

FILMOVÁ KRITIKA PO DVACETI LETECH

Pavel Melounek: *Horečky všedního dne aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let.*

Praha, Čs. filmový ústav 1987, 150 stran, náklad 3 500 výtisků.

Píšu svou úvahu nad knihou Pavla Melounka se značným odstupem od jejího vydání, nám tedy jistou výhodou v tom, že vedle ní mohu už položit i jednotlivé recenzní ohlasy. V jednom z nich padá – kromě řady jiných – výhrada hned proti názvu knihy: je prý nepřesný, vždyť Melounek „sám ukazuje, že drtivá většina tvorby 'nových jmen' není horečnatým vyprávěním, ale drobným zahřátím vycházejícím z nedorozumění, ne z konfliktů“.¹ Je na tom postřehu kus pravdy, ale pomineme-li, že název – parafráze titulu „famáckého“ filmu Miloše Zábranského – **Horečka všedního dne** z roku 1980 – může být prostě výrazem autorovy fascinace některými tvůrci (vedle Zábranského k nim patří především Jaroslav Soukup, jehož fotografie se skví na zadních deskách knihy, zatímco na předních je umístěn záběr z jeho filmu **Láska z pasáže**), pak myslím především tu hraje roli jeho nepochybná ironie, zvláště ve vztahu k původnímu „travoltovskému“ titulu **Horečka sobotní noci**. Tím je jaksi před závorku vytčeno, že i ty největší superlativy uvnitř je třeba brát cum grano salis. A přece jistý volní prvek v názvu cítím: nemůže to být třeba tak, že do těch „všedních dnů“ Melounek podvědomě vtělil své ponětí o prozaičnosti reality, která se mu stala polem výzkumu, zatímco ony „horečky“ jsou reflexí jeho vlastní role demiurga, ukazatele cest?

Ne, vůbec to nemíním ironicky, tahle interpretace názvu vychází z širší úvahy nad žánrovým určením Melounkovy knihy. Analytická studie to není, na to je příliš zběžná a neargumentovaná. Kritický esej to také není, na to je zase filozoficky příliš mělká a výrazově nepropracovaná.

¹ Josef Chuchma, Nebezpečí zvýšených teplot, Kmen 1, 23. 6. 1988, č. 25, s. 10.

Mohla by to být informativní faktografická příručka, jakýsi slovník, doplňující s opravdovou aktuálností nedůstojně polovičaté a vykuchané Filmové profily Š. a L. Bartoškových (1986), natož potom kolektivní opus Českoslovenští režiséři sedmdesátých let (1983) – na to ale příliš mnoho místa věnuje obecnému tvůrčímu i společenskému kontextu. Tedy dějiny kinematografie posledních dvaceti let? Na to zase témuž kontextu věnuje místa až k pláči málo a navíc, nezapomeňme na podtitul: „Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let“. Je to jasné? Melounka zajímá především to, čeho byl a je sám svědkem, čeho pozadí se nemusí dopátrávat složitými dedukcemi, nýbrž co většinou zná z přímého náhledu, a pokud to nezná, myslí si alespoň, že to zná. To je mu bytostně blízké, s tím cítí sounáležitost, tím žije a to chce sám ovlivňovat.

Tedy proklamace generačního kritika vytyčujícího program? Myslím, že ani to ne, vždyť hned ve vstupním slově Namísto expozice Melounek objasňuje svůj už dříve – ve Filmu a době 1983 a 1985 – použitý termín „ne-generace“ jako označení pro tvůrce dnes už většinou středního věku, kteří postupně od druhé poloviny sedmdesátých let začali vstupovat do české i slovenské kinematografie a modifikovat její tvář. Je to termín dost kuriózní, vyjadřující přání moci se opřít o jednotnou kolektivní sílu, zároveň však i vědomí, že taková síla tu reálně neexistuje, protože v sedmdesátých letech vůbec neměla příležitost uvědomit si sebe sama a zreflektovat se alespoň teoreticky. A tak nakonec nachází Melounek pojitko pro ty, jimiž se bude zabývat, zcela jinde: „Většina z nich (jak režisérů, tak posléze i scenáristů) odmítla utilitární modelovou dramaturgii první poloviny sedmdesátých let. Pokusila se nalézt svou vlastní uměleckou orientaci“ (s. 12–13). Melounek se ovšem v duchu svého pojetí „ne-generace“ ani nesnaží tuto orientaci nějak zobecnit, ani na druhé straně do procesu její tvorby svými vlastními kritérii vstoupit, jak by to učinil právě generační kritik, nýbrž se pouze usnází „zvolit míru umělecké pravdivosti (a teprve pak tvůrčí vynalézavost) za základní kritérium při posuzování filmařské žně nových režisérských a scenáristických tváří“ (s. 13). To je stanovisko asi nejvíc dramaturga a možná ještě spíše manažera a jak uvidíme, takovému dramaturgickému či manažerskému hodnotícímu bilancování by asi nejspíše bylo možno Melounkovu knihu připodobnit. Se všemi slabinami i klady.

Slabiny vykazují především první tři kapitoly, a to dokonce takové, že by mohly odradit od další četby ještě dřív, než se člověk dostane k tomu, co tvoří největší pozitivum Horeček. Ke stylu se vrátím ještě na závěr, tedy chci poznamenat, že začíná-li jedna kapitola rozverným žurnalistickým dotazováním po věku, ve kterém debutovali někteří starší režiséři, druhá vzpomene návštěvu ve filmovém klubu „zkraje podzimu pětadesátého: venku hřálo indiánské léto, o důvod víc k dobré náladě“ (s. 25) a třetí zodpoví svou ústřední otázku „jaký typ příběhu je vlastní této době“ (s. 35) obsáhlým cizím citátem, týkajícím se navíc slovenské

literatury, pak to poněkud zviklává čtenářovu víru ve stylovou i obsahovou jednotu knihy. Jakkoli je nově založená edice ČSFÚ Na aktuální téma, v níž Melounkova práce vyšla jako první svazek, jistě určena i širší veřejnosti, přece by se její autoři měli vyhýbat plytkým žurnalismům – a nedokázali-li to, měla by je na to důrazně upozornit redakce. To, co sne-se novinový papír, je v knize, k níž se má čtenář vracet, naprosto nemožné – tady neobstojí jakákoli chvála za čtivost.²

V Melounkově knize je ovšem novinářská povrchnost prvních třech kapitol evidentním následkem jejich mělkosti obsahové. Tak v Potřebě transfúze se autor vrací až na konec němé éry českého filmu, aby své vlastní téma zasadil do náležitého kontextu, jenže z jeho přebíhavého a roztěkaného výletu do historie, operujícího notoricky známými fakty, se nakonec ani nedozvíme – kromě obecného odkazu na obavy před „potenciálními možnostmi recidiv z let 1968–1969“ (s. 21) –, co se to tedy vlastně s českým filmem od počátku sedmdesátých let stalo. Anebo že by odpověď obsahoval tenhle gordický stylistický uzel: „Dramaturgie první poloviny dekády však úzkostlivě vybízí tvůrce k tradiční koncepci vyprávění dramaticky uzavřeného tvaru, po více než dvou desetiletích hledající tvůrčí mantinely mezi mravoučnou morálitou o tápajících mladících (což je jistě jednodušší, než co se týká zralých hrdinů zainteresovaných na mnohem širším výseku společenských problémů) v lákavosti životního 'rodea' poznávání – a na druhé straně bavící publikum nepohoršitelnými historkami 'holek z porcelánu'“? Jedno je jisté: i když ten uzel rozpletete, za konstatování vnějších faktů, k hybným silám uměleckým i mimouměleckým, se Melounek nikde nedostane.

Proto také i v kapitole Oživení, sledující nástup nových autorů kolem poloviny sedmdesátých let, i v kapitole Nejen mladý hrdina, v níž kynula šance na analýzu alespoň přechodně společného tématu dospívání a „socializace“ mladého hrdiny, nesetkáme se zase s ničím jiným než s „terorem faktů“³. Melounek sype z rukávu autory i tituly, ale kdo je neznáš, jsi zcela na vodě: půlvěté charakteristiky neřeknou zhola nic o formální ani o obsahové stránce, natož aby umožnily sestup k tvůrčím východiskům a problémům jednotlivých projektů. Vůbec právě tady nejvíc vládne jakýsi až „dramaturgismus“, odsouvající imanentní problémy umělecko-ideové kamsi do zámezí. Víme, Melounek je praktik, který právě onu dramaturgickou a řídicí diplomacii dobře zná a nedělá si iluze o tom, co v kolosu filmové výroby hraje roli hlavní a co podružnou. Ale má-li přece jenom navzdory tomu zůstat prvořadým rysem filmové produkce její uměleckost, pak musíme právem od jejího kritika očekávat, že v ní bude posilovat především tento rys, jakkoli si bude vědom toho, že dočasně nad ním převažují jiné aspekty. Z toho hlediska postrádá Me-

² Jan Jaroš, Kapitoly o našem filmu, Film a doba 34, 1988, č. 7, s. 408.

³ Josef Chuchma, cit. dílo.

lounkova kniha zcela potřebný filozoficko-etický patos od konkrétní tvorby se zdvihající a ke konkrétní tvorbě se také obracející.

Příjemným přechodem k vlastní Melounkově parketě jsou Nové tváře za psacími stoly, kapitola záslužně věnovaná tvorbě scenáristické. Autor si tu sice neodpustil opakování otřepaných pravd o vztahu scénáře a hotového filmového díla, místo aby se třeba pokusil o konfrontaci scenáristické tvorby se soudobým kontextem mladší prózy a dramatiky (zvláště, když příležitost k tomu dávali takoví dvojdomí autoři, jako Švejda, Dušek, Steigerwald, John), shromáždil však nicméně rozptýlené údaje a alespoň okrajově upozornil na některé další, divadelní a herecké souvislosti. Tak jako předtím i dále věnuje rovnocennou pozornost i významným tvůrcům slovenským, zde O. Šulajovi.

Onu vlastní Melounkovu parketu tvoří zcela nepochybně kapitola s názvem Příval režisérů, v knize nejrozsáhlejší (z devadesáti šesti stran textu zabírá přesně jeho třetinu) a zahrnující krátké portréty nejvýznamnějších postav režisérů uplatňujících se postupně od poloviny sedmdesátých let. Tady prvně je alespoň místy vidět snaha o analýzu, o charakteristiku vývojovou i typologickou, o srovnání možných tvůrčích gest. Tak zejména pasáže věnované Jaroslavu Soukupovi a Karlu Smyczkovi, přerůstající až ve vzájemnou konfrontaci obou typů, mají konečně punc nejen zběhlé informovanosti, ale také hlubší promyšlenosti, třebaže vybízející k diskusi. Nakonec ale i v této kapitole umanutost kvantem uváděných jmen a názvů vítězí nad ponorem do hloubky: Melounek jako by postrádal dost trpělivosti k minucióznějším rozborům, jako by hlavně chtěl předvést svou všestrannou informovanost, místo aby jasněji hierarchizoval a pokusil se na vlastně už desetileté vývojové ose vytýčit jednotlivé mezníky. Nelze ovšem neocenit, že v závěru této kapitoly seznamuje už i s nadějnými čerstvými absolventy FAMU, stejně jako s řadou tvůrců z řad amatérů.

Podobně informativní je i celá kapitola Významní „vedlejší“, seznamující s nejvýraznějšími kameramany, střihači a hudebními skladateli, kteří se v daném období uplatnili zejména při spolupráci s vrstevnickými režiséry, ale nejen s nimi. Na představitele herecké z mladé a mladší generace zbyl pak už jenom výčet.

Mnoho povyku pro nic? táže se Melounek v kapitole závěrečné, v níž by rád situaci v české a slovenské kinematografii zasadil do širšího kulturně politického kontextu sedmdesátých a osmdesátých let. Ten povyk je ovšem fikce: nestrhla ho zatím – alespoň do napsání Horeček – ani sama filmová tvorba, natož Melounek svou knihou. Srovnání zejména se stavem v literatuře, založené na citátu z mé Prozaické skutečnosti, nesejde. Ta kniha dedukovala z materiálu sedmdesátých let a měla-li by její slova platit i pro situaci kinematografie či vůbec umění osmdesátých let, znamenalo by to jen dvě věci: buď že se od té doby nic nového neudálo, anebo že to Melounek nedokázal postřehnout. Jakkoli by bylo příjemné zůstat designovaným prorokem, pravda bude spíš to druhé. Osmdesátá

léta jsou přece zgruntu jiná než ta děsící vývěva let sedmdesátých, ale na to, aby se mohlo říci, jaký ta postupná změna našla odraz v umění, na to by bylo potřeba zvolit opravdu jemnější nástroje, než si vzal k ruce Melounek.

Řekl jsem, že se ještě vrátím ke stylu. Sama novinová kritika si v Melounkově knize všimla „tendence nahrazovat v teoretickém rozkladu 'důkazy' žurnalistickou frází“.⁴ Na hlavu nejen autorovu, ale také redakce však padá, že kromě těchto frází a nicneříkajících klišé typu „vrstevnaté vyprávění“ nedokázali z textu vymýtiti ani takové zjevné pitomosti, jako ony vpředu citované „žně tváří“, život „v interakci“ místo správného „v konfliktu“ (s. 39), či „zasadit sociografický kontext těchto neblahých jevů“, místo správného „zasadit neblahé jevy do . . .“ (s. 36). Nedo- končené věty, opakovaná toporná úsloví, nesprávné gramatické tvary a stylistická kurióza typu „aniž bych nerad opomíjel“ (s. 24) či „v komornějších projektech hledá určité rozhodující průniky soudobé morálky do mezilidských vztahů“ (s. 47), to jsou lapsy devalvující Melounkovu práci pod únosnou míru.

Je to škoda: kritikou vzpomenutá⁵ kniha Jaroslava Bočka Kapitoly o filmu (1968) zůstává tak i po dvaceti letech jak co do teoretického přístupu, tak co do kultivovanosti vyjádření stále nedostiženým vzorem. Za to už bychom se měli pomalu stydět všichni.

Jan Lukeš

⁴ Petr Nový, Horečky všedního dne, Mladá fronta 44, 18. 3. 1988 č. 65, s. 4.

⁵ Jan Jaroš, cit. dílo.