

Obzor

V barvách piva, medu a vychlazené vodky

Petra Hanáková – Kevin B. Johnson (eds.), *Visegrad Cinema.**Points of Contact from the New Waves to the Present.*

Praha: Katedra filmových studií FF UK – Casablanca Publ. –

Václav Žák 2010, 200 stran.

Název zní provokativně: jakápak visegrádská kinematografie? Nebylo snad založení V3 (z níž se záhy stala V4) v malebném podunajském městečku 15. února 1991 jen účelovým instrumentem, jenž měl koordinovat společné úsilí Československa, Maďarska a Polska na cestě do budoucí Evropské unie? Zatímco politickým idejím Visegrádské čtyřky se reprezentanti našich zemí v lepších dobách přibližují a v horších vzdalují, funguje stabilně a nezpochybnitelně Visegrád kulturní. A to nejen v přítomnosti, ale i ve vzpomínkách na doby, kdy ještě neměl svoje jméno, byl však prožíván doslova fyzicky: na rockových koncertech v Pešti nebo ve vydýchaných sálech filmových klubů, když se hrál nový Zanusso.

Vzájemnost uvnitř jedinečného kulturního prostoru neztrácíme ze zřetele ani při četbě sborníku, jenž vznikl ze série přednášek uskutečněných v roce 2009 na Katedře filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Projekt byl podpořen Mezinárodním visegrádským fondem a jeho výsledkem je nyní hodnotná čítanka, využitelná pro výuku domácích i zahraničních studentů. Nevýšla v žádném z visegrádských jazyků, nýbrž anglicky, což je spravedlivé i praktické. O sedm studií se podělili badatelky a badatelé z našeho regionu (Iwona Kurzová, Ewa Mazierska a Piotr Zwierzchowski z Polska, Jana Dudková a Monika Mikušová ze Slovenska, András Szekfü z Maďarska a Petra Hanáková z Česka), jednu napsal Američan Kevin B. Johnson, devátá je závěrečným esejem posluchačky daného kurzu Agnieszky Zielińskiej. Univerzitní přednáška coby výchozí žánr ovlivnila i rétorickou podobu těchto příspěvků: většinou se jedná o vtipné, kontaktně a temperamentně formulované texty se zesílenou ambicí třídit a objasňovat. Dodejme, že visegrádské země jsou čtyři, ale domovských národů, o nichž vypovídají jejich filmy, je nejméně šest (kromě Poláků, Čechů, Slováků a Maďarů také Romové a Židé). Důležité jsou vztahy k Němcům a Rusům, stejně jako přesahy do kinematografií Rumunska a NDR. Všechny tyto kontexty kniha reflektuje.

Hned první stať Piotra Zwierzchowského „Druhá světová válka v polské kinematografii 60. let“¹⁾ naznačuje, že nepůjde o žádný reparát ze zažitých přístupů a kanonizovaných děl; zabývá se totiž obdobím, jež bývá v tradičních výkladech zastíněno heroičtějšími epochami polské filmové školy či kina morálního neklidu. Režim Władysława Gomułky, v němž měla vlivnou pozici skupina takzvaných partyzánů kolem generála Mieczysława Mocзара, podněcoval v šedesátých letech natáčení válečných filmů a televizních seriálů, které měly ideově negovat předchozí etapu, jež v dílech

1) Názvy kapitol i další citáty z recenzované knihy zde uvádím ve vlastním překladu (pozn. aut.).

Andrzeje Wajdy či Andrzeje Munka akcentovala mučednictví, tragičnost i nehrdinskou směšnost polských válečných osudů. Tvůrci národně vlasteneckého proudu Jerzy Passendorfer či Ewa a Czesław Petelští vytvářeli imaginární obraz o druhé světové válce a upevňovali rétoriku vítězství: „Sláva polských ozbrojených sil, národní jednota, spojenectví se Sovětským svazem a boj proti nacistickému agresorovi: tyto čtyři prvky byly vzájemně spojeny na mnoha úrovních“ (s. 22). Také zobrazování Rusů bylo stereotypní: vystupovali jako „starostliví spojenci, soudruzi ve zbraňi a moudří poradci“ (s. 28). Studie Piotra Zwierzchowského, jenž se specializuje na stalinismus a socialistický realismus, vychází vstříc širšímu a velmi potřebnému proudu současné historiografie, jenž se snaží postihnout minulost a její každodennost nejen ve skutečích odboje, ale i v méně spektakulárních obdobích souhlasu a konformity.

Kevin B. Johnson v eseji „Erotismus, moc a osud v kinematografii střední Evropy“ překročil dané téma jak časově, tak místně, když do svého ohniska zahrnul i němé filmy G. W. Pabsta nebo vychodoněmecké melodrama *LEGENDA O PAVLOVI A PAVLE* (*Die Legende von Paul und Paula*, 1972). Jeho příspěvek čtu jako vzorový exemplář „akademického psaní“: začíná od Milana Kundery, pokračuje neméně předvídatelně Michelelem Foucaultem a Laurou Mulveyovou, odkazuje na Sigmunda Freuda i Herberta Marcuse. Disponuje širokým rozhledem, zná významná díla našich kinematografií, ale cituje o nich jenom to, co bylo publikováno anglicky.

Shrnující funkci plní kompilace Moniky Mikušové „Obrazy holokaustu v polské a dalších kinematografiích visegrádského regionu 1948–1968“. Některé údaje bohužel autorka převzala z druhé ruky bez ověření; na s. 71 píše, že *OSVĚTIM* (*Ostatni etap*, 1948) Wandy Jakubowské nebyl v Polsku úspěšný. Ve skutečnosti jej do roku 1974 navštívilo 7,743 miliónů diváků, což v poválečném dvacetiletí znamená desáté místo mezi domácími snímky.²⁾ Zdráhám se přitakat interpretaci, že tak reálné prvky koncentračního tábora, jako jsou noční příjezd transportů, elektrické ostatné dráty či holení fungují ve filmu *OSVĚTIM* jako symboly, i když platí, že se později staly „integrální součástí ikonografie holokaustových filmů“ (s. 70).

Mikušová také tvrdí, že *DALEKÁ CESTA* byla krátce promítána v březnu 1949, brzy poté zcela zakázána a znovu veřejně uvedena v roce 1991 (s. 78). Vychází zřejmě ze stati Jiřího Cieslara „Living with the Long Journey: Alfréd Radok's Daleká cesta“ ze sborníku *Holocaust and the Moving Image*.³⁾ Tuto legendu přitom již o deset let dříve zpochybnil Zdeněk Hedbávný, když zjistil, že Radokův film „nebyl zakázán, nýbrž pouze odsunut z Prahy a minimálně promítán na venkově.“ Podle Hedbávneho si Radok do deníku poznamenal, že v létě 1954 byl film promítán „v některých periferních pražských kinech.“⁴⁾ Dle statistických údajů se v českých zemích do 31. prosince roku 1987 uskutečnilo 6 919 představení *DALEKÉ CESTY* s celkovou návštěvností 1 112 511 diváků.⁵⁾ Kde se onen více než milión diváků vzal, mělo-li být uvádění tak sporadické? Stále tu bohužel

2) Stanisław J a n i c k i, *Film polski od A do Z*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1977, s. 152.

3) Jiří Cieslar zde poněkud zkratkovitě napsal, že Radokův film měl „(...) only a limited release and was then banned completely. (...) The Czech people were not able to see THE LONG JOURNEY again until after the Velvet Revolution, when in 1991 it received its television premiere.“ Toby H a g g i t h – Joanna N e w m a n (eds.): *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television Since 1933*. London: Wallflower Press 2005, s. 218.

4) Zdeněk H e d b á v n ý: *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo v Praze – Divadelní ústav 1994, s. 169.

5) Václav B ř e z i n a – Aleš D a n i e l i s – Jindřiška Š v e c o v á – Jan V y m ě t a l: *Československý film a filmová distribuce I*. Praha: ÚPF 1988, s. 29.

straší prastará zpráva, že „film byl uveden pouze v mimopražských kinech“, ⁶⁾ aniž by se badatelé ptali, do kdy tomu tak bylo, o která mimopražská kina šlo a jak se DALEKÁ CESTA hrála v jiných centrech republiky. Podle databáze projektu *Filmová kultura: Brno 1945–1970. Dějiny distribuce, uvádění a recepce* se Radokův film v roce 1954 promítal například v brněnských kinech Lípa (9.–12. 7.), Osvěta (11. 8.), Mír (14.–16. 9.) a také od 6. do 9. ledna 1956 v kině Vlast. ⁷⁾

Promítání DALEKÉ CESTY od poloviny padesátých let potvrzuje i dopis odbojáře a bývalého terezínského vězně Stanislava Šteindlera, jak ho v dubnu 1956 uveřejnil časopis *Kino*. Jeho text mimo jiné dokládá, že kritický názor na Radokovu práci nesdílel pouze Václav Kopecký s Otakarem Vávrou, jak by snad vyplývalo z dnešních reflexí Vávrovy kariéry v bulvárním tisku, ale výhrady měli i účastníci zobrazených událostí:

Hlavní nedostatek filmu bych viděl [...] v jeho ideové zmatenosti a nepravdivém vykreslení prostředí koncentračního tábora v Terezíně. Všichni židé jsou tu zobrazeni jako skupina nenormálních, záporných tvorů a jedinou opravdu kladnou postavou je nežidovský manžel hlavní hrdinky. [...] Film nic neříká o tom, že Terezín nebyl jen místem utrpení, kde lidé byli všeho schopni za kus chleba či cigaretu, ale také místem velkého lidského sebeobětování a hrdinství.

Stanislav Šteindler proti DALEKÉ CESTĚ kladl nejen OSVĚTIM Wandy Jakubowské, ale i maďarský snímek Félixé Máriássyho POSLEDNÍ HODINY (Budapesti tavasz, 1955). Nakonec vyjádřil přesvědčení, že se „umělec velkého formátu“ Radok „jistě sám dívá na DALEKOU CESTU jako na omyl. To není důvodem, proč by neměl dostat novou příležitost k filmování, jako to není omluvou pokoutního uvádění DALEKÉ CESTY do našich kin v době, kdy již proběhla mnoha zeměmi. Kéž je i oficiální mlčení prolomeno s konečnou platností:“ ⁸⁾

András Szekfű ve vzpomínkově zabarveném příspěvku „Umělecké dialogy ve visegrádské kinematografii 60. let“ nabízí komparativní analýzy snímků Romana Polaňského, Istvána Szabóa, Lívie Gyarmathyové, Gyuly Gazdaga a Miloše Formana. Zkoumá a přiloženou tabulkou dokládá, které filmy z Polska a Československa se tehdy promítaly v Maďarsku: nejen v široké distribuci, ale i v rámci dnů národních kinematografií, ve Filmmúzeu, v klubech, na vysokých školách, v kulturních střediscích socialistických zemí či v uzavřeném kruhu funkcionářů. Jistě bychom uměli odpovědět podobně koncipovanou statí o tom, jaký význam pro české a slovenské cinefilu měla při analogické distribuční praxi a za obdobného ideologického dozoru maďarská a polská kinematografie 70. a 80. let.

6) Nedávno se tato věta, po desítky let opisovaná z knížky do knížky, vynořila znovu v lexikonu *Český hraný film III 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 32.

7) Online: <<http://www.phil.muni.cz/dedur/?id=13028>>, [cit. 23. 6. 2011].

8) Stanislav Šteindler: K filmu „Daleká cesta“, *Kino* 11, 1956, č. 9, s. 140. Šteindlerovo kritické stanovisko po letech fakticky potvrdil Arnošt Lustig v rozhovoru a Jiřím a Jiřím Š. Cieslarovými: „Chybí mi kontrasty. Jediným kontrastem jsou zubožení Židé a arogantně sebevědomí Němci, kteří jsou přesvědčeni o své nadřazenosti. Nejcennější vlastností umění je představit v jednotě protiklady. Kdežto Radokův film je monotónní, pasivní, depresivní. [...] Není tam ani zmínka o odboji, který v Terezíně skutečně existoval. Působilo tam silné sionistické a komunistické hnutí.“ Eva Stehlíková (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: AMU & NFA 2007, s. 80.

Vizuální antropoložka Iwona Kurzová ve stati „Našinci“:⁹⁾ Obyčejní lidé v československém a polském filmu kolem roku 1968“ píše, jak byla v Polsku přijata Papouškova trilogie o rodině Homolkových. Prvý díl ECCE HOMO HOMOLKA se promítal pod titulem STRASZNE SKUTKI AWARII TELEWIZORA čili „Strašlivé následky poruchy televizoru“. Veřejnost se prý domnívala, že změna názvu byla motivována neblahou podobností s příjmením stranického šéfa Gomušky, Iwona Kurzová uvažuje též o snaze vyhnout se odkazu k Ježíšovi („ecce homo“, s. 100). Autorka dále (podobně jako Zwierzchowski a Mikušová v předchozích statích) zkoumá, jak se ve filmech odrazily polsko-židovské vztahy, a analyzuje případ trezorového snímku Janusze Nasfetera DŁUHÁ NOC (Długa noc, 1967), jehož uvedení bylo znemožněno po šestidenní izraelsko-arabské válce.

S aktuálními trendy ve společenských vědách bývá v česko-slovenském filmologickém kontextu nejlépe obeznámena Jana Dudková. Nezklamala ani ve stati „Problematické Jiné a (ne)možnost mezikulturního dialogu ve slovenské kinematografii po roce 1993“. Začíná několikastránkovým výkladem o postkoloniálních teoriích, které reprezentují Homi K. Bhabha, Edward W. Said a Gayatri Chakravorty Spivaková, pokračuje konceptem polycentrického multikulturalismu podle Elly Habiby Shohatové a Roberta Stama, a když už se čtenář začíná ptát, co to má společného s visegrádským prostorem, strhne náhle pozornost k magickorealistickému eposu Juraje Jakubiska TISÍCROČNÁ VČELA (1983), aby v jeho zanzibarských motivech odhalila stopy slovenské koloniální imaginace. Perfektně gradovaná stať vrcholí brilantní kritikou nové vlny oceňovaných slovenských dokumentů (INÉ SVETY, MY ZDES). Jen u středometrážního snímku režisérky Daniely Rusnokové O SONI A JEJ RODINĚ nachází Jana Dudková prvek mezikulturní vzájemnosti: „Je to jeden z mimořádně vzácných slovenských filmů, ve kterých nejsou Romové ukazováni jako příklad lacanovských „Jiných“, ale jsou doslova pojímáni jako partneři v dialogu“ (s. 128).

Agnieszka Zielińska v eseji „Státní moc a tělo: (Anti)potratová legislativa komunistického Rumunska a postkomunistického Polska ve filmech 4 MĚSÍCE, 3 TÝDNY A 2 DNY a NIC“ vychází z faktu, že represivní populační politika Ceaușeskovy režimu nalézala pokračování v dnešní legislativě její katolické vlasti. Zielińska konstatuje, že „bez ohledu na ideologické zdůvodnění je reprodukční legislativní politika vždy formulována podle abstraktních principů, které s jednici a jejich těly nakládají jako s hmotnými veřejnými statky a ignorují přímé a často tragické životní zkušenosti, jež z takových měřítek vyplývají“ (s. 176). Již v roce 1998 natočila Dorota Kędzierzawska na potratové téma snímek NIC, jehož sdělení bylo filmem Cristiana Mungia 4 MĚSÍCE, 3 TÝDNY A 2 DNY (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007) v polských debatách nově aktualizováno.

Ewa Mazierska poskytla v článku „Hlavní tendence v polské postkomunistické kinematografii: auterismus, žánr, vernakularismus“ užitečnou bilanci posledních dvaceti let, včetně periodizace a rozlišení tří proudů zmíněných v titulu. Pojem „vernakulární filmy“ razí pro filmy, které prezentují obyčejný každodenní život specifických lokalit.

Také Petra Hanáková pojmenovala v české polistopadové produkci základní proudy: filmy hřejivé (warm movies), které malují obraz češství v barvách piva a medu (OBECNÁ ŠKOLA, KOLJA), a filmy chladné (cold movies) v odstínu vychlazené vodky (MISTŘI, KAMENNÝ MOST). Vedle toho rozeznává třetí kategorii zvanou „cool film“ (SAMOTÁŘI), což bychom mohli přeložit jako „pohodový film“ (tímto překladem ovšem vyprchá původní „teplotní“ metafora). K nápojové komparaci se uchýlila i Iwona Kurzová, když protiklady mezi polskou a českou národní identitou dokládá mimo

9) V originále „Our Folks“, což je anglický titul veselohry Sylwestera Chęcińskiego SAMI SWOI (1967), která se u nás hrála pod názvem DOBRÝ DEN, SOUSEDE.

jiné nejen opozicí Kmicic¹⁰⁾ versus Švejk, ale i vodka versus pivo (s. 101). Odstíny chmele, piva a medu dominují také obálce knihy, jak ji navrhl Jan Dobeš.

Navzdory pečlivé redakci se do svazku vloudilo několik chyb. Rejstřík sloučil pod jednu položku SĄSIEDZI (Sousedé) stejnojmenný film Aleksandra Ścibora-Rylského z roku 1969, jak se o něm píše na stranách 21, 23 a 28, a polský název českého loutkového seriálu PAT A MAT ze s. 101. Na s. 75 a v rejstříku je mylně uvedeno jméno Sylwester Szyszka, v nominativu se tento režisér jmenuje Szyszko. Na s. 147 se mluví o filmaři jménem Jerzy Kutz, z kontextu usuzuji, že jde o Kazimierze Kutze. Kameramanem Formanových filmů byl Miroslav, nikoli David Ondříček (s. 92). SKŘIVÁNCI NA NITI dostali v Berlíně Zlatého, nikoli Stříbrného medvěda (s. 48, pozn. 10). V SEDMI-KRÁSKÁCH Věry Chytilové se stěží něco může stát po 80 minutách (s. 59), když stopáž celého filmu nepřesahuje 73 minut.

Hodnota odborné studie bývá tím větší, čím rozsáhleji nás přiměje revidovat či přerátovat dosavadní poznatky a metodologické koncepty. Z tohoto hlediska se cítím nejvíce obdarován příspěvky Jany Dudkové, Ewy Mazierské a Piotra Zwierzchowského, přijímám i pedagogickou inspiraci ze statí Petry Hanákové.

Jaromír Blažejovský

10) Šlechtický důstojník Andrzej Kmicic je bouřliváckým hrdinou románu Henryka Sienkiewicze *Potopa* (Potop); ve stejnojmenné adaptaci Jerzyho Hoffmana (1974) ho ztělesnil Daniel Olbrychski.