

SUNE BECHMANN PEDERSEN, *Reel Socialism. Making Sense of History in Czech and German cinema since 1989*, Lund 2015, Lund University Press, 326 s., ISBN (neuvedeno)

Současný výzkum státního socialismu se již delší dobu poohlíží po rámcích, v nichž lze zkoumat různé aspekty života společnosti. Rozšiřuje se tím pramenová základna, tradiční archivní výzkum doplňují prameny různé mediální povahy. Velmi významnou úlohu v tomto procesu hrají televizní a filmová média. Audiovizuální tvorba a okolnosti jejího vzniku se staly nepostradatelnou součástí studia československého státního socialismu. Velkou pozornost vzbudila práce Pauliny Bren *Zelinář a jeho televize*,¹ která se nově podívala na československou normalizační seriálovou produkci, poukázala na její politický rozměr a pokusila se revidovat Havlovo chápání normalizační společnosti. Štěpán Hulík ve své knize² popsal nástup normalizace v barrandovských studiích jako dynamické období přerodu. Významným příspěvkem, který především naznačuje možnost dalších směrů výzkumu, je i série kolektivních monografií *Film a dějiny* vydávaná editorem Petrem Kopalem.³

Sune Bechmann Pedersen svou dizertační práci na tento zájem o audiovizuální produkci navazuje. Nezabývá se však socialistickou filmovou produkcí jako takovou, ale soustředí se na to, jakým způsobem reálný socialismus zobrazují tvůrci v období po roce 1989. Bechmann Pedersen si ve své komparativní práci *Reel Socialism. Making Sense of History in Czech and German cinema since 1989* vybral českou a německou filmovou produkci. Toto srovnání je nasnadě. Německá tvorba do jisté míry vytváří trendy v evropské kinematografii. Česká produkce pak může nabídnout zajímavý kontrast v tom, jak se tento trend přetváří v odlišných podmínkách. Bechmann Pedersen zdůrazňuje především dva zá-

- 1 PAULINA BREN, *The greengrocer and his TV: the culture of communism after the 1968 Prague Spring*, Ithaca 2010. Česky PAULINA BREN, *Zelinář a jeho televize: kultura komunismu po pražském jaru 1968*, Praha 2013.
- 2 ŠTĚPÁN HULÍK, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, Praha 2011.
- 3 Především KRISTIAN FEIGELSON, PETR KOPAL (edd.), *Film a dějiny*, díl 3: *Politická kamera – film a stalinismus*, Praha 2012; Petr KOPAL (ed.), *Film a dějiny*, díl 4: *Normalizace*, Praha 2014.

kladní problémy, kterých si při analýze filmového materiálu všímá. Tím prvním je centrální transformační otázka po kontinuitě a diskontinuitě. Autor se zaměřuje jak na institucionální a estetickou kontinuitu sledovaných kinematografií s tvorbou předchozích období, tak na vztahování se tvůrců k historické proměně, jež je s transformací v postkomunistických režimech spojena. Druhý jeho okruh zájmu vychází obecněji z problému zacházení s minulostí a politiky vzpomínání, kterou populární kultura reprezentuje. Autor naznačuje, že filmovou produkci chápe jako obraz společenského vztahování se k minulosti. Zde jeho práce překonává hranice studia populární kultury a její teze nabývají na závažnosti.

Kromě své výzkumné otázky, pramenů a tezí nabízí českému čtenáři i neotřelý pohled „zvenčí“. Přes neoddiskutovatelnou kvalitu dalších prvků jeho dizertační teze bych tuto perspektivu označil pro českého čtenáře a badatele za nejpřírodnější. Ať chceme nebo ne, náš výzkum je vždy formován kontextem, ve kterém vzniká a do kterého je badatel socializován. U výzkumu populární kultury to platí snad ještě výrazněji než u studia jiných rámců společnosti. Na začátku studia populární kultury často stojí silná emoce badatele (často i přiznaná). Bechmann Pedersenovy teze staví známé české filmy do naprosto nových a překvapivých kontextů.

Bechmann Pedersenův přístup je komparativní. K tomu, aby vytyčil pole pro svou komparativní analýzu, využívá autor první část, v níž zasazuje českou (československou) a německou filmovou produkci do dějin evropské kinematografie. Velkou pozornost věnuje podmínkám, v nichž se filmové tvorby ve východním Německu a Československu ocitly na sklonku komunistického období. Bechmann Pedersen naznačuje rozdílné zkušenosti především u nejmladší generace tvůrců, jejíž příslušníci museli dlouho působit v DEFA studiích jako asistenti režie, než mohli nastartovat svou vlastní kariéru. Tento rozdíl se dotýká i jedné z ústředních otázek po kontinuitě a diskontinuitě po roce 1989, kdy východoněmecká kinematografie v podstatě zaniká, zatímco v Československu, resp. České republice je zřejmá kontinuita reprezentovaná silnou generací mladých umělců, kteří v 80. letech dokončovali svá studia. Autor v této části dokazuje svou erudici, pečlivě vybarvuje český i německý kontext. Další kapitoly jsou již pevně strukturovány na německou a českou část. Přestože jde o naprosto logický krok, kdy autor nejdříve odděleně prozkoumá problém v českém a německém prostředí, aby směřoval k závěru, zdá se mi, že právě zde (zatím) leží nevyužitý potenciál dizertace.

Následující kapitoly strukturují hlavní témata české a německé popřevratové kinematografie. V prvním kroku se autor soustředí na zobrazení revolučních událostí ve filmech ze začátku 90. let. V českém filmu autor identifikuje poměrně rychlé vyprchání ideálů sametové revoluce a převládající deziluzi, zdůrazňu-

je motiv kontinuity starých struktur (například ve filmu *Corpus delicti* režisérky Ireny Pavláskové z roku 1991). Německé zobrazování pokojné revoluce (především pád Berlínské zdi) identifikuje jako jeden z prostorů, kde je vyjednávána v podstatě nová identita sjednoceného Německa. Ve filmech se sice boří zeď, ale zároveň se začínají projevovat bariéry mezi obyvateli čtyřicet let rozdělené země.

Bechmann Pedersen nevynechává ve své práci ani zřejmě nejkontroverznější fenomén, který spojuje postkomunistické státy střední Evropy – nostalgickou vzpomínkovou figuru, jež se naplno rozvíjí s přelomem milénia. Bechmann Pedersen dokonce datuje počátek retro vlny do roku 1999, kdy měl premiéru film *Sonnenallee* (režisér Leander Haußmann, 1999), který diskusi o nostalgickém vzpomínání na minulý režim ve Spolkové republice nastolil. V České republice podle Bechmann Pedersena tuto roli sehrály diskuse o „obnovené premiéře“ *Třiceti případů majora Zemana* (režisér Jiří Sequens, 1974–1979). Zde ale zůstává otázkou, zda divácká situace při sledování vrcholného díla normalizační ideologie odpovídá „ostalgií“, jak ji chápeme u jiných filmů a popkulturních produktů, tedy vzpomínání, jež se snaží zbavit politických a ideologických prvků. Přesvědčivější se mi zdá ta část kapitoly, v níž Pedersen archeologicky nachází nostalgickou figuru již ve starších filmech, jako je Svěrákova *Obecná škola* (1999) nebo Hřebejkova *Šakalí léta* (1993).

V závěrečné části práce se autor zabývá filmy, které zachycují zločiny komunistu. Bechmann Pedersen význam těchto filmů interpretuje v návaznosti na předcházející nostalgickou „retro“ vlnu. Možná trochu překvapivě tak v populární kultuře přichází nejsilnější důraz na totalitní charakter komunistických režimů osmnáct let po jeho konci. V „německé“ části kapitoly hraje ústřední roli film *Das Leben der Anderen* (režisér Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), který v Německu znovuotevřel debatu o Stasi a svým globálním úspěchem toto téma rozšířil i do okolních zemí. To se projevilo i v českém kontextu, kdy lokální verze tématu tohoto úspěšného filmu vstupují do odlišných podmínek. Autor zde zdůrazňuje především „švejkovský“ přístup ke komunistickým zločinům v *Tankovém praporu* (režisér Vít Olmer, 1999) a pomníkový *Tmavomodrý svět* (režisér Jan Svěrák, 2001), který dodatečně vzdává hold ve státním socialismu perzekuovaným letcům RAF. Ohlas filmů točených podle vzoru *Das Leben der Anderen*, jako jsou *Pouta* (režisér Radim Špaček, 2009) nebo *Kawasakihno růže* (režisér Jan Hřebejk, 2009), pak nebyl tak silný.

V závěru autor shrnuje výsledky svého výzkumu. Největší důraz je kladen na dílčí závěry vycházející z výše popsanych centrálních kapitol. Nesporný přínos práce spočívá v komparativním přístupu, z něhož vycházejí lokální specifika české a německé kinematografie, přestože z vyšší perspektivy se trend zdá být jednotný (především nostalgická retro vlna, která vyvolává reakci v důrazu

na zločiny komunismu). Pro čtenáře, který není obeznámen s německou a českou produkcí, nabízí dizertační práce ucelený přehled nejen o významných filmech vztahujících se k socialismu, ale i o paměťové kultuře obou zemí.

Hloubku analytického vhledu Bechmann Pedersenovy práce poněkud omezují popisné pasáže. Je zřejmé, že autor počítá se čtenářem, který většinu analyzovaných filmů neviděl. Proto je třeba alespoň ve stručnosti popsat jejich děj. Autorovi se ale tím do práce vkrádá poněkud stereotypní struktura, jež se opírá o popis děje analyzovaného filmu, Bechmann Pedersenovu interpretaci, okolnosti vzniku filmu a recepční kontext, do kterého vstupuje. Tuto textovou jednoduitost autor vyvažuje bohatým jazykem a stylistikou. Důležitější však je, že zvolená struktura neumožňuje plné rozvinutí analytického a konceptuálního aparátu. Autor v úvodu předkládá bohatou teoretickou a metodologickou základnu, z níž ve své práci vycházel. Cituje nejen autory, jejichž práce o filmu má globální dopad na bádání o „historickém filmu“ (jako je například Robert A. Rosenstone),⁴ ale i německé (Astrid Erll)⁵ a české autority (Jan Čulík,⁶ Irena Reifová),⁷ kteří pracují se stejným filmovým materiálem jako Bechmann Pedersen. Do samotného jádra textu a analýzy však tyto odkazy v podstatě nezasahují. Možná zde nejzřetelněji pocítíme, že text je zatím přístupný pouze ve formě závěrečné práce – výstupu dizertačního projektu. Metodologické odkazy spíše situují Bechmann Pedersenovu práci do současného stavu výzkumu, než aby plně podpořily autorovy teze a jeho pozici v debatě o vzpomínání na socialismus v transnacionálním kontextu. Nenabízejí analytické kategorie (nostalgie, *Erinnerungsfilm* apod.) možnost, jak práci přestrukturovat, a rozbít takto snad příliš úzkostlivě střezanou hranici mezi českou a německou filmovou produkcí?

Dalším polemickým bodem Bechmann Pedersenovy práce je jeho chápání filmu jako objektu politiky. Vcelku zřetelně autor ukazuje, že film nenabízí jednotný hodnotový systém, který by divák sledováním neproblematicky přijímal. Film je nejen mnohvrstevnatý, co se týká formy (obraz, zvuk), ale i obsahů. Konečná interpretace vzniká teprve v interakci s recepční situací diváka (publika). Toto východisko s autorem sdílím. Rozvíjí ho však autor plně v analytických částech

4 ROBERT A. ROSENSTONE, *History on Film / Film on History. History: Concepts, Theories and Practice*, London-New York 2012.

5 ASTRID ERLI, STEPHANIE WODIANKA, *Film und kulturelle Erinnerung: plurimediale Konstellationen. Film und kulturelle Erinnerung: plurimediale Konstellationen*, Berlin 2008.

6 JAN ČULÍK, *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*, Brno 2007.

7 IRENA REIFOVÁ, „Rerunning“ and „Re-watching“ socialist TV-Drama Serials: Post-Socialist Czech Television Audiences Between Commodification and Reclaiming the Past, *Critical studies in Television* 4/2009, č. 2, 53–71.

textu? Bechmann Pedersen se ve svých analýzách soustředí na obsah filmu, recepci zkoumá především v recenzích a na dalších ukazatelích úspěšnosti filmu (návštěvnost, ocenění apod.). Lze se těmito prostředky vlomit do významů, jež si s filmem spojuje divák? Zdá se mi, že by pole výzkumu recepce bylo možné ještě více rozšířit. Autor například sám uvádí, že stranou nechává estetické stránky filmů. Není však i estetická rovina důležitým prvkem v konstituování (politického) významu filmu? Míra „uměleckosti“ je významným kritériem, jež je uplatňována na filmy například na fanouškovských sociálních sítích, jež mají pro interpretaci filmu ve své sociální skupině velký vliv (v českém prostředí Československá filmová databáze).⁸

Za jeden z nejzajímavějších bodů práce považuji její název. *Reel socialism* samozřejmě odkazuje na projekt reálného socialismu, který se v Československu a Východním Německu po čtyřicet let uskutečňoval. Přesmyčkou na *reel* (česky asi nejpřesněji cívka) autor chytrě poukazuje na komplikovaný vztah k realitě u filmových reprezentací. Film se dnes na obrazu reálného socialismu spolupodílí; vyvazujeme se tak z jednoduchých schémat o pravdivém a nepravdivém, neboť proces vzpomínání je daleko složitější. Pluralita významů, které si s minulým režimem spojujeme, je z Bechmann Pedersenovy dizertační práce dobře patrná. Věřím, že jeden z jejích ústředních cílů byl touto cestou naplněn.

Čeněk Pýcha