

Literární obzor

Pokus o obraz dvacetiletí

Slovenský hraný film 1970 – 1990.

Vedoucí autorského kolektivu Václav Macek. Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, Bratislava 1993, 183 stran, anglické a německé resumé, náklad 700 výtisků.

V roce 1992 vyšel v Bratislavě sborník studií nazvaný *Slovenský hraný film 1946 – 1969* (viz recenzi v *Iluminaci* č. 2/1993). Jen mírně pozměněný tým autorů v té době již zpracovával období následující, tedy slovenský hraný film posledních dvou desetiletí komunistického věku. Výsledkem je druhý svazek studií *Slovenský hraný film 1970 – 1990*.

Vedoucí projektu Václav Macek se v úvodu vyjadřuje o slovenské produkci sedmdesátých a osmdesátých let s nemalým despektem a bez obalu prohlašuje, že filmy z tohoto období „nie sú dokladmi ničoho iného než amaterizmu, neschopnosti a diletantizmu“ (s. 7). Na úvod sborníku statí s vědeckými ambicemi je to výrok vskutku drsný a nadto nevhodně paušalizující. Příspěvatelé tohoto sborníku, včetně Václava Macka samotného, ostatně přinášejí svědectví o výjimkách, na které Mackovo hodnocení opravdu nesedí. I jeho přiznání, že práce na tomto druhém svazku (na rozdíl od prvního) již probíhala bez vnitřního zaujetí pro analyzovaný materiál, prozrazuje vliv zjištěné zpolitizované atmosféry prvních „popřevratových“ let.

Závažnější je ovšem Mackovo konstatování, že metodologický přístup k filmovému dílu uplatněný v obou svazcích již vyčerpal své možnosti a nelze jej dále rozvíjet. Jeho podstata tkví v odděleném analyzování jednotlivých složek filmového díla, tedy ve strukturálně založeném pohledu. Uvážíme-li, že rozsah jednotlivých příspěvků mapujících dvacetileté období se až na dvě výjimky pohybuje kolem deseti tiskových stran, pak je leccos dáno předem. Z nedostatečného prostoru pro analytickou argumentaci plyne trvale přítomné nebezpečí tezovitosti, posílené navíc apriorně záporným vztahem některých autorů k posuzovaným dekadám. Příspěvky mají většinou charakter stručných, spíše přehledově koncipovaných sond.

Sborník otvírá stať **Václava Macka** *Kontext hraného filmu 1970 – 1990* (s. 11 – 16), velmi zběžně a nahodile pojatá charakteristika sledovaného období z hlediska ideologického tlaku na kinematografii. Jde vlastně jen o velice stručný komentář různých seznamů – děl oceněných na festivalu českého a slovenského filmu, zasloužilých a národních umělců, trezorových filmů, divácky nejúspěšnějších slovenských filmů či filmů, které získaly cenu československé filmové kritiky. Čtenář nabývá dojmu, že na globální charakteristiku nezbyl čas či chuť, ačkoliv materiál zde shromážděný umožňoval pokročit mnohem dále. Rovněž redukce kontextů na jeden jediný, tj. postoj režimu k filmu, je nepochybně produktem polistopadové atmosféry. Mnohem čistší řešení by bylo publikovat uvedené seznamy – ať už s komentářem, či bez něho – jako přílohu celého svazku nežli umístěním do čela sborníku vzbuzovat nesplněná očekávání.

Vývojem filmové teorie na Slovensku se pravidelně zabývá **Martin Ciel**. Ve svém příspěvku *Súvislosti slovenskej filmovej teórie 1971 až 1991 (Semiologická orientácia)* (s. 19 – 24) dospívá k závěru, že v uvedeném období zapustil na Slovensku kořeny sémiologický přístup k filmovému dílu. Konstatuje rovněž, že díla tří hlavních představitelů filmové teorie J. Paštěky, P. Miháliky a I. Stadtruckera prozrazují napojenost na zahraniční myšlenkové proudy. Spíše mezi řádky pak zůstal rozptýlen závěr, který je nicméně z celého textu zřejmý – že paradoxně teprve v tomto období navzdory ideologickým tlakům se na Slovensku etablovala teoretická reflexe filmu na skutečně vědecké bázi a několik knižně vydaných monografií, resp. teoretických syntéz, vytvořilo nový, podstatně vyšší standard, jímž bude každé další teoretické dílo poměřováno. Na malém prostoru

se Ciel omezil na základní charakteristiku děl tří zmíněných teoretiků, na titulové zmapování veškeré produkce bohužel rezignoval, takže nezmíněna zůstala například i Lexmannova *Teória filmovej hudby* (1985).

Jelena Paštéková se v prvním svazku věnovala kontaktům filmu a literatury. Pro druhý svazek zpracovala v příspěvku nazvaném *Diera v plote? (Ideologický aspekt žánru a poetiky)* (s. 27 – 35) proměny žánrového a tematického spektra slovenské produkce sedmdesátých let a jejich odraz ve filmové poetice. Autorka hovoří o zvláštní podobě „kolibského manýrismu“, který má dvě poetologické varianty – popisnou ilustrativnost a artistní ornamentalismus. Pro oba uvádí několik přesvědčivých příkladů. Velkou pozornost věnuje počátku sedmdesátých let, kdy ještě vzniklo několik umělecky významných filmů, než se prosadil nový dramaturgický model. Výmluvný je i generační přehled natáčejících režisérů – preference zavedených tvůrců střední generace (Režucha, Uher, Hollý, Ťapák, Lettrich ad.) doložená počtem filmů jimi realizovaných v této dekádě ostře kontrastuje se skutečností, že po dobu pěti let se neuskutečnil ani jediný debut.

Václav Macek pokračuje i ve druhém svazku sledováním „příběhu metafor“. Název jeho příspěvku *Dlhých dvadsať rokov umierania (Metafora v slovenskom hranom filme 1970 – 1990)* (s. 39 až 46) prozrazuje předem autorovo hodnocení. Celé dvacetiletí vidí Macek jako dobu odumírání metaforičnosti jazyka, která jako by mu byla kritériem umělecké hodnoty. Navzdory této diskutabilní, ovšem jen latentně přítomné premise obsahuje stať řadu podnětných postřehů. V užívání metafor nalézá Macek ve slovenském filmu sedmdesátých a osmdesátých let dvě základní linie. První představuje návrat k popisně symbolické a gramatické praxi starších období, souvisí s apologií srozumitelnosti a lze ji označit za převládající. Druhou linii charakterizuje přebírání některých vnějších znaků experimentální tendence z druhé poloviny šedesátých let, přičemž hlavním problémem je snaha využívat experiment k politickým cílům. Pro celé období je typické používání „legalizovaných“ metafor a symbolů, které prozrazují sklon k významovým jistotám, k příznačné ideální neměnnosti. Macek zároveň upozorňuje na zajímavý fakt, že vývojové proměny využívání metafor v padesátých a šedesátých letech se víceméně shodují s nástupem nových režisérských generací. V následujícím dvacetiletí však k žádnému srovnatelnému generačnímu nástupu nedošlo.

Andrej Obuch se v příspěvku *Zabúdanie a rozpamätávanie filmovej réžie* (s. 49 – 57) věnuje tvorbě výraznějších režisérských osobností, zejména Dušana Hanáka, Elo Havetty, Juraje Jakubiska, Štefana Uhra, Martina Hollého, Miloslava Luthera a Dušana Trančíka. Podobně jako Macek nalézá i on po „obnovení pořádku“ na Kolibě v tvorbě ostatních režisérů oživování dramaturgického modelu padesátých let a proces „zabúdania“ spojuje především s druhou režisérskou generací slovenského filmu, pro kterou je příznačný neautorský přístup a tedy značná závislost na kvalitě scénáře. Slovenské debutanty osmdesátých let do své práce autor nezahrnul. Nejdůležitější závěr jeho statí zní: slovenskému hranému filmu sedmdesátých a osmdesátých let chybí nová stylová iniciativa.

Tematickou novinkou druhého svazku je příspěvek **Dagmar Poláčkové** *Scénografia v slovenskom hranom filme 1970 až 1990* (s. 61 – 69). Autorka si byla plně vědoma problematičnosti tohoto tématu a vyjádřila také hned v úvodu nemalé rozpaky nad neproveditelným úkolem vyčlenit z filmového díla jeho scénografickou složku. Jako doklad její faktické nesvébytnosti uvádí mimo jiné skutečnost, že se na tomto poli neutvářely mezi režiséry a architekty žádné stabilní tvůrčí tandemy (výjimkou je spolupráce Štefana Uhra a Antona Krajčoviče). Velmi také záleží na osobnosti režiséra a jeho osobním zanícení pro vizuální koncepci, které může být zdrojem dominantního výtvarného vlivu (viz např. tvorba Juraje Jakubiska). Podle autorky se do scénografie slovenských filmů sledovaného dvacetiletí negativně promítl ústup od obrazného vyjadřování. Lze tu snadno vystopovat převažující linii scénografie realistické, našli bychom však řadu filmů se silně stylizovanými scénografickými prvky, např. *Signum laudis*, *Kára plná bolesti*, *Zabudnite*

na *Mozarta, Pomocník*. Autorka dále upozorňuje i na výskyt děl s tematizovanou scénografií akcentující významové vazby (*Pavilón šeliem, Iba deň, Koncert pre pozostalých*). Řidčeji se objevily i filmy s „analogovou“ scénografií odkrývající skladbu a vrstvením neuvědomované souvislosti. Týká se to zejména poeticky vyhraněných filmů jako *Ružové sny, Eden a potom, Lalie poľné, Ja milujem, ty miluješ, Vlakári*. Velmi často má podle autorky slovenská filmová scénografie tohoto období nevýraznou a neurčitou podobu, výjimkou nejsou ani profesionálně chybné postupy. Příznačná je nezakotvenost scénografie v realitě příběhu, falešná estetizace a zdekorativnění obrazu zakrývající často nedostatky fabule. Z tohoto nepříznivého hodnocení autorka vyjímá některé filmy Štefana Uhra, Martina Hollého, Dušana Hanáka, Juraje Jakubiska, Dušana Trančíka, Miloslava Luthera a film *Iba deň*.

Příspěvek **Zuzany Bakošové-Hlavenkové** má název *Scitlivenie obrazov a slov (Niečo o herci vo filmoch J. Jakubiska, D. Hanáka a M. Luthera – na margo osedesiatych rokov)* (s. 73 – 79). Herecká problematika je tedy ve sborníku pojednána na personálně i časově značně zredukovaném prostoru, takže čtenář si komplexnější představu o slovenském filmovém herectví celého období nevytvoří. V rozporu s názvem je v případě Jakubiskovy hlavního předmětem autorčina zájmu jeho tvorba z konce šedesátých let. Nad ní autorka konstatuje, že „Jakubiskov herec je predovšetkým výrazná individualita, vizuálně výrazný typ, herecky na pomedzí typu a charakteru...“ (s. 75). Jen jakoby na okraj pak zmíní Jakubiskovu rezignaci na vlastní poetiku a návrat k ní v *Tisícročné včele* – „ale cez interpretačného herca ako ťažisko postáv“ (s. 75). Škoda, že se právě tato „marginálna“ nestala jádrem celé pasáže. Hanákovy herce charakterizuje autorka jako přitažlivé autentické osobnosti s „vnitřním světlem“, přičemž režisérův introspektivně orientovaný pohled je ve srovnání s Jakubiskem mnohem intimnější. O sedm let mladší Luther staví na přesném, důkladně připraveném interpretačním herectví.

Filmová hudba je patrně jediná složka, o které se tradičně uvažuje poněkud separovaně. Zkušený autor hudebního příspěvku se tedy jistě necítil tématem zaskočen. Stať **Juraje Lexmanna** *Hudba. Hraný film 1970 až 1990* (s. 83 – 102) patří také k těm řídkým případům, které čtenáři opravdu poskytnou určitý obraz celku. Autor ji rozlomil do dvou částí. V první sleduje linii personální a podává stručnou charakteristiku jednotlivých skladatelských osobností. (Zajímavé je výrazné zastoupení komponistů českých.) Ve druhé části pak kombinuje klíč slohový s dalšími aspekty kompozičních postupů. Sledované dvacetiletí působí jako konglomerát všech možných postupů a přístupů, z nichž zde na základě Lexmannových zjištění uvedme alespoň tři příznačné tendence – vpád populární hudby, návrat symfonismu a historických „neo-stylů“ a v sedmdesátých letech příchod jakéhosi „neoschematismu“ v práci s filmovou hudbou. Poučený autor se skladatelskou praxí neopomíjí ani technické zázemí této složky a upozorňuje jednak na význam syntezátorů a multiplaybacku, jednak na roli nového nahrávacího studia otevřeného v Bratislavě v roce 1981 (do té doby nahrával hudbu pro slovenské filmy pražský FISYO).

„Hudební“ část sborníku má ještě krátký doplněk v podobě článku **Nadi Földváriové** *Polarity filmovej hudby* (s. 105 – 107). Je věnován filmu Miloslava Luthera *Zabudnite na Mozarta* (1985), jehož hudební stopa je převážně sestavena ze skladeb Mozartových. Autorka akcentuje hudebně dramaturgickou dimenzi filmové hudby a dovozuje dramatickou účelnost výběru a zařazení jednotlivých skladeb. V muzikologických kruzích vzbudil svého času rozhořčenou reakci Formanův *Amadeus* (1983), a to i pro způsob, jakým se ve filmu nakládalo s Mozartovými skladbami. Těžko se ubránit srovnávání těchto dvou filmů spjatých tolikými vazbami včetně personálních (Zdeněk Mahler). Mám za to, že právě z hlediska filmové hudební dospěl Forman se svými spolupracovníky mnohem dále a že se u něho hudba podílí na rytmu a „tektonickém“ průběhu celého filmu podstatně více, nežli je tomu u Luthera.

Jozef Macko přispěl do sborníku rozsáhlou statí *Mýtus úspechu v slovenskej kinematografii začiatku osemdesiatych rokov* (s. 111 – 134), zlobně podrážděným textem plným osobních výpadů

proti jednotlivým tvůrcům i Kolibě osmdesátých let jako celku. Jeho stať se soustředí na tři dobovou kritikou ceněná a domácími cenami ověřená díla – filmy *Pomocník* (1981) Zoroslava Záhoná, *Pásla kone na betóne* (1982) Štefana Uhra a *Tisícročná včela* (1983) Juraje Jakubiska. Jak už naznačuje název, polemizuje autor s jejich pozitivním hodnocením. Činí tak ovšem způsobem pro mě naprosto nepřijatelným. „A Štefan Uher už po neviem koľký raz zohral úlohy hyeny, požierajúcej zvyšky projektu, ktorý na Kolibe ukradli a nedovolili dokončiť niekomu inému, pre nich príliš talentovanému.“ (s. 132; autor má na mysli Fera Feniče) „Čo má znamenať kapustná hlava, ktorú bozkáva Hermína po čas rozhovoru s Valentom vo filmovej Včele? O akú kapustnú hlavu ide? Asi o Jakubiskovu.“ (s. 124) „Streľba komunistov, Jakubiska a Jaroša má rovnaký cieľ. Vari si možno predstaviť lepší ‚ideologický profil‘ a lepšie predpoklady pre prácu v dnešnom slovenskom parlamente a poslanecký plat z našich daní?“ (s. 117) Na Jakubiska a jeho *Tisícročnou včelu*, ktorou označil za „najväčší podvod v dejinách slovenskej kinematografie“ (s. 116), je autor obzvlášť alergický a necháva se mýsty unést až k vulgárne zmanipulovanej interpretácii. Tři jmenované filmy jsou mu ztělesněním „bučiacej slovacity“. Postižených je ovšem podstatne více – i Hanák a Trančík jsou dnes pro Macka „degenerovaní slovenskí režiséři“ (s. 130). Celý tento příspěvek působí dojmem tvrdého žurnalistického útoku přebujelých rozměrů, ačkoliv se pod silnou vrstvou nesnášenlivých výroků na adresu kdekoho skrývají i relevantní upozornění na místa opravdu problematická včetně průkazných řemeslných selhání.

V posledním příspěvku *Recepcia slovenského filmu v zahraničnej kritike a publicistike* (s. 137 až 161) zpracoval **Viliam Jablonický** přehledovým způsobem zahraniční ohlasy na slovenské filmy šedesátých až osmdesátých let. Materiálově bohatá stať s četnými ukázkami zahraničních kritiků bohužel rezignuje na jakýkoliv pokus o zobecnění, resp. interpretaci. Dokumentační hodnotu textu pak snižují příliš zkrácené bibliografické citace v poznámkovém aparátu (chybí např. i názvy citovaných kritiků).

Sborník jako celek budí smíšené pocity vyvolané rozkolísanou úrovní jednotlivých příspěvků, často nejistě se pohybujících na žánrovém pomezí vědy a publicistiky. Odborníci, kteří s tímto svazkem budou pracovat, jej jistě – již pro nedostatek jiné literatury – s povděkem ocení. Ale skutečného docenění dojde tato knížka teprve ve vzdálenější budoucnosti. Až přestane být základní příručkou pro slovenský hraný film 1970 – 1990 a stane se definitivně tím, čím je už nyní – dokumentem slovenského polistopadového času.

Ivan Klimeš

Montage/AV: intertextovost, napětí, enunciacie

Montage/AV.

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 2, 1993, č. 2, 149 s.
(Intertextualität/Spannung).

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 3, 1994, č. 1, 159 s.

Časopis Montage/AV, vydávaný od sklonku roku 1992,¹⁾ se rychle dostal do pozice reprezentativního odborného periodika v německé jazykové oblasti. Časopis se snaží soustavně reflektovat

1) Srov. Petr Mareš, *Úvodem k článku Stephena Lowryho*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 2, s. 69 – 70; též, *Druhé číslo půlletníku Montage/AV*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 4, s. 146 – 147.