

Od restrikcí k aktivní kulturní politice

Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: FF UK 2016.

Nikdo, kdo se seriózně zabývá dějinami kinematografie, se nemůže vyhnout tomu, aby se alespoň částečně dotkl vztahu kinematografie a státu, protože jakákoliv podnikatelská aktivita musí podléhat nějakým pravidlům vymezeným aktuálně platnými zákony. V recenzované publikaci *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945* se filmový historik a pedagog Ivan Klimeš věnuje právě otázkám, které naznačuje už sám název knihy. Problematika vztahů státního aparátu s kinematografií se prolíná autorovým badatelským zájmem dlouhodobě napříč předchozími téměř třemi dekádami — první vlastní text, který se věnoval národně obranným tendencím ve filmech z protektorátu Čechy a Morava, byl otištěn už v prvním čísle prvního ročníku *Iluminace* z roku 1989.¹⁾ V následujících letech autor publikoval v různých sbornících nebo periodikách celou řadu studií, jejichž společným jmenovatelem jsou slova jako stát, národ nebo kulturní politika. Recenzovaná publikace představuje symbolické vyvrcholení Klimešova dlouhodobého badatelského zájmu: spojuje dohromady v jeden celek poznatky získané dlouholetým výzkumem doplněné o edici archivních materiálů.

Kniha se skládá ze čtyř základních tematických

bloků, které jsou uspořádané chronologicky, a opisují proto i problematiku státního uspořádání českých zemí — od dob Rakouska-Uherska přes problémy, jimž čelila kinematografie v meziválečném Československu ve 20. a později i ve 30. letech, až po organizaci filmového oboru v období protektorátu Čechy a Morava. Různé politické režimy se pochopitelně musely vyrovnávat s živelně se rozvíjícím médiem a s tím souvisejícími výzvami — v období habsburské monarchie se kinematograf jako nový druh zábavy potýkal s nevráživostí vůči sobě samému. Dobové úřady jej vnímaly jako nízkou, pouťovou atrakci a zaujaly k němu relativně restriktivní postoj, což v důsledku omezovalo rozvoj kinofikace. Komplikace přetrvaly do doby meziválečného Československa, kdy se ze strany filmových profesionálů opakovaně ozývaly hlasy volající po nezbytné novelizaci legislativního rámce pro provozování biografů a podpoře domácí filmové produkce. Po vleklých kompetenčních sporech tehdejších ministerstev však diskuze vyplynuly do ztracena a kinematografisté se i nadále potýkali s restriktivním přístupem vůči svému podnikání. Pouze diskutovaná podpora filmové výroby se dočkala alespoň nějaké reálné podoby na za-

1) Ivan Klimeš. Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Iluminace* 1, 1989, č. 1, s. 53–77.

čátku 30. let. Nejprve byl roku 1932 uveden do praxe kontingentní systém, ten ale o tři roky později nahradil systém registrační. Současně s registračním systémem vznikl i Filmový poradní sbor, který rozděloval výrobcům finanční podporu. Zásadní změny legislativního rámce kinematografie nastaly až s příchodem německé okupace, kdy se filmové dění dostávalo pod kontrolu protektorátních úřadů. Zestátnění kinematografie po skončení druhé světové války tvoří spíše symbolické zakončení předešlé éry, předkládaná publikace se mu ale nijak zevrubněji nevěnuje.

Vzhledem ke komplikovanému vývoji a situaci v českých zemích na konci 19. a v první polovině 20. století se už jenom samotná definice tématu ukazuje jako poměrně problematická a každý z možných přístupů v sobě skrývá určitá úskalí. Dokonce i sousloví „české země“, které si nese publikace ve svém titulu, není významově zcela přesné. Pojem ve svém historickém užití zahrnoval země Koruny české, tedy nikoliv Slovensko a Podkarpatskou Rus — právě o nich se Klimeš ve svém textu zmiňuje v souvislosti s odlišností právního rámce, podle kterého byla řízená kinematografická představení za první republiky.²⁾ Při snaze o definici nemůžeme jen tak snadno vycházet ze státních hranic jako například u Francie nebo Německa. V době před první světovou válkou žádný samostatný stát neexistoval. Omezující by bylo i zabývat se českou kinematografií z hlediska etnického. Ve své práci Ivan Klimeš píše o kinematografii v českých zemích a snaží se jít proti směru starší filmové historické literatury, která takovou perspektivu obvykle uplatňovala — ať už se jednalo o publikaci *Náš film* Luboše Bartoška vydanou roku 1985, staré *Dějiny filmu* Karla Smrže z počátku 30. let a další publikace nebo články, které vycházely v tisku už od dob meziválečného Československa.³⁾ Podobné texty obvykle prezentovaly svůj výzkum jako kontinu-

ální evoluci českého filmu od skromných počátků po zavedené průmyslové odvětví. Zaostřením na to, co bylo označované jako „české“, se tak v minulosti z heterogenního celku vydělovala úzká skupina filmařů, jež vyhovovala národnostně propagačním potřebám utvářet zvláštní pozici českého národa — vznikal tudíž záměrně neúplný obraz o celkovém stavu soudobé kinematografie v českých zemích. Vzhledem k různorodé povaze tohoto prostoru ve zkoumaných padesáti letech taková perspektiva omezuje šířku záběru filmové historického bádání. Už od dob prvních představení české země tvořily jakousi křižovatku, kde se mísily vlivy ze všech různých směrů, ať už ve smyslu pronikání cizích podnikatelů s jejich vlastními biografy nebo ovlivňování filmového stylu zdejší produkce. Ve filmovém podnikání se kromě etnických Čechů aktivizovala řada osob dalších národností jak v sudetském pohraničí, tak i v Praze. Soudobý trh byl prakticky ovládnut distributory, kteří sídlili za hranicemi českých zemí. Eliminace německého etnika ve starších filmově-historických pracích je v situaci nastalé po skončení druhé světové války svým způsobem pochopitelná, nicméně v dnešní době si takový přístup zcela určitě zaslouží důkladnou revizi. Je nutné podotknout, že podobné snahy ve velké míře komplikuje i zcela zásadní nedostatek pramenů, o výpovědích očitých svědků ani nemluvě. Stejným komplikacím musel čelit také Ivan Klimeš při získávání pramenů pro svou vlastní práci. Především pak pro rakousko-uherské období, kdy vzhledem ke vztahům s Vídní byla řada materiálů uložena v zahraničních archivech, někdy i v soukromých rukách.

Pokud se zabýváme něčím tak širokým, jako je kinematografie a stát, nezbytně si musíme položit otázku, co všechno vlastně patří do jejich vzájemných vztahů. Podle úvodu má vztah státu a kinematografie „tolik podob, kolik podob má zasaho-

2) Viz kapitola 2 v recenzované knize.

3) Např. Anon., *Od kolébky stále výš*. Praha: Čefis, 1935; Otto Rádl, 35 let českého filmu. *Svět ve filmu a obrazech* 2, 1933, č. 22, s. 3.

vání státu do života občana“. Zasahuje do všech možných oblastí, které si pod takto obecně nastavenou definicí lze vůbec představit — od propagandy přes rámec pro podnikání až třeba po politicky motivované preference v mezinárodním obchodě. Kniha neaspiruje na postižení všech možných rovin, jichž se stát mohl dotýkat — taková snaha by vzhledem k bezbřehosti tématu musela zákonitě ztroskotat, na druhou stranu si klade ambice „nastínit celkový obraz“ těchto vztahů. Taková definice příliš konkrétně nevypovídá o hlavní argumentační linii knihy — jaký je tedy pomyslný příběh, který se kniha snaží potenciálnímu čtenáři odvyprávět? Patrně nejpřesnější by bylo konstatovat, že jde o analýzu proměňujícího se pohledu státního aparátu na film.

Při zvolené tematické šířce záběru knihy by bylo velmi těžké udržet po celou dobu pozornost na jednu konkrétní otázku, jež by se prolínala všemi etapami vývoje současně. Intenzita vztahů se státem se proměňovala a akcentovala různé problémy odlišných kinematografických odvětví. Jestliže se v prvních dvou dekáдах dlouhodobě usilovalo o vytvoření legislativy, jež by podporovala stabilní rozvoj sítě kin, ve 30. letech se objevily nové otázky spojené s nástupem zvukového filmu — jazykové a ekonomicko-hospodářské. Autor se proto musí neustále přesouvat od jednoho možného druhu problému k druhému napříč několika různorodými etapami vývoje. Obsahově proto kniha představuje spíše oddělené sondy do dílčích problémů — jejich vzájemná provázanost zůstává často jen na nejobecnější rovině vztahu kinematografie a státu. Kapitoly jsou obvykle vedené z různých perspektiv, což je mimo jiné ovlivněno skutečností, že velká část z nich už v minulosti v nějaké jiné formě vyšla tiskem.⁴⁾ Výsledkem je dojem výrazné fragmentárnosti a nesourodosti předloženého textu. Důvody můžeme spatřovat v již zmíněném problému široké definice toho, co obnáší zkoumaný vztah kinematogra-

fie se státem. Stopy státních zásahů jednak nalezneme v mnoha oblastech, a jednak je autor omezen tématy, která právě vládnou dobovému diskursu, a nemůže proto zkoumat problém, jenž nebyl pro danou dobu aktuální. Logicky se tak do jisté míry nabourává celistvost argumentační struktury, která by se dala čekat, pokud bychom knihu označili jako monografii.

Strukturní a tematickou různorodost textu ještě podporují podkapitoly nazývané „Exkurzy“, které se objevují na koncích hlavních kapitol. Tematicky se pak tvoří odbočky, jež se odchyľují od ostatního textu. Kapitola věnovaná rakouskému státu je v tomto ohledu nejvíc nesourodá — její první polovina se věnuje legislativním problémům, následuje podkapitola „Děti v brlohu“ o ohrožení mravní výchovy mladistvých návštěvou biografu a kinematografie za první světové války. Celý blok uzavírá exkurz „C. a K. tableaux vivants“, který pojednává spíš o tradici živých obrazů a způsobu zobrazování císaře Františka Josefa I. než o tématech probíraných ve většině kapitol. S podobnými připomínkami by se dalo přijít i ve vztahu k dalším obsaženým exkurzům. U případu návštěvy promítání FIDLOVAČKY (1931) režiséra Svatopluka Innemanna prezidentem Tomášem Garrigueem Masarykem by se mohlo zdát, že by lépe zapadl mezi blok věnovaný primárně 30. letům a zvukovému filmu než za kapitoly popisující kompetenční spory meziválečných ministerstev. Na jednu stranu jde sice o pasáže narušující tematickou sevřenost, i takové odchylky však přináší další informace o fungování státu.

Vedle nesourodosti si nelze nepovšimnout také výrazné disproporčnosti jednotlivých kapitol. Už jen příloha v podobě edice čtyřiceti čtyř historických dokumentů je o něco delší než předcházející textová část. Rozsah jednotlivých kapitol patrně odpovídá autorovým výzkumným zájmům. Léta habsburské monarchie nejspíš souzní s autorovými preferencemi nejsilněji — jak kromě roz-

4) Autor uvádí soupis již dříve vydaných textů na toto téma na straně 285 v oddíle s názvem *Kapitoly a podkapitoly ve starších verzích*.

sahu naznačuje i Klimešova dřívější publikační praxe. Vedle toho stojí protektorátní období, jež je shrnuté přibližně na třiceti stranách. Kapitola kvůli této nerovnováze může působit dojmem, že některá témata, otázky či detaily by bylo možné rozpracovat ještě více do hloubky.⁵⁾ Oproti předcházejícím obdobím české kinematografie autor v případě protektorátu naráží na relativně důkladně probádanou oblast,⁶⁾ což je mimo jiné dané také dostupností pramenné základny — k prvním letům existence kinematografie lze dohledat spíše jen kusé informace, zatímco ve 30. a 40. letech je dochovaných archivních fondů nepoměrně větší počet.

Poslední střípek do problému fragmentárnosti recenzované knihy tvoří skutečnost, že se autor nezabýval všemi tématy se stejnou důkladností. K tématu filmového hospodářství se čtenář dozvídá informace pro zvukovou éru 30. let a protektorát, u předešlých období se této problematice kniha nevěnuje. Lze ale předpokládat, že by v těchto obdobích informace nemusely být nosné pro analýzu vztahů kinematografie a státu. Otázkou je, nakolik podobu textu omezoval nedostatek pramenů a nakolik vědomé rozhodnutí některá témata neprobírat do hloubky. Autor se například podrobněji nezmiňuje o zákazu dovozu filmové suroviny v první polovině 20. let. Zde se mohou spojit dohromady oba dva faktory — nemuselo se podařit dohledat zdroje informací, problém nezasahoval do autorových badatelských zájmů anebo by většina informací byla opakováním faktů napsaných již jinde.⁷⁾ Dalšími tématy se však patrně nezabýval vědomě — pokud by se autor snažil popsat kompletně všechny

typy státních zásahů, tak by nezbytně musel analyzovat i pokusy o státem financovanou filmovou výrobu, ať už jde o krátkometrážní nonfiktční filmy nebo o tři hrané filmy vyrobené pod záštitou ministerstva národní obrany. Při zkoumání dobových materiálů můžeme opakovaně narážet na poznámky, že produkci některých legionářských filmů finančně podpořil stát. Opět ale vzhledem k šíři tématu vztahů kinematografie a státu nelze ani předpokládat, že by sebevíc ambiciózní snahy o postižení problému mohly přinést komplexní analýzu všech dílčích otázek spojených s tématem.

Protože se kniha prakticky celá skládá z již dříve publikovaných textů, nelze zdaleka všechna zjištění považovat za převratně objevná — obzvláště v pasážích, kde se autor věnuje obecnějším kontextuálním informacím vztahujícím se k filmovému průmyslu. Tam bychom mohli Klimešovu práci konfrontovat s texty dalších autorů, jako jsou i ti, na které sám odkazuje v úvodu knihy — Lucie Česáková, Petr Szczepanik či již výše zmíněná Tereza Czesany Dvořáková. V minulosti tedy již vznikly některé další texty dotýkající se problematiky, která souvisela se státoprávními otázkami. Ty se ovšem nevěnovaly primárně vztahu ke státu, nýbrž jiným otázkám — produkci nonfiktčních filmů, kinematografii na počátku zvukové éry nebo organizaci protektorátní kinematografie.

Volnější struktura *Kinematografie a státu v českých zemích* se zřetelně ukáže, pokud si ji porovnáme s autorovou starší publikací *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*.⁸⁾ Jestliže si tyto knihy postavíme vedle sebe, tak vidíme, že *Kinematograf!*

5) Například kapitola 3. Filmové hospodářství na stranách 252–261.

6) Například Petr Bednařík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum 2003; Tereza Czesany Dvořáková – Ivan Klimeš, *Prag-Film AG 1941–1945: Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichs-Kinematografie*. Mnichov: Richard Boorberg Verlag 2008; Krystyna Wanatowiczová, *Miloš Havel — český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2007.

7) Zmíněno v Zdeněk Štábla, Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906–1939). In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický* 3. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 23.

8) Část studií uveřejněná v recenzované publikaci vyšla knižně už v dřívější knize. Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*. Praha: Casablanca — Národní filmový archiv 2014.

graf! stejně jako recenzovaná publikace vznikl přepracováním již napsaných textů, vzhledem k tematické různorodosti proto nelze očekávat sevřenou jednotící argumentační linii, která by se táhla napříč celou knihou. Přesto jsou však u druhé ze jmenovaných knih jednotlivé studie dohromady provázané tak, že podávají výrazně ucelenější představu o zkoumané problematice. Silnější tematické sevřenosti *Kinematografu!* výrazně nahrává i fakt, že zasahuje do výrazně kratšího a snadněji definovatelného časového rámce. Na vytyčené téma rané kinematografie v českých zemích autor navazuje několika případovými studiemi, jež analyzují dané období z různých perspektiv. Vedle popisu aktivit Jana Kříženeckého na Jubilejní výstavě v roce 1898 tak čtenář dostane například i analýzu produkční historie filmu *ČIKÁNÍ* (1921) Karla Antona, průběh představení v němě éře a tak dále. Zatímco užší téma umožňuje komplexnější analýzu sebe sama, široký prostor padesáti let nedovoluje přinést tak podrobnou analýzu výrazně obsáhlejší problematiky.

Dalo by se poznamenat, že některé pasáže by v zájmu snazšího pochopení problematiky zasloužily širší uvedení do kontextu dobové kinematografie z trochu jiného pohledu než ze strany státních úřadů, nicméně při takové obsáhlosti tématu by to bylo prakticky nemožné — publikace by tak rázem mohla do délky nabýt i o několik stovek stran. Při čtení knihy se ovšem nelze vyhnout myšlence, nakolik byly problémy, jimž čelily české země, typické pro podobně vznikající provinční kinematografie. Byly úřady vůči vzniku kin podobně restriktivní i v jiných zemích? Vykazovaly jiné státy aktivnější podporu vůči filmové produkci? Byl film i jinde nástrojem aktivní kulturní politiky jako v Protektorátu? Kniha se na podobný druh otázek nesnaží příliš odpovídat a nepokouší se ani o mezinárodní zobecňující přesah. Jako čtenáři proto nezískáme povědomí o podmínkách a vývoji v jiných státech — autor se zabývá až na drobné výjimky českými zeměmi, bez dalšího zohlednění sousedních nebo alespoň v nějakých rysech jiných, avšak srovnatelných

států. Tím poněkud zanikají obecnější rysy vývoje podobných vztahů, a některé kapitoly proto působí možná až poněkud popisně. Můžeme se ale pochopitelně ptát, zda by takové porovnání mělo vzhledem k odlišnosti jednotlivých kinematografií vůbec nějaký smysl.

Klimešovo pojetí tématu balancuje mezi právními otázkami, analýzou legislativního procesu, organizací průmyslu a spíše okrajově i reálným fungováním kinematografického průmyslu. Navzdory skutečnosti, že jednotlivé studie musí nutně pracovat s řadou konkrétních dat, jmen a nařízení, zůstává argumentace jasně srozumitelná a text dobře čitelný. Kniha nesoustředí svoji pozornost primárně na význačná díla nebo tvůrce, namísto toho se snaží předložit obraz evoluce vztahu státních orgánů k novému médium, jehož síla tkvěla v dosahu k širokému spektru konzumentů a s tím spojenou možností masové ovlivňovat obyvatelstvo. V přístupu ke kinematografii se ze strany státu mísilo dohromady hned několik různých hledisek — od komplikací způsobených cenzurou přes hospodářské aspekty spojené například s mezinárodním obchodem až po otázky kulturně výchovné. Autorem zvolený pohled proto není primárně ani tak o kinematografii, jako spíš o proměně vnímání nového média, jehož potenciálu si v počátcích nebyly státní orgány vědomy, nebo ani nevěděly, jak s ním naložit. Pokud bychom se podívali na práce jiných současných historiků, tak texty věnované kinematografii před rokem 1945 obvykle zaměřují svoji pozornost na aspekty týkající se výroby, distribuce nebo diváctví, nikoliv způsobu, jak je film jakožto médium vnímán aktuální politickou reprezentací. Zvolení takové perspektivy může být značně svazující, pokud případný čtenář čeká, že dostane po přečtení komplexní obraz o soudobé kinematografii. Kniha si sice snahu o co možná nejcelistvější obraz vytyčila jako jeden ze svých možných cílů, nicméně kvůli proměnlivosti politické situace a selektivního výběru analyzovaných problémů se jeho plnění nedaří úplně do detailů. Navzdory tomu, že texty, z nichž se kniha skládá,

už byly v nějaké podobě v minulosti publikovány, jejich přepracování a nové vydání společně s edicí archivních pramenů přináší nový pohled na zkoumanou problematiku — postavením jednotlivých studií vedle sebe lze sledovat postupný vývoj vztahu státu ke kinematografii.

Michal Večeřa