historické modely distribuce

Eva Dzúriková: *Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie*. FOTOFO, Bratislava 1996, 118 stran, náklad 150 výtisků.

Cílevědomá snaha skupiny slovenských filmových historiků a publicistů zpřístupnit veřejnosti starší nepublikované práce a nově zmapovat vývoj slovenské kinematografie vydává v posledních letech své plody v podobě hned celé série knižních publikací.¹⁾ Nejnověji k nim přibyla monografie **Evy Dzúrikové** *Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie*. Poměrně komplikovaný název akcentuje ty aspekty distribuční problematiky, které tvoří těžiště celé práce, a nepřímou tak sděluje, že jiné zůstávají stranou pozornosti. Nejvíce prostoru je věnováno systému distribuce (včetně právního rámce) a jeho institucionální bázi, dále kinu a podobě filmového představení a filmové cenzuře. Do centra autorčina zájmu se naopak nedostala vlastní distribuční nabídka, jejíž obraz prostředkují zejména čísla o zastoupení jednotlivých národních kinematografií, případně zběžný výčet žánrů (i žánrů prohibičních). Tato tematická větev distribuční problematiky by však vyžadovala zcela odlišné metodologické uchopení a nutně by orientovala celou práci jiným směrem. Absence hlubší analýzy distribuční nabídky je proto pochopitelná a zdůvodnitelná. Dzúrikovou totiž přednostně zajímá aparát, jeho fungování a jeho proměny. Právě tato preference předurčuje charakter celé práce: je to kniha o modelech. Ty jsou, pravda, řazeny chronologicky za sebou, ale tím jako by se „historično“ těchto malých dějin distribuce vyčerpalo. Časově a kauzálně cílená otázka „proč“ není hnacím motorem výkladu a širší společenský kontext vstupuje do hry většinou jen v lapidární zkratce, někdy tak lapidární, až generuje povážlivé nepřesnosti. (Např. hned na s. 6: „Zmenou hraníc, ustanovením nového československého štátu sa oblasť kinematografie dostala pod správu Ministerstva priemyslu, obchodu a živností...“ To se ve skutečnosti stalo až v březnu 1920 po složitých kompetenčních meziministerských jednáních.) Nicméně i onen strohý popis modelů má něco do sebe, tím spíš, že je provázen celou řadou konkrétních příkladů jejich (ne)fungování. Rozhodně zde autorka shromáždila takové množství často neznámého materiálu, že si mohla bez obav troufnout na závažnější závěry a obecněji posazenou kontextovou interpretaci.

Uherské období slovenské kinematografie Dzúriková zredukovala na stručnou pasáž úvodní kapitoly informující o distribučních otázkách na základě stávající literatury. (Předem otevřeně avizovala svou rezignaci na archivní výzkum tohoto období pro neznalost maďarštiny.) Další kapitoly už jsou pojednány mnohem podrobněji a opírají se o velmi důkladný archivní průzkum. Právě v tom spočívá hlavní a velký přínos celé práce. Na denní světlo se tak dostaly informace, které dosud slovenská ani česká filmová historiografie neznala a jež umožňují učinit si konkrétní a důvěryhodnou představu o řadě historických aspektů slovenské (resp. československé) filmové distribuce, kupříkladu o ekonomické situaci jednotlivých typů kin či filmových půjčoven v jednotlivých obdobích. Již letmé nahlédnutí do poznámkového aparátu nasvědčuje tomu, že archivní prameny tvořily hlavní zdroj autorčiných informací – to je rys nanejvýš sympatický. Standardní

1) Srov.: Pavel B r a n k o, *Od začiatkov po prah zrelosti. Slovenský film 1945 – 1970*. Bratislava 1991; Václav M a c e k, *K dejinám slovenského dokumentárneho filmu*. Bratislava 1992 (viz Iluminace č. 1/1993); *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava 1992 (viz Iluminace č. 2/1993); *Slovenský hraný film 1970 – 1990*. Bratislava 1993 (viz Iluminace č. 1/1995); Rudolf U r c – Marian V e s e l ý, *Slovenský animovaný film*. Bratislava 1994; Juraj L e x m a n n, *Film na Slovensku a hudba. Roky 1896 – 1990*. Bratislava 1994; Peter M i h á l i k, *Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*. Bratislava 1994 (viz Iluminace č. 4/1995). A na spadnutí je velká syntéza dějin slovenské kinematografie od Jeľeny Paštékovej a Václava Macka, dovedená až do devadesátých let.

historické „řemeslo“ nicméně žádá stejně důkladný přístup i k literatuře předmětu a zde jsou již některé citelné mezery. V příslušných pasážích postrádám především klíčovou publikaci Jiřího Hory *Filmové právo* (Praha 1937) obsahující vedle úplného znění historických i aktuálních právních norem (včetně slovenských) i závažné komentáře s citacemi judikátů. Pro téma recenzované práce má zásadní význam zejména obšírná citace z usnesení Nejvyššího soudu k napadenému nařízení Ministerstva s plnou mocí pro správu Slovenska č. 174/1919, které potvrdilo legálnost tohoto sporného opatření ministerstva.²⁾ Českých badatelských prací na toto téma je vskutku porskrovnu, ale dvě z nich by v seznamu literatury chybět neměly – Štáblův obsáhlý popis domácího filmového obchodu do roku 1939 a detailnější text Marešův o obnovování dovozu amerických filmů do ČSR po druhé světové válce.³⁾

Nejúkladnějšího zpracování se dočkalo období 1945 – 1947, kde také hlediska modelové a historické našla vhodnou rovnováhu. Na řadě konkrétních příkladů Dzuríková dokládá, jaký dopad měla na slovenskou kinematografii právní nejasnost Benešova dekretu a legislativní i administrativní nedotaženost procesu postátnění kinematografického oboru. V povědomí historické obce žije poválečný odpor proti zestátnění kin, zejména ze strany Sokola, zde se nám však vynořuje před očima daleko přesněji rýsovaný obraz mimořádně komplikovaných vlastnických vztahů, které státní administrativa nebyla připravena či nestihla (korektně) řešit. „Vítězný Únor“ pak tento stav tragicky pointoval popřením jednoho z klíčových momentů Benešova dekretu – majetek byl v mnoha případech vyvlastněn bez náhrady.

V jeden celek se autorce slilo období 1948 – 1989. Centralizovaný distribuční model prodělával pravda pouze relativně kosmetické změny, ale společenský vývoj svou dynamiku měl a někdy velmi dramatickou – je na čtenáři, aby si ji sám dosazoval. Směrem k přítomnosti se samozřejmě vytrácí opora v archivních pramenech a jejich místo zaujímá paměť autorky, která ze své téměř desetileté praxe u Slovenskej požičovny filmov vytěžila mnoho detailů o distribučních praktikách v osmdesátých letech. I když celkovému obrazu distribuce v komunistickém období chybí potřebná plasticita, je zde celá řada důležitých informací i postřehů. Za zvláštní upozornění stojí například důsledné vnímání ekonomického pozadí různých kroků, jimž stereotypně přikládáme primární motivaci politickou.

Práce Evy Dzuríkové je myslím mimořádně významná (vyslovené výhrady nechť nikoho nematou). Zpřístupňuje odborné veřejnosti množství neznámého archivního materiálu a přichází s jeho první interpretací. Výklad se vyznačuje velkou vůlí k objektivitě, která autorce umožňuje nezaujatě a přínosně popisovat například složité a stále málo vyjasněné (z české strany zatím vůbec nevyjasňované) vztahy mezi slovenskou a českou kinematografií, resp. v rámci československé kinematografie. Nic bohužel nenasvědčuje tomu, že by podobnou monografii mohla mít v dohledné době k dispozici i česká filmová historiografie.

Ivan Klimeš

- 2) Chybně tvrdí Peter Mihálik – s odvoláním na A. Gregu –, že Nejvyšší soud ČSR prohlásil toto nařízení za neplatné a že se jím slovenské orgány svévolně řídily až do konce první republiky v rozporu s verdiktem nejvyšší instance. Opak je pravdou. Srov.: Peter Mihálik, *Vznik a vývoj slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*. Bratislava 1994, s. 40.
- 3) Srov.: Zdeněk Štábl, *Vývoj filmového obchodu za Rakouska–Uherska a Československé republiky (1906 – 1939)*. In: *Filmový sborník historický 3*, Praha 1992, s. 5 – 48; Petr Mareš, *Politika a „pohyblivé obrázky“. Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 77 – 95 (dále viz: Pavel Zeman, *Americké filmy a znárodněná kinematografie*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 109 – 113, a edice souboru dokumentů nazvaná *Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce*, tamtéž, s. 115 – 140).