

Velmi dobrý standard

Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, 557 stran.

V úvodu graficky i redakčně pěkně zpracovaného sborníku editor Pavel Skopal poměrně jasně načrtává jeho koncepci — zdůrazňuje, že se nejedná o nějaký pokus o komplexní pohled na kinematografii v Československu v padesátých letech, či případně v poválečné éře do roku 1960. Naopak vyzdvihuje pozici knihy jako důležitého doplňku dosavadního bádání. Akcentována měla být zejména témata, kterým se dosud žádná studie zevrubněji nevěnovala. I když samozřejmě tento parametr nebylo možné dodržet úplně stoprocentně, lze konstatovat, že se skutečně v mnoha případech jedná o studie nabízející některé nové a neotřelé pohledy. Přitom nejde o nějaké kuriozity nebo o uměle vykonstruované problémy — naopak se prostřednictvím nových témat daří osvětlit některé méně známé skutečnosti a konstruovat zajímavé dílky obrazu minulosti kinematografie v českých zemích a její pozice ve společnosti. Na druhé straně však místy čtenáře napadá, zda v některých částech knihy zvolená koncepce nevede k absenci těch nejatraktivnějších problémů, které už v minulosti přilákaly badatele k důkladnějšímu výzkumu.

Jako hlavní pojítka zveřejněných studií uvádí v úvodu Pavel Skopal dva fenomény, které českou kinematografii padesátých let (hlavně v jejich první polovině) významně poznamenaly — plánování a (sebe)sovětizaci. Plánování a sovětizace pochopitelně nezasáhly pouze kinematografii, ale ovlivnily život prakticky celé společnosti. Ve filmovém průmyslu se ovšem jejich dopad projevil v mnoha ohledech specificky. Především právě kinematografie byla jednou z oblastí, kde se ukazovala zcela jednoznačně naivnost

snah o prosazení systému průmyslové organizace výroby a plánování jako všespásného modelu. Naopak právě ve výrobě filmů došlo již na samém začátku padesátých let k zhroucení celého systému. I oblast kinematografie se pak zhruba od poloviny padesátých let musela vyrovnat s novým tlakem na větší ekonomickou soběstačnost kulturní sféry a ukončení epochy velkorysého sponzorování této sféry ze strany státu. Tato změna pochopitelně vedla k zostření konkurenčního prostředí v kultuře, jak ostatně velmi zdařile dokládá Šimon Bauer v poslední studii sborníku věnované vztahu mezi Československým filmem a Československou televizí v padesátých letech. Stejně jako byly problematické výsledky pokusů zavést do výroby filmů postupy z běžných průmyslových továren, i sovětizace se nakonec v prostředí české kinematografie neprosadila v takovém rozsahu, jaký původně očekávali ideologové na sklonku čtyřicátých let. Naopak, jak již dříve ve svých studiích ukázal například Jiří Knapík, nakonec se dokázali uplatnit především zkušenosti pracovníci působící u filmu již v meziválečném období. Neplatí to přitom jen o samotných tvůrcích (kde klasickým příkladem je zejména Otakar Vávra), ale i pracovníci působící v produkci a distribuci (např. Karel Feix). Je přitom zajímavé připomenout, že silné prvky kontinuity můžeme pozorovat nejen ve filmové produkci, ale i třeba v dalších uměleckých odvětvích a také ve vědě (při vzniku Československé akademie věd). Prvkům návaznosti či diskontinuity se v publikace věnuje velmi důkladně rozsáhlá první studie Petra Szczepanika, která rozebírá fungování „základních jednotek filmové praxe“ v letech 1945–

1962. Nejen, že autor zde ještě detailněji diferencuje v jednotlivých skupinách, velmi pečlivě rozebírá i dopady jednotlivých organizačních změn na fungování české kinematografie. Za mimořádně zajímavé považuji například úvahy o kontextu otázky umístění pracovišť v centru nebo přímo na relativně vzdáleném Barrandově. Szczepanikova studie je opravdu zevrubným dílem, v některých pasážích snad působí i trochu rozvlekle, ale svým způsobem představuje osu celého svazku. Navazuje na ni příspěvek editora věnovaný koprodukcím na Barrandově s filmovými společnostmi ze Sovětského svazu, z východního bloku ale i ze západních zemí (hlavně z Francie) v průběhu padesátých let, s tím, že autor se nevěnuje jen skutečným realizacím, ale do značné míry také pouze plánovaným projektům. Ve shodě se svým úvodním slovem se Pavel Skopal pokouší akcentovat komparativní pohled, který je zatím v české filmové historiografii (a zdaleka nejen v ní) pořád poměrně vzácný. Určitě lze jenom souhlasit, že právě srovnání s vývojem v některých zemích východního bloku, zejména s NDR, někdy může nabídnout zajímavé vysvětlení určitých změn a zlomů, které jsou bez vědomí mezinárodního kontextu naprosto nepochopitelné. Snad by se dalo ještě připojit, že v mnoha ohledech není bez zajímavosti také komparace s vývojem v některých státech s podobnými kulturními kořeny, byť s odlišným společenským zřízením jako např. s Rakouskem. V případě kinematografie však asi najdeme přece jen více odlišností než třeba v mnohých aspektech každodenního života.

Navazující text Lukáše Skupy se soustředí na začátky dětského filmu v české kinematografii v letech 1945–1955. Na rozdíl od jiných badatelů věnujících se dětskému filmu se však spíše než uměleckému hodnocení kanonických děl a tvůrců zaměřuje na snahy různých institucí (především ministerstva školství) získat nad danou oblastí kontrolu a na souboj různých ideových konceptů, často bez většího kontaktu s realitou. Nezapomíná také na působení hospodářských faktorů, které dosud bylo neprávem opomíjeno. Domnívám se však, že se autorovi příliš nepodařilo osvětlit obrovský boom žánru od druhé poloviny padesátých let, který dovedl Českoslo-

vensko až k pozici velmoci v oblasti dětského filmu. Vzhledem ke koncepci studie také přišly poněkud zkrátka úvahy o kontextu a o pozici některých hraných filmů pro děti, které ovlivnily několik generací dětských diváků a staly výrazným symbolem úspěšných transferů ideologie do dětského prostředí. Nejznámějším příkladem v tomto ohledu je nepochybně *Pyšná princezna*, jejímž kontextem se v minulosti intenzivně zabýval například literární historik Vladimír Macura. Nic na tom neměnila ani dobová výtká připomínaná Lukášem Skupou, že z výtvarného hlediska se její autoři nedrželi historické věrnosti.

Autorka další práce Lucie Česálková si klade otázky spojené s vývojem krátkého filmu a především se schopností jeho tvůrců naplňovat stanovené ideální požadavky. Poukazuje na neustálé potíže s nedostatečnou flexibilitou a s technickými prostředky i na trvalý nedostatek finančních prostředků, což prakticky vylučovalo možnost, že by se krátký film mohl skutečně stát „vzpruhou při plnění pětiletého plánu“. Časový tlak a chybějící finance vedl podle autorky k časté monotónnosti a formální podobnosti jednotlivých snímků. U příspěvku americké badatelky Alice Lovejoy věnovaného armádnímu filmu se sice rovněž diskutuje napětí mezi plánem a realizací, příčiny jsou však poněkud odlišné. Autorka zdůrazňuje především konflikty vznikající v rámci snah o propojení vojenské a civilní sféry a na nepochopení limitů filmové tvorby ze strany části důstojníků. Studie Alice Lovejoy zakončuje první oddíl knihy věnovaný samotné filmové výrobě. Ten je pojat patrně i v určité opozici ke klasickým historiografickým pracím věnovaným kinematografii zaměřen celý spíše na sféru plánování tvorby a ekonomicko-technickým souvislostem, tedy tématům, která zůstávala pro svoji menší atraktivnost dosud poněkud stranou. V některých oblastech však přece jen studie působí příliš jako jakési připodotknutí a doplnění již existujících děl. Užitečné, ale dílčí a leckdy ne úplně dotažené.

Jádrem druhého oddílu nazvaného distribuce a uvádění jsou tři příspěvky věnované filmovým festivalům a přehlídkám. Rozsáhlá studie Jindřišky Bláhové rozebírá vývoj mezinárodního

filmového festivalu v Mariánských Lázních respektive v Karlových Varech, Luděk Havel se věnuje zpočátku konkurenčnímu a poté komplementárnímu Filmovému festivalu pracujících a konečně Hana Květová se soustředila na Filmové jaro na vesnici. Články o festivalech následně doplňují příspěvky věnované putovním kinům (Michal Čarnický), vývoje technického zázemí kin po roce 1945 (Anna Batistová) a konečně již zmiňované problematice vztahu Československého státního filmu a Československé televize v padesátých letech (Šimon Bauer). Domnívám se, že autoři příspěvků o dvou nejvýznamnějších domácích festivalech možná mohli ještě úžeji spolupracovat a posílit paralelní prvky v textech. U karlovarského (respektive mariánskolázeňského) festivalu autorka sleduje podrobně proměny jeho charakteru od akcentu na národní kinematografii, přes zdůrazňování slovanského elementu k festivalu sloužícímu jako demonstrace superiority produkce zemí „socialistických“ a „směřujících k socialismu“. Výrazně zaznívalo zejména na počátku padesátých let oficiální heslo boje za mír, v polovině padesátých let se naopak festival otevřel západní kinematografii a obnovily se ambice festivalu stát se konkurencí nejvýznamnějších evropských filmových festivalů (Cannes, Benátky). Negativní zlom ovšem přinesl závěr padesátých let, kdy karlovarský festival přišel o nejvyšší kategorii FIAPF a bylo rozhodnuto o střídání tohoto festivalu s festivalem v Moskvě. V následném příspěvku o Filmových festivalech pracujících Luděk Havel ukazuje komplikovaný vztah této akce k mezinárodnímu filmovému festivalu v Mariánských Lázních (Karlových Varech), který souvisel s vnímáním specifické formy přehlídky. V raném budovatelském období s vypjatou třídní rétorikou se objevovaly silné tendence k nadřazování Filmového festivalu pracujících jako akce, na níž filmy hodnotí samotný pracující lid, nad buržoazními manýry zavánějícím mezinárodním festivalem v západočeských lázních. Později se však hroty výrazně otupily a vrchu nabyly představy o Filmovém festivalu pracujících jako o akci, která distribuuje k širokým vrstvám v řadě měst po republice to nejlepší právě z festivalu v Karlových Varech.

Převážila tedy snaha o „demokratizaci kultury“ a „výchovu uměním“. Tato dobová hesla hrála velkou roli i při rozšiřování putovních kin, kterým je věnován další studie.

Putovní kina měla řešit hlavně v první polovině padesátých omezené možnosti „kulturního využití“ v malých lokalitách, v pozdějším období se jejich význam výrazně snižoval, což vedle houstnoucí sítě biografů například ve střediskových obcích souviselo nepochybně i s vysokou ztrátovostí těchto kin. Téma kinematografie na venkově zpracovává z jiného úhlu i příspěvek o Filmových jarech na vesnici, kde autorka zvýraznila zejména ideologicko-propagační rozměr celé akce. Ten ostatně přesvědčivě dokládají i programy filmových jar na vesnici v letech 1951–1956. Opomenut není ale ani aspekt osvětový, i když i krátké filmy o zemědělství měly především za účel pomáhat při prosazování kolektivizace. Zaměření studie Anny Batistové o vývoji technického zázemí českých kin jasně naznačuje její hlavní titul — „Cesta k soběstačnosti“. Jde jasně především o vývoj domácího promítacího zařízení standardního typu. I v této oblasti však nalezneme podle autorky zajímavé prvky personální kontinuity s předúnorovou érou. To však u technicky a technologicky náročné produkce asi těžko může výrazněji překvapit. Mimořádně pozoruhodný pohled na vývoj televizního vysílání nabízí poslední příspěvek ve sborníku věnovaný zdánlivě nepřilíh atraktivnímu tématu vývoje smluvního rámce Československé televize a Československého (státního) filmu v letech 1953–1960. Velice plasticky je zde vyličen tvrdý postoj filmového ústředí ke stále nebezpečnější konkurenci. Československý státní film využil svého postavení při uzavírání smluv mj. k tomu, aby penězi získanými od Československé televize více než nahradil případný výpadek zisků z provozu sítě biografů. Navíc stále zpříšňoval podmínky pro uvádění filmů na televizních obrazovkách, zejména novější produkce. Tlak filmového ústředí tak významně přispěl k rozšiřování vlastní tvorby Československé televize od sklonku padesátých let, který vedl i ke vzniku mnoha nových žánrů.

Když bychom měli shrnout celkový dojem ze sborníku, je asi potřeba na prvním místě uvést,

že všechny studie mají velmi dobrý standard a nevyskytují se zde příspěvky, které by působily dojem zbytečnosti nebo ledabylosti. V některých případech by snad bylo možno využít širší škálu pramenů a sekundární historické literatury, ale rozhodně nejde o závažnější problém. Za mimořádně potěšující považuji úroveň textů studentů (vesměs z Masarykovy univerzity v Brně), které prakticky v ničem nezaostávají za díly jejich vyučujících. Stejně jako nedávno oceněné dílo Štěpána Hulíka je i tento sborník jasným dokladem, že vyrůstá silná generace filmových historiků s velmi kvalitní průpravou a schopnostmi. Na druhou stranu však recenzovaná kniha neobsahuje žádný ohňostroj nápadů a nezanechává ve čtenáři dojem mimořádného zážitku. Snad v tom hraje roli i skutečnost, že jen velmi okrajově se v ní hovoří o osobách a naopak akcentován je vývoj struktur a akcí. Jde prostě o soubor solidních studií, v nichž si každý zájemce o dějiny české kinematografie asi najde nějaký zajímavý aspekt nebo informaci. Ale myslím si, že v dnešní době nedotažených a nevyzrálých pokusů a chrlení odbytých textů to není vůbec málo.

Martin Franc