

## Nestálé obrazy poválečného venkova

Petr Slinták – Hana Rottová, *Venkov v českém filmu 1945–1969*. Praha: Academia — Ústav pro studium totalitních režimů 2013.

Publikace Petra Slintáka a Hany Rottové *Venkov v českém filmu 1945–1969* s podtitulem *Filmová tvář kolektivizace* doplňuje edici nakladatelství Academia „Šťastné zítřky“ o podstatné téma proměny českého venkova po druhé světové válce. Materiálem byly autorům české celovečerní hrané filmy zvoleného období, které podrobují tematické analýze. Jsou si dobře vědomi toho, že násilná kolektivizace zemědělství, potažmo její filmová reflexe, jsou témata pevně zasazená v určitém historickém, společenském a kulturním kontextu a obecnějším „venkovském diskursu“. Úkol, který si vytyčili, tedy dalece překračuje popis obrazu kolektivizace od nadšených budovatelských let čerstvě zestátněného filmu po příklady kritického revizionismu. Při průběžné komparaci s reálným vývojem venkova ani drobné dílčí motivy nebo jejich absence nezůstávají v analyzovaných filmech bez povšimnutí. Pojem „venkov“, jak je v knize užíván, v sobě zahrnuje celou řadu dílčích témat, jako je rodinný a společenský život na vesnici, religiozita, folklór, historie zemědělských družstev mimo komunistické zřízení nebo typizované postavy českých sedláků, vesnických učitelů či farářů. Opomenut není ani rozpor mezi tím, jak komunistický režim reformu venkova zpočátku prezentoval a jak ji realizoval.

Metodologické uchopení takto ambiciózně vymezeného problému a jeho finální knižní podoba se neobešly bez pochybení a sporných míst. Za prvé z uspořádání knihy není jasné, zda autoři chtěli vytvořit spíše monografii, která se bude číst

od začátku do konce a pojme téma vcelku, nebo sborník, pojednávající dílčí témata samostatně. Přehledový a čistě kompilační charakter prvních dvou kapitol o souvislostech kolektivizace a vývoji české kinematografie po roce 1945, nápadný nepoměr v rozsahu kapitol dalších a pokus o všeobjímající shrnutí na konci mluví pro první možnost — knihu tvoří především rozsáhlý text Petra Slintáka „Filmová reflexe kulturní a sociální proměny venkova“ a ostatní složky jsou jen jeho doplněním a vysvětlivkami. Takovému čtení ale odporuje uzavřenost a neprovázanost „doplňujících“ kapitol, ve kterých se občas opakují takřka stejné poznatky. Ne všechny jsou přitom plnohodnotnými studiemi. I když uznáme opodstatněnost úvodní kompilace a závěrečného shrnutí, která je diskutabilní, neuspokojivou zůstává třeba podoba třetí kapitoly, která naopak mohla přinést sdělení celkem podstatná. Je nazvána „Cenzura v procesu přípravy hraných filmů“ a pracuje s několika konkrétními příklady cenzurního dohledu nad filmy i nerealizovanými scénáři s tematikou venkova. Líčení těchto schvalovacích procesů je příliš stručné, přičemž není zřejmé, zda je to dáno jen nedostatkem pramenů nebo určitými koncepčními záměry při přípravě knihy.

Autorům rozhodně nelze upřít dobrou orientaci ve filmové produkci zvoleného období a schopnost k ní přistupovat nezaujatě a analyticky v synchronním i diachronním průřezu. Důkazem jsou poznatky formulované ve čtvrté až šesté kapitole („Schematismus pojetí kolektivizace ve filmové

tvorbě“, „Filmová reflexe kulturní a sociální proměny venkova“, „Filmové obrazy krajiny v souvislostech kolektivizace venkova“). Nesnaží se o komplexní analýzu vybraných filmů, nýbrž účelně zacilují na předem odpozorované tematické okruhy — rodina, mládež, folklorní spektakl, civilismus socialistické vesnice atd., které tvoří podkapitoly. Dopouštějí-li se autoři někdy zjednodušujících interpretací, je to v rámci oné pochybné snahy dobrat se od co nejroztřílenějších problémů k co nejsevernějšímu závěru, tedy především ve shrnující kapitole sedmé.

Soustředění výhradně na celovečerní hranou tvorbu má své zjevné důvody, kterými ostatně sami autoři argumentují v úvodu knihy. Fikční světy hraných filmů s venkovskou tematikou jsou svébytným a dostatečně širokým badatelským polem. Tato tematika byla filmařům po únoru 1948 přímo předepisována a později byla zase vyhledávána tvůrci, kteří měli potřebu obraz vesnice revidovat (Helge, Kachyňa, Jasný, Procházka atd.). Dokumentární filmy, byť bychom je také měli nahlížet jako konstrukt a čist de facto stejně jako ty hrané, se odlišují mimo jiné okolnostmi realizace i svou funkcí. Je proto legitimní přenechat je zvláštnímu zkoumání.

Podobně je pochopitelné i dobové vymezení tématu přibližně koncem války a nástupem normalizace, které umožňuje vývoj venkova ve filmu zachytit paralelně s nejradiálnějsími poválečnými proměnami v reálu a obsáhnout nejvýraznější kritické reakce, které se k těmto proměnám vracely v následujících letech. Normalizační reprezentace venkova je jistě námětem pro celé další studium. Alespoň drobný exkurs k jejím přehodnocujícím obrazům (jmenovitě třeba snímku *O MORAVSKÉ ZEMI*, 1977, jakožto zřejmé náhražce rozebíraných *VŠECH DOBRÝCH RODÁKŮ*, 1968) by snad nebyl na škodu, ale není v přítomné podobě publikace ani nijak nepostradatelný.

Mimo filmové tituly autoři hojně pracovali s dobovými písemnými materiály i novější, nejen odbornou literaturou různého zaměření. Kniha je citacemi a parafrázemi až přesycena. Pokud se

jedná o málo známé publikace či dokumenty, které nejsou běžně dostupné, jsou samozřejmě obsáhlejší citace na místě. V některých pasážích je ovšem frekvence vět uvedených výrazy „podle“, „jak si všímá“, „jak podotýká“, „jak dokládá“ a podobně natolik vysoká, že zbytečně upozaduje autorovu původní práci. V knize tak bohatě odkazující na další texty pak obzvláště vynikne, pokud potřebný odkaz chybí. Postrádáme tak třeba zdroj informace, že film *MARYŠA* měl úspěch „nejen pro svou dramatickou přitažlivost, ale i pro onu zdobnost“ (str. 207), či podklady pro tvrzení, že častějším televizním reprízám *VZBOUŘENÍ NA VSI* (1949) a *PROCESÍ K PANENCE* (1961) vadí to, že jsou černobílé (str. 258).

Občas také zarazí nedostatek kritičnosti při práci se zdroji. Jestliže hlavním úkolem knihy byla komparace reality a její interpretace ve filmové tvorbě, jak je proklamováno v úvodu (str. 17), nakládání autorů s archiváliemi a literaturou o tom zrovna nesvědčí. Například při charakteristice ekonomického stavu venkova po završení kolektivizace na začátku šedesátých let se bez jakéhokoli komentáře odkazuje na *Paměti a úvahy* Lubomíra Štrougala, jako by to byl jediný nebo nejspolehlivější zdroj informací o tomto problému (str. 294).

Do textu se dále vloudilo několik chyb a přehlédnutí, která sice nejsou nijak závažná, ale matou a ruší. Tak kupříkladu ministru informací Václavu Kopeckému je přiřčen úřad ministra financí (str. 106), při srovnání filmů *SLEPICE A KOSTELNÍK* (1950) a *CESTA KE ŠTĚSTÍ* (1951) jsou v jednom místě zaměněny jejich názvy (str. 157), odkaz na reflexi filmu *AŽ ŽIJE REPUBLIKA* (1965) ve skutečnosti směřuje k rozhovoru o filmu *TOUHA* (1958) (str. 318).

Stejně jako u ostatních titulů řady „Šťastných zítřků“ potěší i v případě *Venkova v českém filmu* čtenářsky vstřícná grafická úprava, užitečné přílohy (bibliografie a filmografie) a kvalitní obrazový doprovod. Ten by si však zasloužil více prostoru než několik listů uprostřed knihy a také přesnější výběr obrázků, který by lépe posloužil

předkládaným tezím. Na přetištěných fotografiích jsou totiž zachyceni hlavně herci v rolích venkovanů, nikoli prostředí venkova jako takové, přestože text si právě využití vesnických exteriérů velmi podnětně všímá a celá šestá kapitola je dokonce věnována filmovým obrazům krajiny.

Citelnějším nedostatkem zůstává to, že text, ač rozčleněný do kapitol a krátkých tematických podkapitol, nebyl důsledněji utříděn nebo efektivněji provázán. Snaha o zakotvení v kontextu někdy vede k nadbytečným odbočkám a opakování faktů známých odjinud (příkladně ve druhé kapitole, věnované přehledu vývoje české zestátněné kinematografie). Dobrat se podstaty sdělení je tak náročnější, než by se u Petra Slintáka a Hany Rottové, pro které je tematika venkova dlouhodobou specializací, dalo předpokládat. Přes výhrady je *Venkov v českém filmu* důležitým článkem v postupném mapování poválečných proměn venkova. Na jejich šíři a složitost ukazuje i sborník *Kolektivizace v Československu* editorů Jaroslava Rokoského a Libora Svobody, který vydal Ústav pro studium totalitních režimů taktéž v roce 2013. Při rozmanitosti příspěvků, často zaměřených na konkrétní region, tvoří plastičtější kontext pro téma filmových obrazů venkova, než se vešel do zde recenzované knihy. Obsahuje mimochodem též text Petra Slintáka „Slovenská Pri-beta ve filmu a ve skutečnosti“.

Alena Šlengerová