

Česká nová vlna ve slepém zrcadle

Jan Žalman: *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu.*

Národní filmový archiv, Praha 1993, 279 stran, náklad 1000 výtisků.

České filmy magických šedesátých let kritici i diváci vypáčili z trezorů už krátce před listopadem '89 a věnovali jim pak mimořádnou, ačkoliv převážně extenzivní pozornost. Objevovaly se nové dílčí pohledy zejména na filmy nové vlny, stejně jako analýzy a eseje, včetně těch, které nesměly vyjít dříve, v době svého vzniku (Jan Kučera). V roce 1991 vyšel i český překlad „osobních dějin“ českého novovlnného filmu z pera Josefa Škvoreckého nazvaný *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. V březnu téhož roku 1991 uspořádal Český filmový ústav konferenci o české a slovenské kinematografii šedesátých let (příspěvky vyšly ve *Filmovém sborníku historickém*, sv. 4, v roce 1993), která ukázala spíše roztržitost než pestrost kritického hodnocení pojednávané epochy, spíše neujasněnost než aktuálnost vztahu k ní. Dvacetiletá propast jako by nás příliš vzdálila poselství filmů šedesátých let a přímo traumaticky zkomplikovala jejich nové přijetí.

Jan Žalman se zmíněné konference nedožil (zemřel jako devětatřicetiletý na podzim 1990), zanechav rozsáhlý – a troufám si tvrdit, že nedokončený – rukopis, v němž se chtěl se šedesátými lety v českém filmu kriticky vypořádat. Žalmanova textu se ujal Národní filmový archiv v dobré víře, že jeho vydání může být splátkou dluhu doby.

Umlčený film vyšel roku 1993, v době, kdy zájem o české filmy šedesátých let už poněkud ochladl. *Umlčený film*, známý již z úryvků publikovaných ve *Filmu* a době v letech 1990 a 1991, se ve své knižní podobě nesetkal s výraznou reakcí; zdá se, že nebyl ani valně čten, natož aby bylo kriticky zhodnoceno jeho místo v české reflexi domácí filmové tvorby.

Žalmanův rukopis vzbudil určité ediční rozpaky. Byl zkrácen o některé citace a jiné redundantní pasáže, dvě kapitoly byly vypuštěny zcela, a to vzhledem k „nestejnému významu rozebíraných děl i poněkud nevyrovnané úrovni zpracování“ (s. 257). (Byla to kapitola o psychologickém filmu a filmech o mladých lidech a kapitola o fantastickém filmu a sci-fi.)

Autor sám v úvodu připouští, že jeho kniha může být chápána jako historiografická, a to nikoliv „příručka“, leč „syntéza“. Už tady je nejasné, jak této ambici rozumět. Autor, jak sám píše, se snaží „držet se zásady tematického rozdělení“ (s. 62), ale výsledek ukazuje, že to byl snad záměr u některých částí, nikoliv program textu jako celku. Žalman sepsal spíše rozpomínky na jednotlivé filmy, a ty se pak pokusil seřadit do jakýchsi celků. Nikde se ale nedobereme metodologických příčin zvoleného členění: jednotlivé části jsou do značné míry zaměnitelné, jejich uspořádání postrádá logiku. Editoři Žalmanova textu, Stanislava Přádná a Jan Svoboda, tedy sotva mohli vtisknout knize přehlednější tvar, ale jak se ukáže dále, bývalo by jí prospělo mnohem výraznější krácení.

Umlčený film má osm kapitol. Stručně rekapituluji: 1. úvodní, „kontextová“ kapitola, 2. „film jako zrcadlo společnosti a prostředek její nápravy“, 3. „úsilí o drama z vesnického prostředí“, 4. „film-pravda a nová vlna“, 5. „poetický film – tradice a nové tendence“, 6. „tematika z druhé světové války“, 7. „filmová veselohra a komedie“, 8. „historický film“. Mísí se tu hlediska námětová, tematická, žánrová, stylová i autorská, celek působí velmi nevyváženě a neuspořádaně. Jako by to byla spíše jen pracovní verze, která má být redigována, zpřesňována a krácena.

V první kapitole autor představuje s publicistickou zběžností politickou a společenskou atmosféru doby, kdy se česká kinematografie začala zbavovat pout ideologického dogmatu. Autor promlouvá jako zklamaný reformní romantik, jehož naděje byly fatálně ovlivňovány „velkou“

politikou (XX. sjezd v Moskvě 1956) a odvíjely se v hlavním proudu povolené domácí kultury. Text tu dostává takřka memoárové rysy a je škoda, že jej Žalman nestaví důsledně jako svědectví aktivního účastníka – a vlastně spolutvůrce – soudobé kinematografie. Autor byl filmový kritik a novinář z profese a jí také platí daň ve formě přílišné zběžnosti, žurnalistické obecnosti. Co je přijatelné jako víceméně trefná charakteristika doby v článku, jeví se v knižním rozsahu jako plytká teze. („Zatímco ve filmu na západ od Chebu to kvasí a vře, v zemi nazývané odedávna „křivočevou Evropy“ to vypadá jako ve škole pro mírně pokročilé: vládne disciplína, poslušnost, fedruje se umění zblblé poučkami a frázemi, umění dělané podle politické maršrúty“, s. 87.)

Název druhé kapitoly maskuje to, čemu by se říkalo kupříkladu společensky angažovaná tvorba a bylo by to podstatně věrnější autorovu záměru, neboť filmy, o kterých se tu pojednává, asi nejlépe odpovídají podtitulu celé knihy. Jejich výběr je velmi nesourodý (*Až přijde kocour*, *Postava k podpírání*, *Obžalovaný*, *Obchod na korze*, filmy Schormovy a Mášovy, Vávrovy hrubínovské adaptace, *Kristové roky*, *Žert* ad.), ale obhajitelný v esejistickém textu, který zkoumá aktuální téma doby. Bylo by pozoruhodné sledovat především stylové proměny velkého „společenského“ tématu, ale kapitola se rozpadá do nesoustavné řady podkapitol, v nichž je toto téma víceméně jen glosováno, a kapitola jako celek je velice nepřesvědčivá.

Hned následující pojednání, jehož teritorium je pro změnu vymezeno námětově, na druhou kapitolu přímo navazuje a čtenář je zmaten. Obávám se, že „vesnickost“ filmů jako je *Noc nevěsty*, *Velká samota*, *Stud*, *Všichni dobří rodáci* je z hlediska sebeosvobození českého filmu, k němuž se Žalman hlásí, daleko méně podstatná než jejich společensky reflexivní, morálně angažované téma. Zdá se, že Žalman bezdůvodně zvolil jiný úhel pohledu než v kapitole první. Je to nedopatření, které se pak objeví v knize ještě mnohokrát: plyne totiž z toho, že autor nerozlišuje námětovou a tematickou rovinu filmového díla.

Text obou předchozích kapitol jako by se ztěžka rozjížděl – příliš obecné úvody se opakují, mluví se o „ždanovovské doktríně“, o ideologii, politice apod., ale čtenář se nedomůže věcné argumentace či kritického vhledu, jaký by bylo lze od Žalmana očekávat. Neplatí to jen o úvodních odstavcích nebo dokonce stránkách jednotlivých kapitol; Žalman planě štká nad zkažeností socialistické doby v celé knize a kupodivu podobně planě jsou i charakteristiky tvůrců a jejich děl (např. pasáž o Janu Němcovi, s. 152 – 159). *Umlčený film* vznikl nejspíš koncem sedmdesátých a během osmdesátých let, to jest v době, kdy byly známy zahraniční i domácí politologické sondy i ucelené analýzy, ale Žalman se spolehl spíš na vlastní dojmy z reálného socialismu a ty pak vložil do nepřesných a hlavně nepřesvědčivých formulací, které se dostávají nejednou do polohy trapnosti: „Civilizace se chystá ke skoku do vesmíru, ale rakety nemíří jenom ke hvězdám.“ (s. 154) Žalman si často vypomáhá Solženicynem, Šimečkou, jindy zas Jakobsonem, Čapkem, Šaldou a – nejčastěji – Milanem Kunderou. Víme sice, že Žalmanův text poslední ruky obsahoval ještě početnější citace, ale i ty, které v knize zůstaly, jsou mnohdy nadbytečné: jako by chtěl autor pomocí velkých jmen zvýšit vážnost svých vět. Jenže jeho věty, zvláště ty „úvahové“ o politice a svědomí, o českém národě a mravnosti atp., nejsou víc než stereotypní teze a citované veličiny je jen zdobí nikomu ku prospěchu.

Ve čtvrté kapitole, opět po zdoluhavém úvodu, který naprosto neúčinně dokresluje poměry ve filmu i společnosti, se autor pokusil pohlédnout na novou vlnu z úhlu stylu cinéma-vérité. Filmy, jimiž se tu zabývá, však toto hledisko až příliš často přesahují. První filmy Chytilové a Formana, *Křik*, *Intimní osvětlení*, *Ecce homo Homolka* a *Každý mladý muž*, například, tvoří směs natolik různorodou a především autorsky osobitou, že je prostě nelze vtěsnat do jednoho „směru“. Nic nepomůže ani poněkud lichá snaha o zakotvení pojmu verismus (s. 112 ad.). Žalman jej jistě odvozuje od „pravdy“ cinéma-vérité, nikoliv od italského románu devatenáctého století, nicméně jako označení zejména pro styl trojice Forman, Passer, Papoušek Žalmanův verismus neobstojí. Je to

jakési terminologické zobecnění, jemuž nepředchází řádná analýza metody, vyjadřovacích prostředků, specifických rysů apod.

Tzv. poetický film, o němž pojednává pátá kapitola, byl podle Žalmana v šedesátých letech paralelou k „vysloveně realistické linii“ (tj. opět Žalmanovi veristé!). V názvu kapitoly se sice objevuje pojem tradice, ale Žalman jej nikterak neohledává, jen znovu glosuje kulturněpolitický vývoj včetně mocenských křivd páchaných na osobnostech, jako byli Teige, Mukařovský, Václav Černý. Soubor filmů, které do kapitoly zařadil, je jednak nesourodý, jednak neúplný. Autora opět zrazuje neústrojnost celkového členění knihy. Dalo by se například předpokládat, že jako „poetický“ bude označen film *Všichni dobří rodáci*, ale ten už Žalman použil ve „vesnické“ kapitole. Dále by se jistě s úspěchem dalo pochybovat o tom, zda jsou díla jako *O slavnosti a hostech* nebo *Sedmikrásky* opravdu „poetické“, zvlášť když autor nenabízí žádné konkrétní vymezení tohoto pojmu a sám pak o filmu *O slavnosti a hostech* napíše, že „básnický zisk tohoto díla nedosahoval zisku *Démantů noci*“ (s. 155).

Žánrové či stylové označení filmů je v Žalmanově knize až povážlivě kolísavé. Kupříkladu Juráčkovi *Postavu k podpírání* jednou označí jako „absurdní anekdotu“ (s. 30), jindy pro ni odmítne zařazení mezi „satiry či morality“ a charakterizuje ji jako „jízlivý šleh na aktuální morálně společenské téma“ (s. 33).

K podstatě autorského gesta však nepřináší žádné nové poznatky. Chytilová v *Sedmikráskách* podle Žalmana „transponuje sociálně patologický fakt do roviny poetického řádu a mění jej ve společenskou moralitu, jež neztrácí na reálnosti tím, že je fantastická“ (s. 146). O filmu *Ovoce stromů rajských jíme* pak Žalman praví, že to byl „první případ, kdy se do zorného pole Chytilové probíla lidská ubohost“ (s. 149). Kromě toho, že toto tvrzení vyvracejí, domnívám se, všechny předešlé filmy Věry Chytilové, znovu se klade otázka, proč má být *Ovoce* vřazeno právě mezi poetické filmy. Odpověď je myslím nabíledni: Žalmanovi spadla do této kategorie všechna díla, která nebylo možné snadno uchopit z hlediska námětu. Nepochybně je mnoho poetického v příběhu a ve vizuální koncepci Uhrova *Slnka v síti* nebo Němcových *Mučedníků lásky*, ale Žalman nedoceňuje jejich autorskou jedinečnost a jejich výrazovou originalitu.

Charakteristiky četných filmů jsou jedním slovem plytké: autor se dostává až na hranici nicneříkajícího, kýčovitého označení (ve *Všech dobrých rodácích* nachází mj. „mánesovskou vroucnost“, s. 83), případně se dopouští až trapných – a dávno vyvrácených – zjednodušení (*Perličky na dně* jako „bezmála manifest mladé generace českých filmařů“, s. 103). Právě v pasážích, které se snaží postihnout nejvíce ze stylu české nové vlny, povážlivě žongluje s předmětem svého zájmu. V nevelké brožurce typu *Films and Film-makers in Czechoslovakia / Cinéastes et cinéma en Tchécoslovaquie*, již Žalman vydal v Orbisu roku 1968, jsou trefné glosy k vybraným filmům celkem na místě, ale v knize, která má být kritickou bilancí nejsvětějších chvil českého filmu, by měl autor volit podstatnější přístup k filmům, autorům či stylovým trendům. V následující kapitole Žalman zkoumá opět námětovou oblast (druhá světová válka) a čtenář už nepochybuje o tom, že metodologická neujasněnost autorského přístupu je tím největším neduhem celé knihy. Autor pojednává takřka výhradně o filmových adaptacích literárních předloh (Lustig, Bělohradská, Procházka, Mňačko), což je aspekt, jemuž doposud věnoval jen malou pozornost. Jednotlivé filmy jsou v této kapitole popisovány vcelku citlivě, ale marně bychom mezi nimi hledali například *Obchod na korze*, a to navzdory tomu, že autor věnuje speciální podkapitolu „filmům o období Slovenského štátu a SNP“. O Kadárově a Klosově filmu už bylo pojednáno v kapitole druhé, kde se autor zamýšlel nad morálním tématem *Obžalovaného*. Autor opět nepomyslel na svůj text jako na celek. Tedy další důkaz, že namísto dokončené studie držíme v ruce spíše skicu...

Sedmá kapitola, zaměřená na „vývoj filmové veselohry a komedie“ se zas jasně hlásí k žánrovému vymezení. Úvodní odstavce jsou nesené v duchu stereotypního odmítání předválečných

českých filmových komedií („veselohra představovala v půlstoletém vývoji českého filmu baštu toho nejhoršího, co v umění existuje, duševní impotencí počínajíc a kasovní morálkou končíc“, s. 197). Autor jako by tu náhle zastával přísné, až estetické stanovisko a neviděl jiný než ryze umělecký rozměr filmového díla. I to je jistě možný, byť neadekvátní postoj, v případě *Umlčeného filmu* je ovšem velmi nepřesvědčivý, neboť jinde se k němu autor v takové míře nehlásí. Žalman se pozastavuje nad tím, že „v zemi tak muzikantské jako je Československo“ (s. 201) se teprve v šedesátých letech objevují hudební komedie a muzikály, a tak komediálnímu žánru podřadí *Starce na chmelu*, *Klarinety* a *Dámu na kolejích*. Daleko víc nás zarazí, že mu podřídí i *Spalovače mrtvol*, kterého označuje jako „obludnou grotesku“ (s. 213) a „morbidní humor“ (tamtéž), a tak se zdá, že základní žánrové skupiny nemají v Žalmanových hodnoceních vlastně žádný přesný tvar či obsah anebo že raději použije *Spalovače mrtvol* prostě proto, aby osobnost Juraje Herze nezůstala nepovšimnuta. Osobitost Herzova humoru však pojmenována není – pak by totiž bylo zřejmé, že jeho zařazení do kapitoly o „komediích a veselohrách“ je zkrátka mylné. Právě tak zařazení *Ostře sledovaných vlaků* a *Rozmarného léta* do této skupiny je pochybné. Vytrácí se tím totiž pozoruhodná námětová, žánrová a stylová pestrost, jíž se česká nová vlna vyznačovala.

Závěrečná kapitola je věnovaná historickému filmu, konkrétně dílům Oldřicha Daňka, Hynka Bočana, Františka Vlábila a Otakara Vávry. Text tvoří soubor samostatných retrospektivních kritik těchto filmů, a to včetně bystrých soudů (*Kladivo na čarodějnice*). Marketa Lazarová je film svého druhu unikátní a snad každý filmový kritik za posledních třicet let se s ním musel nějak vypořádat. Žalman tak učinil se ctí, navíc upozornil (především sám sebe jako autora knihy), že zařazení *Markety Lazarové* mezi historické filmy je spíš pracovní, jinými slovy uvědomuje si povrchnost tohoto zařazení a je k němu skeptický. K Žalmanově škodě k tomu ale dochází skutečně až na posledních stránkách *Umlčeného filmu* (s. 244 ad.), místo aby to byl jeden z elementárních poznatků na samém začátku.

* * *

Žalman psal svůj *Umlčený film* jako soukromá osoba a jakoby se vzpomínkou na legendární léta měsíčníku Film a doba, jemuž byl šéfredaktorem v letech 1962 – 1970. Jak se dovídáme z doslovu Jana Svobody, na vydání *Umlčeného filmu* ve Spojených státech Žalman nakonec „spíše rezignoval“ (s. 266). Proč se tak doopravdy stalo, nevíme, ale jisté je, že v podmínkách vnější nesvobody měl Žalman paradoxně volné ruce. Nemluvě o tom, že v „oficiální“ filmové publicistice by podobná kniha nemohla být v osmdesátých letech zadána a vydána, nemusel Žalman hledět na případné cenzurní konflikty, a co víc: mohl odložit poslední zábrany zvané autocenzura. Ale co naplat, když autor nemá do důsledku jasně, o čem vlastně chce psát.

Knize nepochybně škodí, že autor neuvádí české filmy šedesátých let do bohatšího kontextu soudobé evropské kinematografie. Tyto souvislosti jsou v *Umlčeném filmu* jen velmi kusé a omezují se takřka výhradně na připomínky některých titulů, aniž by ovšem byla hledána a argumentována nějaká vnitřní spojitost. Při tom se operuje takovými obraty, jako „evropský špičkový film“ (s. 184).

Ze Žalmanova jazyka trčí stará klišé (připomínka, byť ironická, Leninova „nejdůležitějšího umění“) a rezidua marxistické estetiky v obvyklých utilitárních zjednodušeních. Vyvolávají se například „progresivní tradice české předválečné kultury“ (s. 219), operuje se s matnými pojmy jako „světonázor“ (zejména v souvislosti s Němcem a Mášou, s. 160 – 163). Velice často hledá Žalman ekvivalenty pojmů „obsah“ a „forma“. Sám tuší, jak jsou nedostatečné, a přesto je s touto nedo-

statečností používá. Například o *Noci nevěsty* píše, že „malebnost podání se nejednou octla výš než vlastní ideový obsah“ (s. 75).

Žalman jako zkušený novinář jistě věděl, že pádnost svého sdělení jediné zproblematickuje, bude-li nadbytečně používat cizí výrazy, nicméně v knize jich nacházíme tolik, že čtenářova mysl může být otupena až k nezájmu o text i pojednávanou problematiku. Najdou se tu i takové bizarnosti, jako následující pokus o teoretický vhled do *Slnka v síti*: „Metodou volného spojování různorodých prvků ještě nevzniká to, co obvykle nazýváme stylem, také to však není všehochoť. Stylem se stává tento postup, jestliže všechny nesourodé prvky srostou v organický celek, jestliže dílo navzdor vší diskongruenci en detail dosáhne dojmu jednoty en gros“ (s. 133).

Jan Žalman nevěnoval svou knihu jen nové vlně, ale české hrané tvorbě šedesátých let obecně. Obraz, který vytvořil, je však nadmíru matný. Za nejzávažnější nedostatek Žalmanovy knihy tedy považuji fakt, že navzdory rozsahu *Umlčeného filmu* nenabídl svým čtenářům odpověď na otázku, co to vlastně je ta česká nová vlna. Domnívám se, že tato otázka existuje a že odpovědět na ni lze. Leč bez řádu a akribie se může jevit jako neuchopitelná.

Michal Bregant

Katalog retrospektivy nové vlny

Nová vlna. Cinema cecoslovaccodegli anni '60.

A cura di Roberto Turigliatto con la collaborazione di Giuseppe Dierna, Lindau, Torino, 1994, 332 s.

XII. ročník Mezinárodního festivalu kinematografie mladých (Cinema Giovani), který se konal v Turíně od 18. do 27. listopadu 1994, byl věnován retrospektivě československého filmu šedesátých let. Festival pod vedením Alberta Barbera je již po léta v Itálii privilegovaným místem pozorného a dokumentovaného průzkumu kinematografie. Mapování současného filmu se děje prostřednictvím soutěží dlouhometrážních a krátkometrážních snímků (ze kterých vzešla taková jména jako např. Jane Campion, Chen Kaige, Sergej Bodrov, Tsai Ming-liang), informační sekce a speciálních akcí. Analýzu produkce uplynulých let umožňují bohaté a široce koncipované retrospektivy.

Nouvelle-vague se vine retrospektivami pořádanými festivalem Cinema Giovani jako červená nit. Inovující průlom do panoramatu světové kinematografie je každý rok sledován na příkladech národních specifických tohoto fenoménu. Péče o organizaci přehlídky a katalog jsou přitom vždy svěřeny příslušnému specialistovi. V průběhu uplynulých přehlídek byly na turínských plátnech představeny filmy francouzské *nouvelle vague*, italského neorealismu, polské tvorby od roku 1956 do konce šedesátých let, amerického undergroundu, sovětského filmu šedesátých let, Mladého německého filmu, japonské kinematografie, Free Cinema, amerických nezávislých. Odborníci se při volbě tématu řídí dvěma kritérii: mnohostranností výběru a vědeckým přínosem k bádání. Tato metodologická východiska chrání organizátory a jejich objevy či znovuhodnocení před vysílením. Katalogy se bohatostí ikonografického materiálu i pestrostí přinášených studií stávají pro filmového vědce základním pramenem k danému tématu.