

Oponentský posudek na disertační práci Radima Hladíka “THE SCREEN OF LAUGHTER AND REMEMBERING. Collective Memory and Representations of State Socialism in Czech Cinematography”
FSV UK 2011

Předložená disertační práce se zabývá zobrazením období socialismu v současném českém filmu, ovšem nepřistupuje k němu v interpretační či obecně sémanticko-reprezentační rovině, ale pokouší se o zhodnocení tohoto, v kontextu české kinematografie jistě význačného fenoménu, optikou sociálních věd. Kolektivní paměť socialistické minulosti zachycené ve filmových reprezentacích se zde tedy stává předmětem širšího zkoumání, než je běžné ve výzkumech vycházejících z metodického základu uměnověd či obecněji kulturní historie. Tento posudek proto kvůli mé oborové příslušnosti nemůže být než dílčím zhodnocením práce z hlediska metod humanitní a uměnovědné tradice filmových studií, která ale není vždy s východisky a postupy sociálních věd kompatibilní. I tak věřím, že právě uměnovědná perspektiva může poukázat na kritické body, které je třeba dořešit při další práci s textem, ať už se bude jednat o aktivitu publikační či podklad k dalšímu výzkumu. Zároveň ale předesílám, že některé výtky v posudku mohou být způsobeny metodologickou nesourodostí obou přístupů a nemusí být nutně důkazem nezdaru práce.

Tématem je zde tedy reprezentace doby a význačná funkce, kterou hraje kinematografie ve společnosti při konstrukci a předávání vize minulosti. Jedná se tak vlastně o tematiku velmi volně definovaného historického filmu (což je možná již první otázka do diskuse – jak autor vlastně pojímá historický film, a jak se vypořádává s nehistorickou “blízkostí” zobrazené doby: tedy s otázkou, jak může být film z roku 1991, který odráží události odehrávající se v roce 1989, vůbec považován za film o historii a ne za film o současnosti?). První kapitola je teoretického rázu a otevírá složitou otázku vztahu kinematografie a historiografie, která samozřejmě provází kinematografii od samých jejích počátků (je dobře známé, že B. Matuszewski psal o filmu jako novém historickém pramenu již v roce 1898 a otázky podobného typu zaznívají po celé 20. století v podstatě u většiny filmových “teoretiků” hodných tohoto označení). Autora ovšem nezajímá historická dimenze reflexe tohoto vztahu a dává prostor především debatě z časopisu *The American Historical Review* z konce 80. let. Vychází od úvahy Roberta A. Rosenstona o narativní podstatě psané i zobrazené historie a nutnosti hledání způsobů, jak přistupovat k “vizuální historii” bez zátěže psané podoby historie, tu pak kontrastuje s reakcí Haydena Whitea, který se pokouší zavést pojem “historiophoty” (tedy česky nejspíše “historiofotie” či “historiofotika” – nevím, zda je v nějaké podobě překlad zavedený), jako označení oboru, který by dokázal “ovládnout jazyk a diskurzivní módy vizuálních reprezentací minulosti”/ “master the language and discursive modes of visual representation of the past”. Tento základ autor doplňuje filozofickým uvažováním o historii v díle P. Ricoeura – především pak otázkami referenčnosti, literární zátěže historiografie, role interpretace a v neposlední řadě praktického vymezení tří fází “historiografické operace” vstupující mezi zkušenost a paměť. Zde se rozkrývají hlavní souřadnice možného uvažování o historii ve filmu: dichotomie reprezentace vs. interpretace,

vizuální vs. verbální, fakt vs. fikce – což jsou samozřejmě z hlediska jiných oborů, např. vizuálních studií, opozice už překonané, poplatné představám o jednoduché a jasné komunikaci vizuálního obrazu vs. komplikovanosti verbálního sdělení, – ovšem v autorově poměrně tradiční koncepci zůstávají i nadále relevantní. Od Ricoeura zde také přichází impuls k přemýšlení o historiografii jako disciplíně s vlastními dějinami, institucionalizovanou základnou, a tedy i se všemi ideologickými “limity” a “commonsensovými” nánosy, které toto s sebou přináší (jako užitečný v tomto kontextu se ukazuje právě Bourdieuův pojem “doxa”). Jako nosná se zde vynořuje i otázka generického, resp. žánrového psaní historie, v tomto ohledu se ovšem v práci částečně stírá distinkce mezi jednotlivými “žánry” a jejich funkcemi, tedy historickou fikcí a historickou dokumentací, fikčním filmem a dokumentem (a tedy i otázkou intencionality a autenticity). Autor dále uvádí Richarda C. Raacka jako jednoho z prvních historiků, který se tématem zabýval (čímž ovšem znovu opomíjí dlouhou historii uvažování o filmu/historii) a upozorňuje na jeho výzvu, aby se historik stal filmařem. Nakonec se tento oddíl stáčí k otázce společenské, kolektivní paměti jako ústřednímu konceptuálnímu klíči, který částečně nahrazuje problematizovaný pojem historiografického odrazu.

V teoretické části doktorand jednoznačně prokázal dobrou schopnost pracovat s teoretickou literaturou, konceptuálně vymezovat pole bádání i sumarizovat předchozí výzkum, přesto však tento oddíl klade mnoho otázek. Především mne zajímají důvody, proč autor opomíjí historickou dimenzi samotného zájmu historiků o film a genealogii pojmání filmového záznamu jako historického pramene – především pak mi zde absentuje zhodnocení přínosu tzv. göttingenské školy filmově-historické analýzy, ale také alespoň zmínka o pozdějších vstupech do problematiky (např. Sorlin, Lagny, popř. pozdější Rosenstone). V této souvislosti je také překvapivé, že se autor vůbec nevyjadřuje ke stavu českého diskurzu z pomezí filmu a historie, kde jednak existuje mnoho zásadních studií věnovaných historickému filmu předválečného období (autoři Klimeš, Rak, Čornej ad.), ale také v české medievalistice výzkum vztahu mezi historií a filmem nabírá velmi zajímavých podob (ostatně z této oblasti pocházejí i sborníky *Film a dějiny*). (Medievalistické impulsy se mohou zdát velmi vzdálené zvolenému tématu, ale vzhledem k tomu, že u nich začíná nová éra bádání v dané oblasti a nová konceptualizace, zdají se mi nosnější a “bližší” než v práci zmiňované impulsy egyptologické, popř. než poměrně arbitrární jihoafrické komparace). V tomto kontextu mi také přijde problematické, že autor v práci přechází mlčením i historii sociologického zkoumání filmu, které má v našem kontextu také poměrně značnou tradici. Shrnutí sociologických výzkumů by navíc nevyžadovalo náročný primární výzkum, protože rané pokusy jsou částečně shrnuté a zpracované v antologii *Stále kinéma* Petra Szczepanika, a v pozdějších podobách je zase dobře známá práce tzv. badatelského kabinetu Československého filmového ústavu, snadno dostupná skrze vydané výsledky dlouhodobého výzkumu “obrazu člověka” (tým Benešová-Štábla-Sviták v 60. letech). Chápu, že si doktorand hledá cestu k pojmovému aparátu skrze teoretické koncepce, v takto vymezené práci bych nicméně (alespoň v kontextu svého oboru) vedle nástinu teoretické konceptualizace očekávala shrnutí stavu bádání v dané oblasti a také pečlivější historizaci výzkumu.

V další kapitole se již práce dostává ke zkoumání filmů jako “kulturních objektů, které vytvářejí rámce kolektivní paměti”, přičemž je zde ambice nahlédnout historický vývoj českého (československého) filmu v nových souvislostech. Především se autor pokouší přehodnotit obvyklý pohled na dobu centralizované kinematografie a dokonce ukázat, že v mnoha aspektech byla ideálním pracovním prostředím – především proto, že osvobodila umělce z ekonomických tlaků a dovoľovala jim lavírovat mezi zájmem Západu a prezentací Východu v zahraničí. Autor dokonce tvrdí, že “politický dohled nad kulturní produkcí v socialistických státech ve skutečnosti zvýšil autonomii této oblasti a hodnotu jejího kulturního kapitálu (“Political control over cultural production in state socialist countries had the effect of actually increasing the autonomy of the field and the worth of cultural capital.”) Tak vlastně “přepólovává” tradiční teze o nesvobodě a nahrazuje je tezemi o tvůrčí a ekonomické svobodě, kterou podle něj umožňují očekávaně především období tání. Do velké míry tak ovšem jen přejímá např. v USA poměrně častý “slavistický” generalizovaný pohled, který může zajímavě rezonovat s některými pokusy revidovat východoevropské kulturní dějiny, ale je v podstatě silně ideologizován a má do jisté míry omlouvat model sovětské kontroly a dominance nad satelitními průmysly. (“Pravda” o filmovém provozu v dané době ostatně bude někde uprostřed – jde evidentně o dobu řízeného, silně kontrolovaného a ideologizovaného průmyslu, který zároveň mohl vyvažovat některé nesvobody určitými (např. právě ekonomickými) výhodami. Dobové materiály – např. deníky Pavla Juráčka, které jsou často zmiňované jako (v době nezpracovaných archivních fondů) nejrelevantnější „rychlý“ pramen pro dané období – vykreslují rozporný, komplikovaný, často frustrující a ideálnímu stavu velmi vzdálený model fungování kinematografie v 60. a 70. letech).

Tato kapitola také poměrně nestrukturovaně přeskakuje od 50. let přes dobu nové vlny až k normalizačnímu a posléze perestrojkovému období poloviny 80. let, aniž by mezi jednotlivými periodami a jejich dobovými produkčními/distribučními/recepčními podmínkami blíže rozlišovala. Není navíc jasné, jak těsně tyto úvahy souvisejí s tématem práce. Úvahy o recepci a kulturním kapitálu by navíc zasloužily podložit daty, především v období nové vlny právě data o návštěvnosti ukazují, do jaké míry jsou některé sdílené představy o popularitě a společenském vlivu novovlnných filmů mylné. Obecně by konkrétnější práce s daty a jejich interpretací dala celé práci mnohem pevnější fundament. V oblasti pramenů se zde hojně vychází z tzv. “Zpráv o kinematografii”, tedy mechanických a často velmi zavádějících ministerských soupisek, jejichž nekritické čtení jako jednoho z hlavních zdrojů výzkumu je historicky velmi ošemetné.

(Poznámka na okraj: *Obchod na korze* byl produkován Filmovým studiem Barrandov a natočen s československým týmem, jeho označení za “Slovak-made tragicomedy” v tomto oddílu je tedy zcela nesprávné).

V další části práce je historie transformace v prvních letech po revoluci zajímavě čtena z hlediska přístupu filmařů k tzv. “kulturnímu kapitálu” a v kontextu změny zákonné normy a distribuce. Bohužel konkrétní představení transformačního období je poznamenáno generalizacemi a nepřesnostmi – např. Věra Chytilová nenatočila v

90. letech 2 filmy, ale 3 (jeden je spíše středometrážní a nebývá vždy uváděn), ovšem zároveň velmi intenzivně pracovala pro televizi – vztáhneme-li tuto aktivitu ještě k číslům návštěvnosti *Dědictví* (a jeho postupnému kritickému přijetí po prvotním odmítnutí některými kritiky), z hlediska kulturního kapitálu jde samozřejmě o pro autorku mnohem plodnější období než distribučně komplikovaná 80. léta, která autor u Chytilové vyzvedává. O. Vávrovi bylo v roce 1989 už krásných 80 let, tudíž důvody jeho odmlčení jsou komplikovanější než představa politického odstavení, o němž mluví práce (navíc jeho pozice v rámci kulturní paměti se velmi rychle přeměňuje z kolaboranta s režimem na váženého pamětníka “zlatého Barrandova” – což zase není nijak nejasné, protože to bylo jasné i z mnoha materiálů objevivších se okolo oslav jeho 100. narozenin a nedávného úmrtí). Dále nerozumím, z jakého důvodu je zde v kontextu režisérů zmíněn jakýsi úspěch F.A. Brabce, který se profiloval v 90. letech především jako kameraman. V neposlední řadě je pak pokus vyřešit v jednom odstavci vztah natolik rozdílných režisérů jako jsou Brabec-Janák-Olmer-Soukup-Švankmajer ke komerčnímu filmu nedomyšlený a vlastně nevyřešitelný.

Uvažování o pozici režiséra v jeho době a jeho okruhu (jak si překládám autorem používaný pojem “peers”) je navázáno na historické exkurzy věnované pozici filmařů jako intelektuálů, navíc ve vztahu k národní reprezentaci a v pokračování fenoménu, který autor označuje nosným pojmem “Kundera efekt”. Intelektuál je zde prezentován jako nositel veřejné paměti (což může být dále ukotveno ve specifické situaci historického kontextu střední Evropy, navíc zde hraje blízkost literární a divadelní oblasti). Představa intelektuála je tu poměrně romantizovaná, navíc na mnoha místech splývá s představou intelektuála-disidenta (“Intelektuálové byli strážci kontra-paměti a v mnoha případech také vůdčími osobnosti boje proti režimu” /“Intellectuals were the guardians of counter-memory and in many instances also the leaders of struggle against the state socialist regime”, str. 69), což je samozřejmě velmi reduktivní a zavádějící obraz, který přikrašluje skutečné fungování kinematografického průmyslu a roli významných osobností v něm. Obecně mne dále zajímá užití a bližší definice pojmu “peers” – rozumím-li mu správně, pak jde o filmovou komunitu (ovšem není mi jasné, zda zahrnuje jen její produkční část, nebo také recepční oblast – tam už si ovšem nejsem jistá, zda je možné ji označit za “peers”). Proč zrovna rekognice mezi filmovou komunitou je zde považována za důležitou – a co vlastně o ní víme, z jakých zdrojů? Co je to vůbec za kategorii, co nám umožňuje zjistit? Vedle tohoto upřesnění by si toto téma opět zasloužilo pečlivější historizaci – tvrzení o národní a nacionální “povinnosti” umělce není vytvořeno až v období socialistické kinematografie, ale samozřejmě jde už o předválečnou debatu (v kinematografii), a definice vztahu tvůrce, umění a národa v širších oblastech kulturní tvorby sahá až nejméně někde k obrození. Tradiční představy o “fungování” filmaře-intelektuála ostatně v této práci občas nabývají až komických podob – např. v kapitole o komedii autor tvrdí: “Vzhledem k nižší klasifikaci komedií v žánrových hierarchiích se jedná o vhodný žánr, jímž mohou nacionální intelektuálové oslovovat širší publikum.” Není jasné, jak funguje logika této elitistické pozice – proč by se nutně intelektuálové snažili za každou cenu oslovit větší publikum a proč by národní identita měla být diseminována výsadně komedií a ne např. historickým dramatem?

V následném oddíle věnovaném přímo postkomunistickému filmu se autor pokouší vytvořit vlastní chronologii, resp. periodizaci jednotlivých pod-období po roce 1989 – což je sice zajímavé, ale bohužel se zde vychází pouze z tematických deskripcí a výsledný tvar je poněkud povrchní. Chybí tu ovšem nejen dostatečná tematická analýza (příčemž nemusí jít nutně o interpretaci, které se autor vědomě vyhýbá), ale i relevantní analýza statistických dat. Ve statistikách navíc absentují přesná data o návštěvnosti, z nichž by se (tedy hlavně v předinternetové době) dal odvodit dosah a rezonance filmu. V recepční oblasti bohužel absentuje i konkrétnější rozkrytí zkoumaného vzorku – recepční rešerše je většinou nejen velmi selektivní, ale především neřeší rozdílný dosah reflexe v kulturních a populárních periodikách a rozdílný vliv uznávaných a marginálních recenzentů. Statistika v současné podobě textu navíc směřuje k poněkud snadným závěrům – jednoduché výpočty procent filmů s danou tematikou opomíjí fakt, že některé filmy jsou zároveň o současnosti i o minulosti, že jejich ocenění (ať již je to Český lev či cena z více nebo méně obskurního domácího či zahraničního festivalu) nemusí nutně odrážet jejich společenskou rezonanci. V tomto kontextu není ani přesně definováno, co vše představuje onen “kulturní kapitál”, popř. “společensky nejrelevantnější reprezentace” (obecně u „kulturního kapitálu“ mám pocit, že prozrazuje už Bourdieuvu laxnost v práci s pojmy a je tak vágní, že je bez dalšího upřesnění k analýze ne příliš vhodný). I umělecky nepovedené historické filmy mohou být úspěšné a vlivné, umělecky významné počiny sice zase mohou zůstat zcela marginální, ale z principu věci také nemusí – jde o nepředvídatelnou a nepodchytilnou oblast recepční rezonance. Zobrazení paměti navíc může být i otázkou stylu – nelze tedy tuto problematiku omezovat jen na reprezentaci reálií či faktů, film promlouvající o totalitě může být klidně alegorií osvobozenou od reálií, nicméně o to silnější výpověď o dané době může představovat (viz např. Jařabův *Vaterland*).

Bohužel se v této části opět objevuje mnoho dalších nepřesností, vznikajících především nedbalou prací s dostupnými prameny. Jeden příklad za všechny – např. na str. 86 se objevuje zmínka o filmu *Kouř*, který je prezentovaný jako modelový příklad pokusů zachytit socialistické období (což už je sporné, víme-li, jak na něm Vorel pracoval, jak vlastně parazitoval na revolučním nadšení herců a a jaký solitér mezi filmaři on je). (Mimochodem autor také tvrdí, že film aspiroval na “internal appreciation of the field” – ovšem zde si nejsem jistá, že vím, co to znamená). Zároveň jedním dechem prohlašuje, že snímek získal významné kritické uznání a velmi slušný divácký úspěch – film ovšem naopak ve skutečnosti úplně zapadl, což se produkce snažila napravit obnovenou premiérou v 90. letech. Opět se nejedná o nezpracované a těžce ověřitelné téma. Kauza je dokonce zdokumentovaná bakalářskou prací dostupnou na internetu, a najít následnou citaci z ní trvá při běžné rešerši několik minut:

“Film *Kouř* měl premiéru 9. 1. 1991 v pražském kině U hradeb. (...) „Ten *Kouř* přišel do té nejhorší možné divácké doby, protože ti lidé přestali chodit – na koncert Merty a Nohavici přišlo patnáct lidí, a ta divadla, která předtím „táhla“ revoluci před pár měsíci, byla prázdná. Najednou ti lidi měli zájem o

úplně jiné věci, otvíraly se hranice atd.“, komentuje situaci Jan Gogola [Gogola: rozhovor 20. 4. 2010]. O neúspěchu hovoří i režisér: „Film zcela propadl, nikdo na něj nechodil, kritiky nebyly valné. Tenkrát byly totiž v módě trezorové filmy šedesátých let a americké trháky. Takže to pro nás bylo velké rozčarování a zklamání.“... Přišlo na něj 51 300 diváků a vydělal 645 000 korun (ve srovnání se 7 500 000 na jeho výrobu).

Viz “Geneze a další osudy filmu Kouř Tomáše Vorla”, bakalářská diplomová práce, Tereza Štréglová, Brno 2010)

Citovaná bakalářská práce dále shrnuje velmi rozporuplné kritiky na daný film, a tedy vyvrací vše, co doktorand o *Kouři* tvrdí – vzhledem k tomu, že mu tento film slouží jako modelový, bortí se tím i širší argument. Bohužel tento způsob práce s (často veřejně dostupnými a zpracovaným) fakty je pro předloženou disertaci spíš typický než výjimečný a historická (faktografická) část se nevykazuje pečlivostí, která je věnována části teoretické.

Ve finálních kapitolách je otázka zobrazení historie vztažena k otázce žánru – pokus o definici tohoto formálního konceptu ovšem bohužel nevychází z příliš adekvátních filmologických zdrojů a navíc opomíná poměrně komplikovanou otázku žánrové hybridity, kombinatoriky a nedotaženosti v české kinematografii (čisté žánry stále zůstávají výsadou spíše velkých kinematografií). Zjednodušený je zde i princip definice žánru (nebere v úvahu, že její koordináty se mění, zvolíme-li formální, produkční, recepční, či propagační perspektivu – zároveň obecně se nejčastěji při definici žánru vychází z “objektivních” formálních definic). V tomto kontextu pak na rozdíl od tvrzení autora není pravda, že ve filmových studiích není otázka žánru reflektovaná a žánrové kategorie jsou ahistorické a neměnné; a není ani pravda, že definice žánru pochází od producentů a filmařů, protože primárně jej určovala vždy recepce a kritická reflexe. (Z hlediska formální analýzy navíc žánry mají – byť s diachronními proměnami – objektivní existenci, nejsou pouze intersubjektivní, jak tvrdí autor). Žánr se zde možná ukazuje jako významný ukazatel pro sociologický vhled do kultury (a možná dokáže odhalit význam kulturních objektů bez humanitněvědné interpretace), nicméně i v tomto kontextu je třeba vycházet od jasné a jednoznačně použitelné definice.

Úvahy o žánru vedou dále k uvažování o postavení komedie v kontextu českého filmu – jako objektu, který podle autora “ztělesňuje konflikt mezi diváky a kritiky” a vytváří “žánrovou záhadu filmové paměti” (“genre enigma od cinematic memory”). Zde se opět objevuje poměrně zjednodušené, ahistorické a elitářské vnímání komedie (které je zavádějícím způsobem nepřesné – komedie u Formana nebo Chytilové znamená něco jiného než komedie u Trošky či Vorlíčka, o jakém žánrovém konsensu se tu tedy bavíme?). Ostatně i základní pokus o formální definici české komedie je předem odsouzen k nezdaru, jak se ukázalo již v několika pokusech toto téma zpracovat. Produkční a propagační pojem komedie je v kontextu českém filmu navíc tak vyprázdněný, že občas nesděljuje vůbec nic (jak kdysi Jan Gogola ukázal v příspěvku na Československé filmologické konferenci věnované žánru), navíc komediální model prochází napříč kinematografií od zcela komerční podoby po plně

uměleckou tvorbu (od Švankmajera po Trošku, resp. od nové vlny po novou-novou vlnu), a není mu a priori přisuzována nějaká estetická hierarchie. Naopak: dozvuky nové vlny jsou nejvýše hodnoceny právě v komediích (např. v díle S. Gedeona), „vážné“ dramatické pokusy byly v podstatě kritikou všechny odmítnuty (např. Vihanové *Pevnost*).

Poslední kapitola věnovaná legislativě “paměti” a práci ÚSTRu má jen velmi nejasný vztah k audiovizuálním reprezentacím, které byly dosud hlavním tématem, a badatelský oblouk se tak ve finále rozbíjí.

Shrnu-li nakonec, práce je zajímavým pokusem o aplikaci sociálněvědného aparátu na studium filmu jako média paměti – pokouší se aplikovat teoretický aparát, hledá možnosti zhodnocení dobové produkce a její společenské rezonance. Přestože je poněkud stručná (je přibližně poloviční, než je běžná minimální délka disertací na filmologických pracovištích), prokazuje schopnost předkladatele pracovat s teoretickou literaturou a vytvořit relevantní nástroje pro analýzu filmové produkce. Z hlediska uměnovědného ovšem práce nedrží pevný badatelský oblouk ani neklade jasně definované badatelské otázky, navíc se strukturně rozpadá do několika celků, které nejsou dostatečně propojené. Na začátku navíc absentuje shrnutí dosavadního stavu bádání, ani se text nepokouší navázat na (či revidovat) předchozí domácí výzkumy v dané oblasti. V mnoha ohledech také zavádějícím způsobem pracuje s prameny a historickými fakty.

Přesto považuji práci za přínosnou, především jako metodologickou výzvu k dalšímu zkoumání v dané oblasti, a doporučuji ji k obhajobě.



PhDr. Petra Hanáková, Ph.D.
KFS FF UK