

O velkém příběhu krize velkých příběhů

Jan Svoboda, *Proměny filmového vyprávění*. Praha, Nakladatelství AMU 2013, 144 stran.

Šest roků po své monografii o teoretiku Janu Kučerovi *Skladba a řád* (NFA 2007) přichází Jan Svoboda (1940) s novou, napohled skromnější publikací s nenápadným názvem *Proměny filmového vyprávění* (v závorce upřesňující podtitul: *z poetiky šedesátých let*). Knížka se zrodila ze Svobodova mnohaletého přemítání a z jeho přednášek na VŠMU v Bratislavě, na FAMU a na FF UK v Praze. Autor ji označuje za doplňkový studijní text, jenž si neklade badatelské ambice; přitom doufá, že nejde o prostou kompilaci, když pojetí a hodnocení jsou jeho vlastní. Dedikace „památce Ivana Svitáka (1925–1994), filozofa kultury a filmu“ pak slibuje, že nás čeká četba snad nostalgická, každopádně polemická.

Vymezující povahu má již úvodní předsevzetí nevstupovat do postmoderního diskursu, jehož „postteorie“ (uvozovky JS) se nestaly „vnitřní, osvojenou součástí“ (s. 8) autorova uvažování a nepřipadají mu pro moderní etapu světové kinematografie (šedesátá léta) přílehavé. Svoboda si navzdory módám posledního čtvrtstoletí vyhrazuje právo věnovat pozornost interakci společnosti a uměleckého díla a navazovat tím na „sociologickou poetiku“ a na marxistické teoretiky, jakými byli György Lukács nebo Guido Aristarco. Přednostně ho zajímá „adekvátní (pravdivé) umělecké vystižení reality“ (s. 126). Toť otázka, kterou filmové teorie, obávám se, už několik desítek let neřeší; přinejmenším v českém akademickém prostředí nyní, po krátkodechém okouzlení filozofii Gillesse Deleuze, dominují neoformalis-

mus, fikční světy, nová filmová historie, feminismus, neuroestetika a studium filmového průmyslu. Mimetické teorie pak, včetně marxistického „odrazu“, bývají terčem posměchu, jakkoliv je doposud nikdo přesvědčivě nevyvrátil.

Pro Svobodův otevřený přístup je ovšem příznačné, že ačkoli disponuje vyhraněným názorem, tíhne k „dialekticky systémové syntéze“, jak v knize *Skladba a řád* (na s. 268) pojmenoval směřování svého učitele Jana Kučery. Teoretickou scénu nevidí jako kolbiště, kde spolu zápasí protikladné koncepty, ale jako přátelskou sféru, kde rozpoznáváme shodné jevy, jenom pro ně navrhujeme různá jména. Estetické poznání tvoří pro něj kontinuální, celistvý svět, k němuž se lze přiblížovat z různých stran. Rozličné teoretické vektory proto Svoboda nenaviguje proti sobě, ale snaží se je zapráhnout do fungujícího soustrojí. Neváhá například neklasické módy filmové nara-ce Davida Bordwella, posílené shrnujícím zjištěním Andrése Bálinta Kovácse (že všechny tyto módy jsou specifickými variacemi moderní nara-ce), uzavřít odkazem k Deleuzovým krystalickým strukturám času (s. 28). Kritičtější stanovisko zaujímá k návrhům Jana Kučery a v souladu se svou prací *Skladba a řád* zařazuje jeho myšlení do kontextu, potěškává jeho koncepty, zvažuje jejich relevanci.

Směřování k harmonii ovšem nemá zdroj jen ve Svobodově temperamentu, ale i v době, v níž vyzrál a již se věnuje. Kypící šedesátá léta, ač rozdírána konflikty, představují z odstupu optimis-

tickou epochu, kdy se svět — včetně vztahu mezi tvorbou, kritikou a teorií — zdál tvořit smysluplnou jednotu. Jevil se, nejen dle vyhlídek dialektického a historického materialismu, jako souvislý a poznatelný, spějící k pokroku, takže bylo možné požadovat po umění i jakousi morálku a odpovědnost. Skrze film se vedl dialog a boj.

První kapitolu věnuje Svoboda možnostem filmového vyprávění a nabízí zde elementární teoretický úvod. Začíná pojmoslovím (fabule, syžet...), pokračuje syžetovými vzorci a pratytypy, krátce se zamyslí nad podvojností filmu mezi dramatem a epikou a odtud již spěchá ke „krizi velkých příběhů“ v literatuře a v kinematografii, přidává zmíněné mody narace a identifikuje „dramaturgii proudu života“ versus „dramaturgii lidského nitra“.

Druhá kapitola poskytuje hutné charakteristiky vybraných autorských světů: Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Francesco Rosi, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Luchino Visconti, Michail Romm, Marlen Chucijev, Jerzy Skolimowski, István Szabó, Tomáš Gutiérrez Alea, Basilio Martín Patino, Miloš Forman, Otar Ioseliani, Dušan Hanák, Jaromil Jireš, Pavel Juráček, Miklós Jancsó, Lucian Pintilie aj.

Menší soustředěnost vykazuje kapitola třetí a poslední, kde se Svoboda vrací k dobovým předpokladům moderní narace, ve stopách Györgye Lukáče proklamuje ideu narativního filmu jako „specifického dialekticko-historického odrazu společenské lidské skutečnosti“, jehož kompoziční řád směřuje k „principu intenzivní totality“ (s. 103) a zamýšlí se nad „uměleckou konstrukcí vztahů uvnitř díla vzhledem k podstatným vývojovým tendencím skutečnosti“ (s. 104). Skutečnost je zde vůbec kategorií klíčovou. Příklání se k imperativu typizace (odkazuje přitom na logiko-sémantickou analýzu Jaroslava Volka) a glossuje další režiséry (Lindsay Anderson, Luis Buñuel, Carlos Saura, Theo Angelopoulos, Andrej Tarkovskij). Následuje dílčí shrnutí, včetně snahy odlišit nový film v širokém smyslu od nového filmu v užším smyslu, vymezeného generačně (proč

tedy jednoduše nerozlišovat nový film jako širší proud a nové vlny jako generační pojem?), a pojmenování tří nadnárodních okruhů nového filmu („velké odmítnutí“ buržoazních hodnot v soudobém kapitalismu, „kritická solidarita se společností“ v socialistických kinematografiích a „duchovní dekolonizace“ ve třetím světě). Poté ještě několik příkladů (Glauber Rocha, New American Cinema a nový Hollywood — zde zmíněný *Kmotr* ale přece jen už náleží do jiné éry) a závěrečná bilance.

Vzhledem k tomu, že si Svoboda neklade za úkol podat odkaz moderního filmu ve vyčerpávajícím souhrnu, nemá smysl počítat, kteří tvůrci v jeho příkladech nejsou zastoupeni; postrádat snad můžeme jen náznak vyústění, co se s moderním filmem stalo v průběhu sedmdesátých let (nový Hollywood nepředstavoval změnu jedinou, vrátila se velká epika).

Naznačili jsme, že Svobodův systém patří některými svými východisky i tím, po čem se ptá a co hledá, do širokého řečiště marxisticky inspirovaného myšlení. Autoritou par excellence je zde György Lukács (na kterého prý ve svých přednáškách na FAMU navazoval i Milan Kundera), ctěni jsou jeho následovníci Arnold Hauser či Lucien Goldmann. Svoboda se inspiruje také Michaelem Bachtinem, ruskými formalisty, českými strukturalisty a připomíná rozběhy domácích badatelů, za normalizace žel přerušené, včetně přínosu Ivana Svitáka. V nenápadné brožuře s nažloutlým obalem se tak dovršuje jedna myšlenková syntéza autentické, umlčené a co je důležité: demokratické levice, jež nemohla svůj potenciál využít ve své době. Přirozeně bez onoho dogmatismu, jímž byla poznamenána oficiální sovětská i zdejší publicistika hlavně v době normalizace, kdy byl modernismus fakticky pejorativním pojmem, kdy byly výsledky socialistických kinematografií přijímány selektivně, kdy byli ve filmařích formátu Antonioniho, Felliniho, Pasoliniho, Resnais spatřováni „talentovaní“ buržoazní umělci, kteří by se jistě mohli a chtěli přiklonit na stranu pokroku a míru, kdyby jen

nebloudili v labyrintech formalismu a idealismu. Ve Svobodově souhrnu ovšem zůstává zachováno právo některé tendence kriticky odmítnout; v závěru upozorňuje na nebezpečí ztráty a deformace skutečnosti ve filozofické absolutizaci, v interpretační metafyzice, v ontologizaci iracionality, ve fragmentaci člověka a ve „fatalitě povýšené na světový názor“ (s. 127).

Ale jak už víme, náš teoretik je vzdálen polarizaci; jeho práce je bilancí, ne však zúčtováním. Otevřenost trvá. Proto Svoboda pozorně sleduje i nejnovější publikace a spravedlivě nezapomíná na to, co se podařilo vydat v nesvobodné době. K citovaným souputníkům například patří proslulá maďarská dramaturgyně Yvette Bíróová nebo Bulhar Nedelčo Milev, jehož *Cesta k psychofyzickému monologu* vyšla v roce 1978 v Československém filmovém ústavu pod „bezpečnějším“ názvem *Dialektika filmových stínů*, zatímco z jejího původního názvu se stal podtitul. (Musím přiznat, že jsem do této knížky nenahlížel dobrých pětatřicet let, střední a mladší generace ji ani nezná; když jsem si ji však teď znovu otevřel, našel jsem v ní místa, která jsem si jako student podtrhl...)

Svobodův text disponuje encyklopedickou hustotou, jako úvod do problematiky poslouží znamenitě. Místy je však coby učebnice úsporný až příliš: některé citáty jsou vloženy do textu bez uvození či komentáře, takže vypadají jako pouhé poznámky či výpisky z četby. Také snaha vyrovnat se racionálně s obrazy, jež jsou svou povahou múzické a metaforické, může působit nadbytečně, jako třeba vysvětlení, že v Saurově alegorii ANNA A VLCI trojice bratrů ublíží hrdince „jen imaginárně, ve svých představách“ (s. 107).

Země se točí, čas běží a krize velkých příběhů se proměnila v dávný velký příběh. Energie zlatých šedesátých, kdy strukturalismus doznával a marxismus dosud neztratil svou svěžest, samozřejmě nevyprchala, ale vtělila se do následujícího vývoje, včetně ekologie, feminismu, multikulturalismu, politické korektnosti a demokratických revolucí roku 1989. Pro cinefila, jenž si popisovanou

éru pamatuje, je četba Svobodovy knížky rozkoší. Neznám nic hezčího než se vracet k Antonionimu, Pasolinimu, Jancsóovi, Aleovi, Pintiliemu, Juráčkovi, Tarkovskému... A studenti by o modernistickém diskursu měli něco vědět, když už do oné řeky vstoupit nemohou.

Jaromír Blažejovský