

Co všechno ještě nevíme o dějinách českého filmu

Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host 2014.

Pavel Skopal se dlouhodobě zabývá historií znárodněné československé kinematografie, přičemž se soustředí především na období od roku 1945 do konce 60. let. V roce 2012 vydalo nakladatelství Academia publikaci *Naplánovaná kinematografie*, jejímž byl Pavel Skopal editorem. Tato publikace se věnovala vývoji českého filmového průmyslu v letech 1945 až 1960. Pavel Skopal zde uveřejnil svoji studii o koprodukčních filmech barrandovského filmového studia v letech 1954 až 1960. Publikace *Filmová kultura severního trojúhelníku* je výsledkem autorova dosavadního výzkumu různých oblastí filmového průmyslu, které nyní propojil v jedné knize.

Hned na úvod by mělo být řečeno, že zvláštní uznání si zaslouží autorův velmi rozsáhlý archivní výzkum. Málokdy celkově v literatuře z oblasti československých dějin, nejen filmové, uskuteční autor archivní výzkum v tolika zemích. Konkrétně publikace Pavla Skopala zahrnuje informace z archivů v České republice, Polsku, Německu, Spojených státech amerických, Rusku a Maďarsku. Mám osobní zkušenosti s prací v moskevských archivech, kde bývá badatelským dobrodružstvím dostat se k potřebným dokumentům. Pavel Skopal i zde našel důležité archivní prameny k tématům své práce. Jak autor také uvádí v předmluvě, velký význam pro něj měl rovněž dlouhodobý studijní pobyt na Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf v Postupimi,

který mu umožnil získat podrobné informace o východoněmecké kinematografii. Pavel Skopal pracuje také s desítkami titulů domácí a zahraniční literatury. Využívá dobový tisk ze sledovaného období let 1945–1970.

Jak autor vysvětluje v úvodní kapitole, rozdělil svoji knihu do tří částí, které se zaměřují na tři různé roviny filmové kultury. První část se věnuje specifickému modelu filmové produkce s důrazem na problematiku koprodukcí Československa, Německé demokratické republiky a Polska. Druhá část má jako své hlavní téma systém filmové distribuce v těchto zemích. Ve třetí části Pavel Skopal analyzuje dějiny filmové recepce, preference filmových diváků a dobové výzkumy filmového publika.

Výjimečnost této publikace je právě v propojení pohledu na československou, východoněmeckou a polskou kinematografii v oblasti filmového průmyslu. Pokud se nějaký autor v textu o československé kinematografii věnuje porovnání s jinými zeměmi komunistického bloku, tak se toto porovnání většinou týká uměleckých hodnot filmů, výrazných autorských osobností, filmových škol, zřídka ovšem fungování filmového průmyslu. Jak Pavel Skopal v bohatých citacích německé a polské odborné literatury dokazuje, srovnávací perspektiva představuje při zpracovávání dějin filmového průmyslu velkou výzvu. To nicméně souvisí též s letitým posteskem zájemců o filmo-

vou historii, že nám chybí skutečně podrobně zpracované souhrnné dějiny českého filmu, kde by právě pohled na vývoj naší kinematografie z hlediska fungování filmového průmyslu byl podstatnou součástí.

Sledované země autor označuje shrnujícím názvem severní trojúhelník. První část Skopalovy knihy se zaměřuje na otázku koprodukcí v zemích tohoto trojúhelníku. Autor velmi přehledně na základě pramenů prezentuje, jakým způsobem fungovala sovětská kulturní politika, která chtěla mít zásadní vliv na filmovou produkci zemí východního bloku. Již v těsně poválečném období měl Sovětský svaz plány, jak by natáčel koprodukcí s náměty s protifašistickou tematikou. Pavel Skopal dokládá, že tyto plány provázely různorodé komplikace. V tomto směru jsou velmi zajímavé pasáže knihy, které se týkají konferencí filmových pracovníků socialistických zemí v letech 1957–1960, kde bylo zřejmé, jak se proměňoval přístup Sovětského svazu.

Pavel Skopal se v této části knihy zaměřuje na jednotlivé koprodukční projekty československé kinematografie. Čtenáře jistě napadá, že by bylo přínosné, pokud by vznikly samostatné studie, které by ukázaly produkční zázemí těchto koprodukcí, což třeba určitě platí pro film *V PROUDECH*, který vznikl na konci 50. let jako první československý cinemascopický film. Spolupráce s francouzskou společností Le Trident měla přinést snímek, který bude vhodný k distribuci v zemích východní i západní Evropy. Ve výsledku vznikl ale nepovedený film, který měl hned po premiéře velmi drtivé kritiky v československých médiích. Bylo by jistě zajímavé se dozvědět, jak tato koprodukční spolupráce u jednotlivých snímků vůbec probíhala, kdo a kdy schvaloval jednotlivé etapy výroby, jaký mělo průběh samotné natáčení.

Když autor píše o 60. letech, věnuje se koprodukčním projektům československé kinematografie se západními zeměmi, ať už byli režiséry příslušníci české nové vlny (Forman, Chytilová) nebo generačně starší autoři Weiss, Kadár, Klos či

Jasný, a uvádí základní informace k těmto koprodukcím. Je zřejmé, že by bylo velmi vhodné podrobněji prozkoumat historii fungování Filmexportu, neboť Skopal reflektuje rozdílnost pohledů Filmexportu a Filmového studia Barrandov na to, jak by měla spolupráce se západními producenty probíhat. Ladislav Kachtík jako ředitel Filmexportu se objevuje v mnoha memoárových knihách, ale bylo by dobré, pokud by jednou vznikla podrobnější studie o jeho působení v československé kinematografii. Je určitě jasné, že Pavel Skopal se nemohl všem tématům věnovat do hloubky. Při čtení jeho knihy nicméně čtenáře napadá, co vše by bylo nutné ještě detailněji zpracovat a k čemu byly zatím publikovány jen základní informace. U každého tématu se na druhou stranu vynořuje též otázka, zda jsou dostupné archivní prameny, které by bylo možné ke zpracování určité tematiky využít. Otázkou neméně naléhavou a související je potom, kolik je v České republice filmových historiků, kteří se mohou věnovat výzkumu filmové historie jako své hlavní profesi.

Osobně pokládám za velmi zajímavé informace o tom, jaký měli čeští filmaři vliv na žánrovou produkci východoněmeckého studia DEFA. Pavel Skopal na základě archivních pramenů a odborné literatury ukazuje, jak chtělo studio DEFA upravit zastoupení žánrů ve své filmové produkci, a proto se snažilo rozvíjet spolupráci se zahraničními filmaři v oblasti hudebních filmů, kriminálek a dobrodružných snímků. Skopal upozorňuje, že výsledky byly značně různorodé. Lední muzikál *STRAŠNÁ ŽENA* Jindřicha Poláka, natočený v koprodukcii s FSB, byl například kritiky hodnocen negativně, a nestal se ani diváckým hitem. DEFA angažovala české režiséry Josefa Macha, Hanuše Burgera a Vladimíra Breberu přímo pro vlastní žánrovou produkci. Josef Mach pro studio DEFA natočil divácky úspěšnou indiánku *SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE*. Na film přišlo skoro 5 milionů diváků a právě on založil bohatou tradici východoněmeckých indiánek, často s Gojko Mitičem v hlavní roli, které měly být protiváhou západo-

německých adaptací knih Karla Maye. Josef Mach tak vytvořil jeden z komerčně neúspěšnějších snímků studia DEFA. S postupujícím uvolňováním poměrů v československé kultuře se nicméně snižoval zájem NDR o spolupráci s českými filmaři, a to z obav o to, aby neovlivňovali své východoněmecké kolegy.

Ve druhé části své práce Pavel Skopal přehledně zachycuje vývoj distribuce v Československu, Polsku a NDR. Právě zde nejlépe vynikne vhodnost výběru NDR a Polska pro srovnání. Autor ukazuje, že síť kin v Československu a v těchto dvou zemích byla po skončení druhé světové války zcela rozdílná. Je zajímavé sledovat, jakým způsobem se komunistické strany v 50. letech snažily využít film k propagování své politiky a jak se filmová představení stávala součástí dobových politických rituálů. Autor dobře přibližuje, do jaké míry se mělo v této oblasti vycházet ze sovětského vzoru a jak se v případě Polska v průběhu 50. let ukázalo, že tato země už ani v oblasti kinematografie nechce být poslušným vazalem Sovětského svazu. Zde se opět nabízí námět pro samostatnou studii, která by se zabývala problematikou uvádění sovětských filmů v Československu. Na základě archivních pramenů autor prezentuje, jak kina v zemích východního bloku bojovala s tím, že měla uvádět stanovené procento sovětských filmů, ale současně chtěla mít slušnou tržbu, což hodně zajišťovala západoevropská a někdy americká produkce. Pavel Skopal zařadil do této části také lokální případové studie o uvádění filmů v Lipsku, Brně a Poznani, mezi nimiž lze opět sledovat dílčí rozdíly. Dobře tyto studie také ukazují, jak byla kina součástí místní kultury.

Třetí část Skopalovy knihy je věnována divácké recepci a představuje, jak vypadaly v zemích severského trojúhelníku sociologické výzkumy filmového diváka, z nichž pro naše prostředí byly zásadní výzkumy Karla Moravy. Zajímavé jsou určitě přehledy vývoje diváckých preferencí v jednotlivých zemích. Pro potřeby této analýzy si autor rozdělil sledované období do několika fází,

kteří mu umožňují dobře reflektovat proměny návštěvnosti. Pokud jde o čísla pro česká kina, je znovu nutné ocenit práci Jiřího Havelky, z jehož přehledových publikací čerpají filmoví historici již několik desetiletí. Domnívám se, že v této pasáži by bylo vhodné mít i základní informace ke Slovensku. Pavel Skopal již v úvodu práce deklaruje, že se bude zaměřovat na české země, nicméně právě s ohledem na recepci by bylo zajímavé vědět, zda lze zaznamenat nějaké rozdíly mezi preferencemi diváků v českých zemích a na Slovensku. Jistě je pak opět na místě otázka dostupnosti přesných dat o návštěvnosti slovenských kin pro celé sledované období. Současně by bylo asi dobré ještě podrobněji prozkoumat vliv rozvoje televizního vysílání na návštěvnost kin. Nabízí se zde rozvést, jaká byla programová nabídka v televizi (zvláště z hlediska uvádění filmů) a proč tedy lidé často raději zůstávali doma u televizorů. Na straně druhé však přehledy nejnavštěvovanějších filmů ukazují, jak je někdy filmová popularita proměnlivá. V 60. letech byly nejpopulárnější západoněmecké mayovky, které každoročně reprízuje některá česká televize, většinou v rámci letního programového schématu. Důkazem přetrvávající popularity může být i fakt, že vedení veřejnoprávní České televize v červnu 2015 okamžitě zařadilo film VINNETOU do programu v den, kdy zemřel francouzský herec Pierre Brice. Na druhou stranu zapomenutými díly bez televizních repríz jsou filmy SYN KAPITÁNA BLOODA a TAJEMSTVÍ ČÍNSKÉHO KARAFIÁTU (4. a 8. film žebříčku 60. let v českých zemích, s. 223).

Celkově lze knihu Pavla Skopala hodnotit jako významný příspěvek k mapování české filmové historie. Velmi důležité je, že autor se dlouhodobě zajímá o produkční historii filmů, systémy distribuce a filmového diváka, což jsou oblasti, které je nutné v české filmové historii dále rozvíjet. Jak jsem uvedl na začátku, je velkou předností publikace skutečně rozsáhlý archivní výzkum v domácích i zahraničních archivech a desítky odborných knih, které autor prostudoval a využil při své práci. Skopalova kniha dokazuje, jak užitečné

může být porovnávání naší kinematografie se zahraniční, zde s východoněmeckou a polskou. Monografie nabízí mnoho různých témat, jež by jistě mohla být rozvinuta do samostatných studií a publikací. Kniha je velmi pečlivě připravena i z redakčního hlediska, obsahuje seznam zkratek, filmografický rejstřík i jmenný rejstřík, má i velmi dobrou grafickou úpravu a je doplněna řadou fotografií, které se přesně vztahují k jednotlivým částem knihy. Autor také do textu zařadil různé důležité grafy, které napomáhají čtenářově orientaci v číselných údajích.

Petr Bednařík