

*Literární obzor**Slovenský hraný film 1946 – 1969.**Vedúci autorského kolektívu Václav Macek.*

Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, b. m., 1992, 156 stran.

První dva svazky edice Signans – *Mikrodramaturgia dokumentarizmu* Pavla Branka (viz Iluminace č. 2/1992) a *K dejinám slovenského dokumentárneho filmu* Václava Macka (viz Iluminace č. 1/1993) – byly věnovány problematice dokumentárního filmu. Třetí svazek edice přináší 10 studií o filmu hraném, z nichž většina byla ve zkrácené verzi prezentována na stejnojmenném semináři Slovenského filmového ústavu v dubnu 1989 (viz Iluminace č. 2/1989). Je výsledkem kolektivního úsilí slovenských badatelů a publicistů provést základní zmapování poválečných etap slovenské hrané tvorby a nabídnout zainteresované veřejnosti publikaci, která by byla schopna dočasně plnit i funkci jakési příručky. O tomto záměru vypovídá tematická skladba sborníku, která není nikterak nahodilá. Jednotlivé studie byly ve své většině cíleny k fungování v rámci vyššího celku a společně tvoří mozaikovitý obraz cesty slovenského filmu ve sledovaném období. Témata čtyř statí byla zvolena podle profesního klíče (režie, kamera, hudba, herectví), dále se zde objevuje studie na hojně frekventované téma film a literatura, pojednány jsou též otázky filmové teorie a kritiky. Tradiční tematické spektrum rozšiřuje jednak studie tropologická, jednak stať o televizních filmech. K osmi „globálně“ orientovaným příspěvkům jsou připojeny dva s dílčími tématy.

Autoři měli své pole působnosti vymezené (a omezené) dvěma základními faktory – jednak prostorem (nejdelší příspěvek nemá víc než 16 tiskových stran), jednak úkolem podat na tomto malém prostoru přehled vývoje za více než dvě desetiletí. To mělo za následek jistou zběžnost výkladu, někdy nedostatečnou argumentovanost uvedených tezí a snad i menší vůli ke skutečné problémovému uvažování o tématu.

Sérii studií zahajuje příspěvek **Martina Ciela** *Súvislosti slovenskej filmovej teórie 1945 až 1971* (s. 11 – 25), který zde prochází filmovou historiografickou a teoretickou produkci na Slovensku, upozorňuje na její teoretická východiska a jednotlivé práce stručně charakterizuje. Více nežli jejich metodologická stránka však autorovu pozornost poutají politické kontexty a různé společenské bariéry, bránící rozvoji slovenské filmové vědy. Místy zostřený polemický tón textu pak příznačně vypovídá o aktuálně vedeném zápasu se zhoubnou tradicí ideologických norem. (Text pochází z předlistopadového konce osmdesátých let.) Patrně by bylo na místě hovořit téměř o celém období jako o „předvědecké“ éře filmové vědy, protože jen málokterá ze zmiňovaných prací by snesla metodologické srovnání s dobovými pracemi tradičních humanitních oborů. Studium kinematografie se v tomto období odehrávalo převážně v rovině publicistické. Právě u Cielovy studie by čtenář jistě uvítal podrobnější pojednání o některých důležitějších pracích a s jistou lítostí se ze závěrečné poznámky dozví, že má v rukou zkrácenou verzi jiných, rozsáhlejších studií na totéž téma. Důležitým a cenným doplňkem příspěvku je bibliografie slovenské filmové teorie a historiografie.

Stať **Jeleny Paštěkové** *Literárne impulzy v slovenskom hranom filme* (s. 29 – 41) nastoluje otázku přímých kontaktů slovenského filmu s literaturou. Prochází slovenské filmové adaptace literárních děl, eviduje s filmem spolupracující spisovatele a příležitostně připomíná některé literárně historické kontexty. Autorka si ve vybraných případech všímá i konkrétních adaptačních postupů. Před čtenářem tak vyvstává obraz slovenského filmu na pozadí vývoje slovenské literatury a toto spojení ještě více zvýrazňuje základní kontury uměleckých i kulturně politických tendencí ve slovenské společnosti.

Příspěvek **Aurela Hrabušického** *Obrazová skladba slovenského filmu* (s. 45 – 51) se měl

původně zabývat prací kamery. Autor po zralé úvaze (a širokém zdůvodnění) rozšířil předmět svého zájmu na „vizuální koncepci“ filmu. I když se tak vyhnul problematickému úkolu vyřešit z filmu přínos kameramanův, problém metodologické lability v přístupu k tématu neodstranil. Mnohem detailnější rozbor by vyžadovaly dobové kameramanské, scénografické, kostýmní a samozřejmě režijní konvence. Teprve na jejich pozadí lze porozumět proměnám koncepcí filmového obrazu. Hrabušického stať nicméně obsahuje řadu cenných dílčích postřehů a záslužně otevírá téma vytrvale obcházené.

Andrej Obuch se ve stati *Vývinové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu* (s. 55 – 63) věnoval složce režijní. Přichází zde s jednoduchou a nebezpečně svůdnou tezí, že slovenská režie se v daném období vyvíjela od „inscenace“ (řemeslně aranžérský způsob režijní práce) přes „interpretaci“ (individuální, osobně zaujatý přístup režiséra k tématu) až ke „kreativě“ (silně individualizované, výrazně subjektivní vidění). Problematickostí této teze spočívá v účelovém výběru filmů, na nichž je její platnost dokládána. Takové typy filmové režie lze jistě pojmenovat (našli bychom je nejspíš v celé řadě národních kinematografií), ale v umělecko-historickém procesu nebyl nikdy jeden tento typ nahrazován druhým. Všechny způsoby režijní práce vždy vytvářejí spektrum, které se rozšiřuje či zužuje v závislosti na kulturním klimatu, případně i na přítomnosti výrazných uměleckých individualit. Slovenská filmová režie se nevyvíjela od jednoho typu k druhému, nýbrž se o nové způsoby režijní práce postupně obohacovala. Obuch jinak projevil velmi sympatickou snahu pojmut své téma komplexně. Zajímá jej například vzdělání tvůrců, prostředí FAMU a jeho vliv na pozdější tvorbu slovenských režisérů.

Václav Macek pohlíží ve své studii *Metafora v slovenskom hranom filme* (s. 67 – 81) na slovenskou produkci ze zcela jiného úhlu. Práce s tropy ve filmu byla dosud na Slovensku (i v českých zemích) sledována velmi řídko a zcela nahodile. Macek učinil smělý pokus vystopovat postoj filmařů k tropům, resp. k metafoře v celém více než dvacetiletém období a ze svých zjištění formulovat první závěry. Z hlediska práce s metaforou vymezuje čtyři etapy: poúnorové období popisného realismu, kdy se metafory neužívalo vůbec, „gramatické“ období druhé půle padesátých let, kdy se metafora začala objevovat v rámci „průzkumu“ stylistických možností filmu, období první poloviny šedesátých let jako etapu výrazné metaforizace umělecké výpovědi a konečně období do roku 1969, kdy se v dílech nejmladší generace metafora dostává do víru totální hry. Mackovy charakteristiky jednotlivých etap bude třeba ověřit na podstatně širším vzorku filmů, pak z nich bude také možno vyvodit i mnohem důsažnější závěry o slovenské kultuře poválečných let vůbec. Podstatně šířeji založenou argumentaci by vyžadovalo i tvrzení, že „...jestliže se [ve slovenském hraném filmu – I. K.] předtím myslelo v pojmech, tak v šedesátých letech se myslelo v obrazech“ (s. 75). Mackovy analýzy vybraných filmů nabývají na přesvědčivosti zvláště v těch případech, kde metaforický princip proniká hlouběji do tkáně díla a postihuje jeho podstatnější dimenze.

Otázkám slovenského filmového herectví je věnován příspěvek **Martína Porubjaka** *Od faľošných ilúzií k autentickému jestvovaniu* (s. 85 – 92). Základní autorova teze vysvítá již z názvu, ale její argumentace nesestupuje příliš hluboko. Autor se vyhnul některým ahistorickým soudům, zvláště v hodnocení filmů z padesátých let, kde si vystačil prakticky s jediným, blíže ovšem nevyjasněným pojmem – schematismus. Vnímá jej jako něco pokleslého, zavrženého a dnes již směšného. Otázku dobového chápání filmového herectví a s ním spjaté konvence však vůbec nenastoluje.

Juraj Lexmann podal ve svém příspěvku nazvaném *Filmová hudba* (s. 95 – 110) dějiny slovenské filmové hudby v kostce. Upozornil na specifickou slovenskou poválečnou filmovou hudbu, který se v obrazové vrstvě teprve zvolna profesionalizoval, zatímco jeho hudební „stopa“ byla vysoce profesionální od samého začátku, neboť slovenští filmaři vyhledávali mladé, umělecky ambiciózní skladatele. Díky tomu lze v poúnorovém období hovořit dokonce o artificialismu ve filmové hudbě. Lexmann také pojmenovává základní změnu v chápání filmové hudby. Počátkem

šedesátých let končí její procesuální pojetí založené na melodicko-harmonické konstrukci. Tvůrci začínají pracovat s jednoduššími hudebními segmenty, které včleňují do celkové zvukové partitury, vzrůstá důraz na sonoristickou stránku hudby. Zajímavý je rovněž číselný údaj o spolupráci slovenských filmařů s českými skladateli. Například v letech 1962 – 1969 figurují čeští skladatelé u 22 slovenských filmů z 58 (z toho Zdeněk Liška u 9). Z textu je patrná hluboká znalost materiálu; autor rovněž těžil z osobních kontaktů s řadou slovenských skladatelů.

K tématu filmové, resp. televizní hudby přispěla ve sborníku také **Nada Földváriová** statí *Filmová hudba v dialógu* (s. 113 – 116). Je to působivá analýza hudby Zdeněka Lišky k televiznímu filmu Stanislava Barabáše *Krotká*. Autorka zde dokládá schopnost hudby být partnerem ostatním složkám, vstupovat s nimi do vzrušujícího, složitého vztahu.

Jestliže předcházející příspěvek můžeme chápat jako doplněk studie Lexmannovy, pak stať **Jozeфа Macka Slovák na Barrandově, Francúz na Kolibe** (s. 119 – 132) svým „exkluzívním“ tématem jako by z rámce sborníku vybočovala. Macko zde přichází s jakýmsi dvojportrétem režisérů – Jána Kadára a Alaina Robbe-Grilleta. Již samo vymezení tématu je problematické, skoro se zdá, že jedinou motivací k němu byla stylistická hravost názvu. Autor sice slibuje řešit problém, nakolik jsou filmy těchto tvůrců součástí slovenské kultury či nikoliv (proč právě jen těchto dvou?), případně nakolik se v nich projevil slovenský živel, ale to jsou otázky do značné míry akademické a snahy zodpovědět je se nejednou obracejí proti autorovi. (Například Slovák Vlado Müller prý vnesl do role ředitele Kudrny v *Obžalovaném* vzdorovitost, typickou pro slovenský živel, kterou u literární postavy v předloze Česky Lenky Haškové nenalezneme.) Nicméně Mackovy obsahové analýzy nepostrádají – zvláště v případech tvorby Robbe-Grilletovy – pronikavost.

Celý sborník uzavírá studie **Martina Šmatláka** *Televízna filmová tvorba (roky šesťdesiate)* (s. 135 – 141). Jde o záslužné upozornění na stále ještě opomíjenou sféru tvorby a o základní uvedení do celé problematiky. Na slovenský televizní film šedesátých let autor pohlíží jako na alternativní novou vlnu a snaží se dobrat příčin jeho prudkého uměleckého vzestupu. Nalézá je ve společensko-kulturním kontextu, v přílivu výrazných osobností s filmařskou zkušeností a v institucionálním zázemí televizní filmové tvorby.

Historikové slovenského filmu mají velikou výhodu v tom, že se zabývají malou, relativně snadno zmapovatelnou kinematografií. Jednotlivec může zhlédnout všechny filmy a není odkázán na práci s tu více, tu méně reprezentativním vzorkem. V tomto faktu je však skryto také úskalí neadekvátních zobecnění. Například počet vyrobených filmů v padesátých letech je tak nízký, že o různých trendech či proudech lze u nich hovořit jen s krajní opatrností. Sborník *Slovenský hraný film 1946 – 1969* byl s ohledem na potřeby veřejnosti pojat extenzivním způsobem. Další kroky slovenské filmové historiografie budou nejspíš mířit hlouběji. Tato orientace si už ovšem vyžádá intenzivnější metodologickou sebereflexi.

Ivan Klimeš

František Cvrk – Hana Slavíčková: Historie kin na Děčínsku.

Část I. – Počátky kin do I. světové války.

„Děčínské vlastivědné zprávy“ 1992, č. 1 – II, s. 3 – 21.

Banální konstatování, že místem, kde se film setkává se svým publikem a bez něhož by tedy filmové umění bylo nemyslitelné, je biograf, může sice na tváři čtenáře vyvolat lehký úsměv, mělo by však vést k hlubšímu zamyšlení nad dosavadním stavem studia dějin naší kinematogra-