

MARTIN ŠRAJER / 6. 2. 2018

Spatřit a napsat. Filmové kritiky, statě a rozhovory Galiny Kopaněvy

„Profesi kritika však chápu šířeji: sloužit filmové kultuře, kultuře filmového myšlení a projevu, etice filmové tvorby i jejího šíření a v tomto směru orientovat jak tvůrce, tak diváky na hodnoty, shodující se s pojmem filmové umění.“

Uvedenými slovy odpověděla Galina Kopaněva v roce 1986 na anketní otázku čtrnáctideníku *Scéna* „Čím se domníváte, že jste tvůrcům?“ Plné znění její odpovědi je zároveň prvním textem výboru *Spatřit a napsat*, který na více než čtyřech stech stránkách nabízí průřez psaním a myšlením respektované filmové publicistky a pedagožky (více než osmdesát stran pak zabírá filmografický rejstřík a velmi podrobná bibliografie všech publikovaných textů Kopaněvy – jejich počet se blíží tisícovce). Publikaci vydanou s podporou Státního fondu kinematografie a Nadace Českého literárního fondu Národním filmovým archivem sestavil filmový historik Tomáš Hála, který je zároveň autorem doslovu přibližujícího vedle samotného obsahu knihy také kariérní cestu Kopaněvy.

Absolventka oboru dramaturgie a filmová věda na FAMU se od konce padesátých let podílela na zakládání filmových klubů, překládala na volné noze a psala pro tisk. V roce 1964 zakotvila v časopise *Film a doba*, který tehdy vedl Antonín Novák. Po srpnu 1968 si Kopaněva, zřejmě i díky svému členství ve straně a soustavnému reflektování sovětské kinematografie, místo v redakci udržela. V sedmdesátých letech začala na žádost Lubomíra Linharta přednášet o světovém filmu na katedře dějin a teorie divadla. „Díky schopnosti prolnou odbornou problematiku se širším kulturně-společenským kontextem a osobním kontaktům (...) byla Kopaněva poměrně oblíbenou pedagožkou,“ hodnotí její pedagogické působení Hála.

S divadelní, reps. filmovou vědou bylo jméno Galiny Kopaněvy spojeno také v devadesátých a nultých letech, kdy zároveň navázala spolupráci s karlovarským festivalem nebo s organizátory semináře ruských filmů ve Veselí nad Moravou. Nadále se zaměřovala přednostně na východoevropskou kinematografii, zatímco vůči západní komerční produkci stále zaujímal distancovaný, poněkud přehlíživý postoj, který z přítomných článků nejlépe odrážejí její kritiky Spielbergových filmů a bondovek. Při sledování dobrodružství agenta 007 podle Kopaněvy „výrostci s široce rozevřenýma očima (...) hýkají nadšením při zvlášť povedené vraždě, zatínají prsty do sedadel při šílených honičkách sněhobílých vozů po horských serpentínách, oddávají se příjemnému mrazení při scénách mučení.“

Přestože svými zasvěcenými přednáškami, zasazujícími jednotlivé tituly do mezinárodního kontextu, podnítila zájem bezpočtu studentů filmové vědy, teoreticky a metodologicky lépe vybaveni filmologové považovali její styl psaní a přemýšlení o filmu, odpovídající spíše tradiční historiografii než tzv. nové filmové historii (jak bylo patrné zejména z její náklonnosti k auteurské teorii), za překonaný. Hála tuto skutečnost dokládá informací o odmítnutí referátu věnovaného Dzigu Vertovovi, který Kopaněva v roce 1994 nabídla *Iluminaci*.^[1] Zejména autorčina publicistická tvorba ze šedesátých let nicméně naplňuje představu kritika jako prostředníka mezi umělcem a divákem, mezi světem filmové teorie a filmové praxe, který zušlechťuje vkus čtenáře a pomáhá pěstovat jeho vnímavost vůči filmovému umění i reálnému světu.

Kniha, vycházející čtenáři vstříc svým paperbackovým formátem a přehlednou grafickou úpravou, je rozčleněna do čtyř oddílů dle kinematografických oblastí (česká a slovenská kinematografie, ruská a sovětská kinematografie, bulharská a polská kinematografie, západní kinematografie), doplněných třemi oddíly rozhovorů (s českými a slovenskými tvůrci, se zahraničními tvůrci, s Galinou Kopaněvou). Přechody mezi jednotlivými oddíly jsou řešeny dvoustránkovými fotografiemi vybraných filmů a osobností a nenápadným titulkem v dolní části pravé stránky, informujícím nás, jaké texty budou následovat. Okolnosti vzniku jednotlivých příspěvků a důvody jejich výběru jsou Tomášem Hálou rovněž osvětleny. Výše zmíněné, dobově poplatné pamflety proti britské a americké žánrové tvorbě, podle něj například ukazují, jak „v důsledku vzájemné izolace západního a východního světa chyběl pro posouzení specifických kvalit populární kinematografie kapitalistických zemí vhodný referenční rámec.“

Ambicí poválečné kinematografie je podat „co nejpřesnější svědectví o mravním stavu společnosti, co nejuprávnější výpověď o těch myšlenkových proudech, které tento stav podmiňují a určují“, píše Kopaněva ve svém zamyšlení o stavu československé filmové produkci šedesátých let *Dnes, včera, kdysi*, které otevírá první oddíl knihy. Pravdu odrážející celospolečenské vědomí a žitou přítomnost a zároveň mající nadčasový podtext (něco „nad“ příběhem a „pod“ ním, jak si můžeme přečíst v knize přítomném rozhovoru s Vítem Janečkem) Kopaněva hledala a vyzdvihovala také u zahraničních filmů. V reakci na dogmatické umění padesátých let volala po filmech, zohledňujících při reflexi přítomnosti i ohlédnutích zpět nikoliv jenom vybrané teze, ale „uměleckou pravdu jako celek“.

Ve zmíněném textu Kopaněva píše také o „aktivizujícím dopadu díla“. Požadavek na filmovou výpověď o stavu společnosti, která zároveň přispěje ke kultivaci dané společnosti, zároveň dodal název následujícímu rozboru tvorby Zbyňka Brynycha *Zásah do času*. Díla „zasahující do času“ Kopaněva ovšem vesměs nenacházela mezi polistopadovou produkcí českých filmařů. Její úroveň rekapituluje ve *Velkém třesku českého filmu* z roku 1992. Věru Chytilovou, kterou v knize připomíná také dvojice rozhovorů, podle ní například při natáčení *Dědictví aneb Kurvahošigutntág* zradil „vkus a schopnost vděčnou látku stylizovat, metaforizovat či ironizovat.“ Nejvýš Kopaněva z produkce raných devadesátých let staví *Obecnou školu*, podle jejích slov film výmluvný zejména „výrazem národní mentality“.

Dva roky před *Velkým třeskem* Kopaněva v *Literárních novinách* psala neméně kriticky o snímcích, které v období pozvolného zániku státního socialismu vznikaly v Rusku. Filmům reprezentujícím tzv. ruskou černou vlnu v krátkém shrnutí *Hřeben černé vlny* vyčítá, že lavinu krutých pravd „neprosvěcují paprskem humanistické reflexe“. Shovívavější je pouze vůči *Astenickému syndromu* Kiry Muratovové. Své pohoršení „přízemními nechutnostmi“ a „sebemrškačskými výlevy“ dává Kopaněva najevo také v obsáhlém zhodnocení ruské postsovětské kinematografie *Ruský film v dnešním povětří*. Nejzřetelněji se autorčina skepse vůči komerční orientaci popřevratového ruského filmu, stejně jako její snížená míra shovívavosti vůči žánrové tvorbě (při jejímž hodnocení obtížněji hledala adekvátní výrazy), projevuje v recenzi akčního fantasy *Noční hlídka*, z velké části tvořená popisem děje:[\[2\]](#)

„Naivistická fabulace zmateného děje umožňuje ovšem i jiné výklady, ačkoliv souvislosti a motivace glorifikovaných, nicméně charakterově ‚nijakých‘ protagonistů jsou v rychlém sledu schematických, izolovaných fragmentů takřka nepostřehnutelné. Jejich funkce je simulována a drcena ‚bušící‘ hudbou i dalšími zvukovými a vizuálními efekty (...) Sotva má význam dále analyzovat nesmyslné, když skutečné ambice projektu spočívají v jiné cílové rovině. Tou je solventní teenagerovské a popcornové hlediště s jeho preferencemi vzrušivosti a povrchních zážitků, nerozlišující, že místo reklamou slibovaného ‚áčka‘ se mu podstrkuje jen řemeslně únosné ‚béčko‘.“

Zásluhou rozmanitého výběru textů si od Kopaněvy můžeme přečíst pronikavá, jakkoli více interpretační než analytická zhodnocení filmů Romana Polaňského (*Precízne matematické cvičenie*), Marca Bellocchia (*Jedna sezóna italského filmu*), Piera Paola Pasoliniho (*Pasolini a Evangelium*) nebo méně věhlasného Florestana Vanciniho (rovněž *Jedna sezóna italského filmu*). K podstatě tvorby jednotlivých osobností se Kopaněva snaží dobrat také ve dvou oddílech věnovaných rozhovorům, kam z nějakého důvodu nebyla zařazena debata s Agnieszkou Hollandovou v Chebu, přítomná již v oddílu „bulharská a polská kinematografie“ (povídání s ruskými filmaři oproti tomu mezi „rozhovory se zahraničními tvůrci“ je). Formální úpravě rozhovorů lze vytknout, že otázky jsou od odpovědí odlišeny pouze odsazením otázek, což vytváří trochu matoucí efekt jednoho souvislého odstavce.

Kromě konverzace s Františkem Vláčilem, Václavem Vorlíčkem nebo Milošem Formanem byl do knihy začleněn také dlouhý dialog s Jiřím Menzelem, dosud dostupný pouze v německé verzi na stránkách časopisu *Film und Fernsehen* z roku 1990. Právě z rozhovoru s režisérem *Ostře sledovaných vlaků* se nejvíce dozvídáme o autorce samé a jejím tehdejší pohledu na filmy a společnost. Období přestavby Kopaněva v úvodu textu charakterizuje jako „rizikový porod něčeho kvalitativně nového, co bude potřebovat k přežití zcela novou strukturu i podobu.“ V jedné z otázek se poté vymezuje vůči mladší generaci, která podle ní „nežila ve světě vyznávaných křesťanských hodnot“ a „neučila se poznávat tragičnost lidského údělu a potřebu milosrdenství z klasické literatury.“

Druhým faktorem zapříčiňujícím generační neporozumění (v rovině vnímavosti vůči společenským dějům i preferovaných filmů) byl podle Kopaněvy vedle malé sečtěllosti mladých lidí prožitek války. V rozhovoru, který s ní v roce 2002 vedl Vít Janeček,

uvádí, jak život za války vedl u její generace k „zostřenému smyslu a citu pro realitu, politické, sociální a morální hodnoty“ a posléze také k požadavku výstižné reflexe těchto hodnot ve filmu. Filmy modernistických filmařů jako Antonioni byly podle Kopaněvy „výzvami ke spolupřemýšlení“, zapojujícími diváka do dialogu, který přispíval k rozvoji jeho osobnosti. Nakonec možná není ani tak důležité, zda filmy skutečně byly a jsou schopné formovat sociální cítění publika, ale – čímž se vracíme k úvodnímu citátu – zda kritik věří, že v sobě tuto kvalitu mít mohou, dokáže ji podchytit a srozumitelně zprostředkovat čtenáři. V tom by mohlo spočívat nejpřínosnější poučení z pozoruhodné publicistické činnosti Galiny Kopaněvy, o níž si lze na základě *Spatřit a napsat* utvořit velmi dobrý celkový obraz.



Galina Kopaněva, *Spatřit a napsat. Filmové kritiky, statě a rozhovory.*

Praha: Národní filmový archiv, 2017, 536 stran. Editor a autor doslovu: Tomáš Hála.

Knihu lze zakoupit [zde](#).

Poznámky:

[1] S tím souvisí také rozhodnutí autorů výboru nezahrnovat do knihy teoretická pojednání Kopaněvy, údajně „nepřekračující rámec popularizačních textů o filmovém médiu.“

[2] Jak upozorňuje i Tomáš Hála, podrobný popis děje měl své opodstatnění při referování o zahraničních festivalových titulech, které českoslovenští diváci za socialismu neměli možnost vidět, nikoliv u novějších, snáze dostupných filmů.