

Filmová kritika jako poslání

Tomáš Hála (ed.), *Galina Kopaněva. Spatřit a napsat. Filmové kritiky, statě a rozhovory*. Praha: Národní filmový archiv 2017.

Bilanční publikace textů Galiny Kopaněvy přichází přičiněním Národního filmového archivu a dlouholetého spolupracovníka autorky Tomáše Hála v době, která je pro filmovou kritiku tristní. Význam této profese jako znalého spoluprožívání a kritického nahlížení filmových děl prochází jednou z největších krizí za dobu své existence, což souvisí zejména s demokratizací možnosti hodnocení filmů online a tím způsobeným propadem kvality i prestiže.

Výpravná a redakčně pečlivě připravená kniha mapuje padesát let psaní respektované osobnosti, která v jednom z rozhovorů trefně reflektuje úpadek cechu filmové kritiky: „...dnes až na výjimky neexistuje (filmová) kritika, převládá filmová žurnalistika, nebo jak to nazvat, prostě tu chybí soustavná analytická kritika.“¹⁾ Z perspektivy rozkolísání tradice profese a sociokulturních změn nemohla kniha oslovit odbornou filmologickou veřejnost ve vhodnější dobu. Ilustruje totiž osobnostní vyzrálост, nezměrný kulturní i společenský rozhled a entuziasmus, tedy vlastnosti, které by persona filmového kritika měla splňovat za každých okolností.

Kniha s explicitním podtitulem *Spatřit a napsat. Filmové kritiky, statě a rozhovory* přináší ve čtyřech kapitolách reprezentativní vzorek působení filmové kritičky a publicistky, ale také dramaturgyně, lektorky a pedagožky. Jako člověk společensky činný byla Kopaněva nejen autoritou v oblasti filmové reflexe, ale také skutečným uzlem mezi československou kinematografií a tvorbou tehdejšího Sovětského svazu (později Ruska i ostatních zemí bývalého sovětského bloku), Polska nebo Bulharska. Zprostředkovávání zkušeností se zahraničními kinematografiemi se stalo v devadesátých letech výraznou devízou osobností s kulturním přehledem a komunikačními i jazykovými dovednostmi a poskytlo Kopaněvě novou, nečekanou roli.

Mezi kritikou a dialogem

Konvolut textů obsažený v knize prošel důkladným redakčním výběrem a představuje pouhý zlomek z autorčiny obsáhlé tvorby, která čítá několik stovek textů rozmanitého zaměření a úrovně. Jazykovou vytríbenost původních kritik, zpráv z festivalů, statí i rozhovorů může čtenář

1) Vít Janeček, Galina Kopaněva. Rozhovor. In: Tomáš Hála (ed.), *Galina Kopaněva. Spatřit a napsat. Filmové kritiky, statě a rozhovory*. Praha: Národní filmový archiv 2017, s. 407.

docenit v samostatných kapitolách věnovaných české a slovenské, ruské a sovětské, bulharské a polské a konečně tzv. západní kinematografii. Další významný blok textů odhaluje dovednost důvěrného a zasvěceného vedení rozhovorů s tvůrci domácí i zahraniční provenience. Závěrečnou část knihy tvoří vybrané rozhovory se samotnou Galinou Kopaněvou. Ty rozkrývají její — mnohdy příkré — názory na podoby filmové kritiky, současnou i klasickou filmovou tvorbu i její roli pedagožky a dramaturgyně semináře ruských filmů, karlovarského festivalu nebo Letní filmové školy v Uherském Hradišti.

Souhrn textů je doplněn také precizně zpracovanou bibliografií článků, textů, statí, rozhovorů, slovníkových hesel i drobnějších tvarů, které Kopaněva v ohromující kadenci publikovala v časopisech *Film a doba*, *Scéna*, *Kino*, *Kino revue*, *Film a divadlo*, *Divadelní noviny*, *Tvorba*, *Záběr*, *Filmový přehled*, případně v katalogích a sbornících (*Dok.revue*, *Projekt 100*, katalogy festivalů). Výběr textů je detailně objasněn editorem Tomášem Hálou, který byl spolu s redakčními spolupracovníky nucen v knize o rozsahu 531 stran k zásadní a opodstatněné selekci.²⁾

Názvy kapitol odpovídají terminologii užívané samotnou Kopaněvou, odrážející dobový slovník — proto dělení na kinematografii východní a západní. K samotnému výběru a řazení Hála dodává: „Zastoupeny jsou zde různé publicistické žánry: od recenzí přes festivalové referáty po přehledové statě. Uspořádány jsou chronologicky a do jisté míry i s ohledem na to, aby každý oddíl bylo možné číst jako jeden souvislý text.“³⁾ Editor se rovněž takticky rozhodl nezařadit žádné z teoretických textů, které „nepřekračují rámec popularizačních textů o filmovém médiu, využitelných například ve filmové výchově“.⁴⁾

Předkládané dílo nám v kontextech a zákru-
tách odhaluje vyzrávání autorského přesvědčení filmové kritičky, která vnímala sebe sama jako rovnocenného partnera dialogu s tvůrcem vedoucího ke spolupromýšlení, zasvěcené diskuzi a polemice nad jeho výtvozem. Kritik nemá být pouhým angažovaným nebo námezdným psavcem, nemá být oponentem, soudcem ani nepřítelem filmového tvůrce, ale má mu pomáhat zprostředkovávat pohledy a významy, které sdílí s divákem.

Galina Kopaněva si držela vlastní morální krédo od konce padesátých let až do pozdních let devadesátých, kdy již více působila — i vzhledem k proměnlivosti nově otevřeného trhu s filmy i periodiky — jako dramaturgyně, lektorka a vysokoškolská pedagožka. Nermalou měrou se tak její rádius přesouval od filmových diváků a čtenářů časopisů a novin k posluchačům oborů filmových studií a filmové tvorby. Podstatné však zůstalo — dialog a promýšlení filmových děl s důrazem na jejich etickou a estetickou stránku a společenskou roli.

Rukopis Galiny Kopaněvy

Rodinná historie dcery ruských rodičů s příměsí české krve z matčiny strany (narodila se 26. 11. 1931 v Kolíně) ji nepředurčovala k osudové provázanosti s filmem. Otec bělogvardějec a lesní dělník, matka v domácnosti, starší bratr s mate-
matickými vlohami — osudově byli všichni spojeni s Československem díky odmítnutí bolševických ideálů a využití tzv. Ruské pomocné akce.⁵⁾ Ihned po maturitě na Ruském spolkovém reálném gymnáziu v Praze nastoupila (v roce 1950) na FAMU na obor filmová režie, který po dvou letech vyměnila za obor dramaturgie a věda. K úvahám o jejím budoucím oboru ji přivedly

2) Viz redakční komentář: T. Hála, *Filmem ke spolupromýšlení*. In: Týž (ed.), c. d., s. 435–443.

3) Tamtéž, s. 433.

4) Tamtéž.

5) Ruská pomocná akce byla oficiální akcí československé vlády po roce 1918, kdy nabízela možnost přesídlení a nového domova pro ruské občany, zejména pro ty, kteří nesouhlasili s bolševickou revolucí a jimž hrozila perzekuce.

přednášky Myrtila Frídy v pražském kině Olympic, jež v průběhu středoškolských studií s nadšením navštěvovala.

Prvotní zájem a profilace v průběhu studia vyústily v obhajobu diplomové práce o italském neorealismu.⁶⁾ Přesto, nebo právě proto, že Kopaněva již v roce 1948 vstoupila do KSČ, jí bylo umožněno působit v „zakázaném“ režimu, tedy na volné noze. Věnovala se jak publikování v tisku a překládání, tak dramaturgické a lektorské práci pro v té době vznikající filmové kluby (tehdy pod názvem Kluby přátel filmového umění). Jelikož tento způsob obživy nebyl dlouhodobě akceptovatelný, přijímá v roce 1961 nabídku na pozici odpovědné redaktorky v nakladatelství Orbis, kterou po několika letech vystřídá stále místo v redakci časopisu *Film a doba* (vydáváném právě Orbisem).

Časopis kvalitativně kulminující v letech 1962–1970 pod vedením šéfredaktora Antonína Nováka (působícího pod pseudonymem Jan Žalman) tak získal zásadní posilu, a vrchol publicistiky i filmové kritiky se tak protínal s uměleckým vrcholem československé filmové tvorby. Redakce ve složení Novák–Kopaněva–Svoboda dokázala vytvořit renomované a čtenářsky oblíbené periodikum, které přes dusivá léta sedmdesátá a osmdesátá a pozdější nejistoty volného trhu jako jediné přežilo do současnosti.

Kopaněva si ve svém kmenovém periodiku vypracovala jasné autorské zaměření na kinematografie východního bloku, zejména na kinematografii sovětskou. Stejně tak se ovšem věnovala také tvorbě československé, kde se — nejen dle publikovaných rozhovorů — stala rovnocenným

intelektuálním partnerem domácích tvůrců a na stránkách časopisu pomáhala formulovat a analyzovat jejich umělecké principy a perspektivy.

Rodící se autorský styl bylo možné vypořádat už na stránkách *Filmu a doby* v raných šedesátých letech. Stroze formulované, a přesto mnohdy rozvité věty a souvětí, intelektuální bohatství nepřeborné slovní zásoby bez laciného exhibicionismu, ale také snaha „šokovat“ čtenáře novotvary a slovními spojeními, zámlkami, kadencemi a interpunkcí — to vše provázelo podmanivý literární styl jediné ženy v redakci časopisu. Výrazová expresivita vynikala v průměru soudobé kritiky a přinesla Kopaněvě záhy výrazné renomé, stejně jako pozornost cenzurních orgánů s ohledem na nadmíru kritických poznámek směrem k plytkým dílům socialistického realismu u nás i v zahraničí.⁷⁾

Samostatnou kapitolou autorčina literárního stylu a projevu bylo poměrně časté používání novotvarů, které měly slovní expresivitu podtrhnout. Nutno dodat, že mnohé z těchto neologismů měly původ v transponování často používané ruštiny do českého jazyka, jak uvádí Tomáš Hála ve svém komentáři.⁸⁾ Přesto můžeme ilustrovat schopnost extrapolovat významy použitím novotvarů například na kritickém hodnocení studiové režijní rutiny sedmdesátých let v rozhovoru pro časopis *Cinepur*, kde Kopaněva používá hanlivý termín „režisérismus“.⁹⁾

Mimopublikační činnost

Jak bylo uvedeno výše, již na konci padesátých let stála Kopaněva bez výraznějšího přičinění u zrodu klubového hnutí, které vycházelo z osvětové

6) Práci obhájila Kopaněva v roce 1957. Zájem o neorealismus je v českém společenském kontextu pochopitelný, nehledě na to, že se v 50. letech vracel také jako inspirační zdroj mnoha sociálně realistických českých filmů a tvůrců. Zmínit můžeme například *TAM NA KONEČNÉ* (1957) Jána Kadára a Elmara Klose nebo filmy Jiřího Weisse.

7) Jak uvádí Tomáš Hála v portrétu Kopaněvy, proměna *Filmu a doby* v sedmdesátých letech po „Poučení“ a změně šéfredaktora byla usměrňována ostentativní snahou nepsat o českých filmech mnohdy hrůzné úrovně, ale únikově se věnovat zejména zahraničním kinematografiím, tvůrcům a dílům. T. Hála, c. d. In: Týž (ed.), c. d., s. 424–425.

8) Viz tamtéž, s. 434.

9) V. Janeček, c. d. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 406.

činnosti, s níž se setkala mimo jiné na přednáškách Myrtila Frídy. Jak sama zmiňuje: „Na začátku jsme uspořádali tři historicky zaměřené cykly. Řekněme, že to byla taková osvětová činnost na nejvyšší úrovni — představovali jsme to nejlepší z historie filmového umění. Problém byl v tom, že to musel někdo uvádět. Program byl založen na filmové osvětě a — aniž jsem o tom snila — stala jsem se filmovou lektorkou.“¹⁰⁾

Osvětová lektorská činnost později vyústila v činnost pedagogickou: na počátku sedmdesátých let se Kopaněva zapojila do přednášek z dějin světové kinematografie na Karlově univerzitě. V roce 1977 začala tamtéž působit na plný úvazek a publikační činnost se proměnila v nahodilé doplnění činnosti pedagogické. Na později vzniklé katedře filmových studií působila až do roku 2006, na FAMU dokonce do roku 2010.

Devadesátá léta znamenala oživení spolupráce v rovině dramaturgické — vedle Letní filmové školy a seminářů polského a ruského filmu se Kopaněvě díky dlouholetému vztahu s Evou Zaorálovou dostalo příležitosti stát u přerodu karlovarského filmového festivalu. Své kontakty s tvůrci z Polska, Ruska, Bulharska i dalších zemí přetvarovala do jádra nově vzniklé soutěžní sekce Na východ od západu, v níž byly uváděny debuty a rané filmy tvůrců zemí východního bloku. Karlovarský festival se tak po pádu železné opony proměnil v místo střetávání západních novinářů a filmařů s východoevropskými kinematografiemi, a stal se tak i díky Kopaněvě mostem k překlenování historické diskontinuity.

Pověstné lektorské úvody tak organicky doplňovaly školní výuku a sloužily jako základ k ob-

jevování děl klasické kinematografie i tvorby současných „východních“ zemí, a to nejen v Karlových Varech, ale i na Letní filmové škole, pořádané Asociací českých filmových klubů. Kopaněva zde uplatňovala své kritické schopnosti při analýzách klasických i současných děl a zároveň prokazovala své encyklopedické znalosti a kontakty s filmovými tvůrci z postsocialistických zemí. Dokladem této osvětové činnosti jsou četné rozhovory se současnými tvůrci z východu, z nichž některé (Alexander Mitta, Sergej Loznitisa, Andrej Končalovskij, Nikita Michalkov, Alexandr Sokurov) jsou publikovány také v knize.

Definování nové vlny

Význam Galiny Kopaněvy však přece jen nejlépe vyniká v českém filmově-kritickém kontextu. Bez přehnaného mytizování je možno autorce připsat — a je to patrné i z raných rozhovorů např. s Františkem Vláčilem, Janem Schmidtem, Milošem Formanem, Vladimírem Borem nebo Václavem Vorlíčkem — spoluzodpovědnost za formulování tvůrčího postoje autorů československé nové vlny i tvorby jejich soupeřů, předchůdců a následovníků.¹¹⁾

Přestože autorka nesčetných rozhovorů vystupuje povětšinou v pozici chápajícího, leč náročného partnera v tvůrčím dialogu, je jasné, že se snaží postihnout cosi výlučného, objeveného, specifického, co provázelo tvorbu autorů už od absolventských filmů a prvotin až po jejich zralá, vrcholná díla.¹²⁾ Tento důraz na dlouholeté podrobné mapování, analyzování a spolunazírání snímků Chytilové, Schorma, Vláčila, Formana, Passera, Němce a dalších vyústil v nezastupitel-

10) Pavla Bergmannová – Jakub Grombří, O filmových klubech s Galinou Kopaněvou. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 397.

11) Např. v rozhovoru s Václavem Vorlíčkem se Kopaněva, vedená svým bytostným zájmem o morální a společenský rozměr kinematografie, snaží dopátrat možností natáčení crazy komedií v českém prostředí. Vorlíček odpovídá v intencích své tvůrčí metody: „Nepatřím mezi ty, kteří rádi hlásají ideje. Já raději sedím vzadu v biografu a poslouchám, jak se lidé smějí nebo nesmějí.“ G. Kopaněva, Dělat film pro zábavu. S Václavem Vorlíčkem rozmlouvala Galina Kopaněvová. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 254.

12) Příkladem citlivého a promyšleného kladení otázek je pasáž z rozhovoru s Věrou Chytilovou: „Každé umělecké dílo vzniká z určitého vnitřního tlaku a je výrazem určité vnitřní kultury, zkušenosti, prožitku, přehodnocování apod. Myslím, že se vám až dosud vždy podařilo prosadit a obhájit své téma a koncepci. Jasně za to mluví

nou roli interpretačního prostředníka jejich děl, realizovaných i nerealizovaných.¹³⁾

Kopaněva zároveň nepostihuje fenomén nové vlny až v období festivalových úspěchů. V rozhovoru vzpomíná na první momenty reflexe autorského výtvořitelství:

Snad po uvedení série absolventských filmů, mezi nimiž nejvíce zaujaly Chytilovův STROP (1961) a Schormův TURISTA (1961). Ty filmy se objevily v jedné sezóně a vyslaly pronikavý signál čehosi nekonvenčního. Tehdy jsme si ve *Filmu a době* řekli, že bychom měli ty absolventy podpořit. Mám-li dnes uvést, co nás k tomu vedlo..., určitě nás zasáhla ta vyšší hladina sociální pravdy, realizovaná u někoho přes herce, u někoho přes neherce, co se týče kamery — životní realita tam byla ve srovnání s tradičními barrandovskými filmy skutečně na omak, živě pulzující. (...) Nemluvě o tom, že to bylo jakési kolektivní vystoupení velice kultivovaných a filmařsky nadaných mladých lidí.¹⁴⁾

Recenze a studie věnované československé kinematografii 60. let však nebyly v pohledu autorky pouhým vzýváním a modloslužebnictvím. Kopaněva si dobře uvědomovala politický a společenský kontext, ve kterém bylo více filmů zakázáno, zmrazeno a ohnuto než skutečně prosazeno. Byla si také vědoma produkčního zázemí a podmínek, které jednoznačně vytvářely a podmiňovaly kvalitu a hodnotu děl. I proto jsou důležité rozhovory také s šedou eminencí nové vlny, např. s šéfem tvůrčí skupiny Šebor–Bor Vladimírem Borem: „Nezapomínejme, že filmová přestavba probíhala ve výrobním chvatu velké fabriky, která musela plnit plán, chrlít předlohy

připravené k realizaci. Ty předlohy byly bůhvíckde schvalovány, často zastavovány nebo zakazovány, takže na úvahy o nějaké promyšlené koncepci nebylo v tom presu místo.“¹⁵⁾

Palčivým obdobím československé kinematografie i kariéry Galiny Kopaněvy byla etapa po srpnu roku 1968. Vyhraněná filmová kritika pěstovaná ve *Filmu a době* podlehla režimnímu tlaku a Kopaněva měla na svědomí nejen problematickou epizodní roli v Kachyňově UCHU (1970), ale také články jako „Předlednové ohlédnutí“, které bilancuje nejen „reakční“ tvorbu scenáristy a režiséra Antonína Máši, nýbrž i posrpnový vývoj. Sedmdesátá léta byla dobou řady ústupků: Kopaněva publikovala pod různými pseudonymy v časopisech a novinách rozmanité úrovně. Kolísavou, spíše upadající tendenci autorčina psaní z této doby, absorbující normalizační dikci a slovník, pak můžeme vidět v desítkách textů, v knize se však objevují pouze výjimečně. Přesto právě nepřehlédnutelná stopa a role partnera v obrodném procesu filmové tvorby šedesátých let pomohla udržet kontinuitu tvůrčího vývoje, který se promítl do bilancování a zpřístupňování trezorových filmů na počátku let devadesátých.

Závěrem

Prezentovaná publikace a soubor textů v ní obsažených představuje uchvacující pohled do vylučného myšlení o filmové tvorbě v rozmanitých souvislostech, stejně jako výsostně citlivý přístup k dramaturgickým a autorským podmínkám umělecké praxe v totalitních zemích bývalého východního bloku. Dává nám také nahlédnout do ohybů uvažování o vztahu filmové produkce, kritiky a ideologie, který se na snímcích z Československa a dalších zemí výrazně podepsal.

výsledky. Zajímá mě, čím byly podmíněny. Mám na mysli „onen vnitřní tlak“, který vás přinutil sáhnout právě po těchto tématech a vyjádřit je v takovém tvaru.“ G. Kopaněva, Neznám opravdový čin, který by nebyl riskantní. Hovoříme s Věrou Chytilovou. Tamtéž, s. 247.

13) Nerealizovaná díla jsou přitom z historické perspektivy mnohdy zajímavější, což dokazuje mimo jiné rozhovor s Václavem Vorlíčkem, viz G. Kopaněva, Dělat film pro zábavu, s. 252.

14) V. Janeček, c. d., s. 406.

15) G. Kopaněva, O dramaturgickém zázemí nejen nové vlny vypovídá Vladimír Bor. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 305.

Kritického hodnocení se v ní dostává také pilířům tehdejšího státního filmu, jakým byl festival v Karlových Varech. Kopaněva postihuje bídu tehdejší okleštěné festivalové nabídky nebývale ostře:

Znovu jsme se účastnili podniku, balancujícího mezi touhou po umělecké náročnosti velkého světa a provinční nápodobou společenského lesku bohatších konkurentů, znovu jsme zakoušeli pocit trapnosti nad některými současnými díly a uvažovali o nepoučitelnosti organizátorů Volné tribuny, jejíž před mnoha měsíci abstraktně vymezené téma svobody umělecké tvorby inspirovalo nakonec spíše k pseudofilosofickým exhibicím než ke kritickým stanoviskům vůči filmové realitě.¹⁶⁾

A právě filmová realita, pravdivost autorské výpovědi, nesmlouvavost a nekonvenčnost uměleckých projevů ve filmové tvorbě byla vytrvalou konstantou morálního stanoviska i tvůrčího psaní Galiny Kopaněvy. Výsměch všem projevům falše, šosáctví, pokrytectví, neupřímnosti, artistnosti a samoúčelné stylizace tvořily konstantu jejího psaní. Postuláty, které ve svých textech brskně formulovala, je stále možné zobecnit na úroveň etických postojů a estetických přístupů uplatňovaných v umělecké tvorbě i společensko-kritických postojích obecně.

Do sborníku jsou zařazeny i texty, které přistihují autorku ve fázích hodnotové rozkolísanosti. Je to nejvíce patrné zejména v těch projevech, které se poddávají rétorice antiimperialistické filmové kritiky zaměřené na „buržoazní“ projevy v západních kinematografiích.¹⁷⁾ Zde je nejjasněji patrné, že Kopaněva ponejvíce rozuměla tvůrcům ze socialistického tábora a jejich reformnímu boji za socialismus s lidskou tváří. Sama byla

součástí tohoto boje a snah o kritickou reflexi žité skutečnosti v Československu, Polsku či Sovětském svazu. Bylo by však velmi pokrytecké soudit společenská stanoviska ženy, která nejednou prokázala svoji osobní statečnost v boji s cenzurními orgány, dnešními hodnotovými měřítky.

Většina textů z pera autorky je prodchnuta fascinací pohyblivým obrazem, vyjadřovacími možnostmi kinematografie a individuálními tvůrčími počiny svěbytných autorů. Budeme-li parafrázovat jeden z textů z počátku devadesátých let věnovaný Vachkově filmu NOVÝ HYPERION ANEB VOLNOST, ROVNOST, BRATŘSTVÍ (1992), celoživotním úsilím Kopaněvy bylo „osvojit si [filmy] řádem srdce a rozumu“.¹⁸⁾

Pavel Bednařík

16) Po dvou letech jako po výprasku. Poznámky k festivalu v Karlových Varech v roce 1968. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 47.

17) Příkladem je uštěpačná glosa o fenoménu agenta Jamese Bonda: G. Kopaněva, Bestseller dnešní doby 007. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 196–198.

18) G. Kopaněva, Velký třesk českého filmu. Psáno po noci, kdy se rozpadl stát. In: T. Hála (ed.), c. d., s. 62.