

Oponentský posudek disertační práce Terezy Dvořákové *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*

Renomovaná filmová historička Tereza Dvořáková ve své disertační práci nabízí původní analýzu institucionální základny českého filmu v období druhé republiky a protektorátu Čechy a Morava. Shrnula v ní výsledky rozsáhlého primárního výzkumu, v jehož průběhu musela sama inventarizovat klíčové prameny, uložené jako nezpracovaný fond Českomoravského filmového ústředí v Národním filmovém archivu. Své argumenty postavila na detailní znalosti českých i německých dokumentů o vzniku a činnosti střešních organizací protektorátní kinematografie, které byly dosud badatelské komunitě z větší části neznámé. Dospěla k závěrům, jež zásadním a přesvědčivým způsobem revidují nejen tradiční příběh o národní kinematografii pod nacistickým útlakem, ale i jeho souvislosti s předchozím obdobím první a druhé republiky a s následující érou zestátněného filmu. Nemůže být proto nejmenšího sporu o originalitě, novátorství a vědeckém přínosu předložené práce. V tomto posudku nejprve vyzdvihnu hlavní metodické, faktografické a interpretační hodnoty disertace a následně upozorním na její dílčí nedostatky a na možnosti dalšího rozpracování.

Kostru historického příběhu o centralizaci filmového průmyslu tvoří vývoj od otevřeného systému volného trhu a svobodného podnikání přelomu 20. a 30. let přes protekcionistické zásahy státu v době hospodářské krize a první pokusy o hospodářské a kulturněpolitické řízení v druhé polovině 30. let k rychlému rozvoji ústředních samosprávných orgánů za druhé republiky a protektorátu, jež nakonec vyústily v poválečné zestátnění. Tereza Dvořáková na tomto půdorysu formuluje dvě základní teze, které radikálně opravují dosavadní historické interpretace: 1) mezi uvedenými vývojovými etapami je vysoká míra kontinuity daná přímou návazností mezi organizačními strukturami spolkových, veřejně-korporátních a státních orgánů, mezi jejich personálními obsazeními a nakonec i ideovými programy; 2) v reorganizačních krocích a kulturně-politických iniciativách z doby protektorátu, které bývaly interpretovány jako národně-obranné nebo dokonce odbojové, je možné identifikovat řadu společných jmenovatelů se zájmy okupační moci a posléze i komunistického režimu (především hierarchizaci a centralizaci umožňující důslednější kontrolu shora), nemluvě o zjištěných zájmech jednotlivců, které jsou nadčasové.

Dvořáková ve svém výkladu postupuje maximálně jasně a systematicky a krok za krokem přináší pro své teze přesvědčivé důkazy. Její výklad ale vždy ponechává prostor pro alternativní interpretace jednotlivých událostí i aktérů, identifikuje ambivalentnost úředních rozhodnutí i osobních motivací a nesnaží se zastírat nedostatek relevantních dat. Nejvěrohodnější jsou její závěry tehdy, když analyzuje vnitřní mechanismy samosprávných institucí v konfrontaci s vnějšími tlaky, s nimiž se musely pragmaticky vyrovnávat, zvláště pak vztahy mezi okupačními a protektorátními centry rozhodování, způsoby, jak zdánlivě obranná centralizace nahrávala německým zájmům (viz např. výborné postřehy o kumulaci moci v rukou úzké skupiny jednotlivců) a jak národně zakotvená ideologie reformátorů korespondovala s ideologií nacistickou a později komunistickou. V těchto rysech (empirická a kritická práce s širokým spektrem primárních pramenů, systematický revizionismus, otevřenost různým interpretacím) práce Terezy Dvořákové navazuje na nejlepší tradice nejen domácí, ale i německé a americké filmové historiografie posledních třiceti let a automaticky se řadí mezi kanonická díla českého filmového dějepisectví.

Kritické výhrady, které pro úplnost předestřou v následující části posudku, mají charakter dílčích nebo okrajových připomínek. Jejich cílem není zpochybnit celkovou hodnotu práce, ale nabídnout témata k diskusi a podněty k další práci autorky.

Dvořáková v úvodu vyvolá dojem, že její pojetí spolkové činnosti a institucionálních dějin vychází z konkrétních teoretických koncepcí, nicméně uvedené zdroje se v dalších částech práce nezhodnocují a s jejich pojmy se systematicky nepracuje – nelze se proto ubránit dojmu, že autorka se pomocí odkazů na teoretickou literaturu snaží pouze naplnit předepsaný formát disertace (teoreticko-metodologický úvod). Kontextový výklad o spolkovém hnutí 30. let, tedy o období předcházejícím zkoumanému úseku filmových dějin, je poněkud zkratkovitý a založený na nepříliš reprezentativním vzorku pramenů (časté odkazy na rešerše z tisku Z. Štáblu), což kontrastuje s hloubkou pramenné základny v hlavní části práce. Toto v menší míře platí i pro mírně zjednodušující pojednání o raném vývoji zestátněného filmu (s odkazy na příručku produkčního B. Šmídy namísto primárních pramenů, jichž je k dispozici dostatek).

Hlavní část práce, pojednávající o období druhé republiky a protektorátu, trpí tím, že výklad místy mechanicky kopíruje strukturu zkoumané organizace a zároveň strukturu pramenné základny (tj. archivního fondu, jenž autorka sama pomáhala zpracovat). S nadsázkou by se dalo říci, že práce svou místy neselektivní popisností připomíná spíše inventář než historickou analýzu (toto přirovnání však platí jen pro několik pasáží!). Projevuje se to hlavně tam, kde Dvořáková popisuje dílčí sekce ČMFÚ, kategorizuje jeho administrativní kroky nebo podává přehled o jeho pracovnících. K čemu například čtenář potřebuje vědět, kdo zastával pozice šoféra, vrátného nebo nočního hlídače? Proč je důležité znát rutinní postupy jednacího řádu, spisové značky a detailní položky prováděcích předpisů, stanov či rozpočtů? Podobné údaje pouze zahlcují text informačním šumem, autorka s nimi ve svém výkladu nijak nepracuje.

Naopak u klíčových aktérů mimo několika výjimek postrádáme podrobnější osobní a profesní životopisná data, stejně jako postrádáme bližší charakteristiky skupinové a generační (čtenář by se rád dozvěděl více na téma „mladí výkonní úředníci a odborní specialisté s kolektivním uvažováním“ /98/) nebo objasnění důvodů pro jmenování a odchody z funkcí (někdy označených prostě za „politické“ /43/). Místy tak vzniká zdání „samopohybu“ institucionálních struktur, odtrženého od osobních historií, mezilidských vztahů a jejich společensko-politického kontextu. Zde je třeba upozornit, že autorka si tohoto nedostatku jistě byla vědoma a jeho důvodem je nejspíš z velké části pouze nedostatek pramenů.

V práci překvapivě chybí propracovanější srovnávací perspektiva: Dvořáková je znalec německého filmu a německých archivů, proto by čtenář očekával více detailů, které by velmi pečlivě zmapovaný mocenský tlak ze strany okupantů doplnily o fakta týkající se (ne)odvozenosti konkrétních organizačních principů a úředních zásahů z německých vzorů (platily např. obdobné hrací řády i v Říši nebo v jiných okupovaných zemích?).

Vedle občasných ztrát proporcí a citu pro rozlišení důležitého od nedůležitého je druhou zřetelnou slabinou textu nedostatečná konfrontace spolkových a úředních mechanismů s filmovou praxí, ať už v oblasti kin, půjčoven, výroby nebo tvůrčích pracovníků. Autorka na jednom místě uvádí, že reformy znamenaly „ztracené právo jednotlivců rozhodovat o vlastním filmovém podnikání“ /134/, ale toto konstatování bohužel nerozvádí. Alespoň obecným zohledněním podnikatelské a tvůrčí praxe jednotlivců či firem (která v práci samozřejmě nemohla být zkoumána podrobně) by se přitom u některých úředních kroků ČMFÚ odhalil přesnější praktický smysl a historické místo.

Uvedu několik příkladů. Účetní revize kin prováděly půjčovny již od 20. let a jejich důvodem byl převládající systém půjčovného, vypočítávaného jako procentuální podíl z tržeb.

Provozovatelé kin se totiž logicky snažili vykazovat nižší čisté tržby, aby mohli odvádět nižší částky distributorům. Podle některých pramenů byla revizní oddělení největšími sekcemi půjčoven, zvláště v případě amerických filiálek. Tato skutečnost ve výkladu o vzniku a vývoji revizního oddělení chybí, přitom by osvětlila, proč toto oddělení bylo tak důležité. Na straně 281 autorka píše o „navýšení podílu půjčovného“. Slova „navýšení“ a „podíl“ zde vzbuzují pochybnost, zda otázce správně rozumí: půjčovné samo je totiž podílem z tržeb, kromě toho nešlo o jeho navýšení, ale naopak o snížení.

Nedostatečné propojení s poznatky o praxi se projevují i ve výkladu o činnosti dalších odborů ČMFÚ, například filmového studia a výrobního odboru, kde bychom očekávali naznačení souvislostí mezi centrální dramaturgií a dramaturgickými odděleními jednotlivých výroben. Projevovaly se zde například konkrétní snahy o prosazení takzvaných preferovaných témat, tj. ideologický vliv? A jakou roli v této souvislosti hrálo udělování podpor? Autorka bohužel o činnosti výrobních a distribučních firem, jejichž přední představitelé přitom v orgánech ČMFÚ zasedali (obě přední výrobní navíc tvořily další důležitou kontinuitu mezi protektorátním a zestátněným filmem), nepíše téměř vůbec, což je pochopitelné z hlediska vymezení zvoleného tématu, nicméně to zároveň zamlžuje smysl některých zkoumaných úředních orgánů a jejich zásahů.

Totéž se týká pojednání o platech: z literatury i primárních pramenů víme, že platy tvůrčích pracovníků, zvláště pak honoráře filmařů na volné noze, za protektorátu radikálně stouply, což bylo předmětem složitých jednání o standardizaci a nivelizaci mezd v zestátněném filmu po roce 1945, kdy se tvůrci nechtěli protektorátních vymožeností vzdát. Autorka se zde ale spokojí zcela obecným tvrzením hospodářského historika, že reálné mzdy vlivem inflace spíše klesaly, aniž by zkoumala a případně vyvrátila tezi, že okupační moc si kupovala české filmové umělce, jak ve své knize o kolaboraci filmařů tvrdí L. Kašpar.

Pokud jde o kina, hlavní zásah do jejich každodenního provozu představovaly hrací řady, ty ale musely do značné míry vycházet z tradičního dělení kin na premiérová, druhé premiéry, první reprízy (neboli druhé týdny), třetí týdny atd., byť toto dělení dříve nebylo formalizované. Ve vztahu k sokolským a jiným svazovým kinům (s. 258 ad.) autorka píše o správě či převzetí jejich majetku, přičemž není jasné, jakou roli v tomto procesu hrál rozdíl mezi držením licence a vlastnictvím, respektive provozováním kina, který byl typickým rysem odvětví po celá 20. a 30. léta, ačkoli je zřejmé, že u sokolských kin hrál tento rozdíl menší roli než např. u legionářských.

Další, již zcela okrajové připomínky ponechám pouze naznačené pro případnou diskusi při obhajobě: zvláštní role půjčovny PDC, která na trhu zůstala déle než pobočky amerických majors; funkce příjmů z komparzního rejstříku v poválečném svazu tvůrčích pracovníků; role závodních výborů a obecněji vnitropodnikové organizovanosti zaměstnanců – např. v ateliérech AB na Barrandově byl závodní výbor ustaven již roku 1937; M. Frič byl r. 1941 jmenován přednostou odborové skupiny filmových tvůrčích pracovníků, funkci ale nejspíš nevykonával?

Disertace obsahuje všechny standardní náležitosti vědecké práce, včetně unikátních příloh, naprosté minimum faktických chyb, po formální stránce je zpracovaná s vysokou profesionalitou, strukturovaná přehledně a napsaná jasným a funkčním jazykem. Bohužel jí chybělo jedno nebo dvě závěrečná kontrolní čtení, takže se v ní setkáme se značným počtem zbytečných překlepů, občasnými rušivými chybami ve vazbách nebo výběru slov („s využitím legitimních i nelegitimních praktik“ /46/, „neautonomní zásahy“ /100/, „prodloužená ruka k proměně“ /103/, „strategie zániku“ /110/, „výrobní infrastruktury“ místo infrastruktura /178 ad./, „role na regulaci“ /253/, „obdobu hollywoodským studiím“ /238/, „nutně neunáhlené práce“ /255/ ad.), případně s formulačními přehmaty z nepozornosti („první třetině 20. století“ /29/,

„třetí dekáda 20. století“ /31/, „rozhodnutí poradních sborů nejsou nepodstatná“ /208/, „zasedání Českomoravské filmové komory“ /239/).

Na závěr bych rád ještě jednou zdůraznil, že výše uvedené výhrady jsou pouze okrajovými připomínkami a že výjimečně kvalitní práce Terezy Dvořákové svou metodou, argumentační přesvědčivostí a dosahem závěrů patří ke špičce domácí filmové historiografie, ba že ji lze směle považovat za práci evropského významu. Znat a citovat ji bude muset každý, kdo se od nynějška bude chtít seriózně věnovat otázkám české kinematografie za protektorátu a jejího zestátnění po válce, a užítkují ji i zahraniční badatelé, kteří budou zkoumat filmové instituce na okupovaných územích Evropy.

V Brně dne 11. června 2011

Doc. Petr Szczepanik, Ph.D.