

Literární obzor

Lexikon českého filmu

Václav Březina: *Lexikon českého filmu. 2 000 filmů 1930 – 1996.*

Filmové nakladatelství Cinema, Praha 1996, 531 s., náklad 5 000 výtisků, cena 455 Kč.

Nakladatelství Cinema si v loňském roce zjednálo úctu filmumilovných čtenářů vydáním dvou základních příruček – jednak Fikejzovy encyklopedie *Filmové herci současnosti* (vydáno ve spolupráci s Knižním klubem),¹⁾ jednak *Lexikonu českého filmu* z pera **Václava Březiny**. Přestože ani v jednom případě nejde o úzce odbornou publikaci, rozhodně zaujme vyčerpávající úplnost přinášených údajů, jež snese srovnání se zahraničními příručkami podobného zaměření, dokonce je obě české encyklopedie leckdy nechávají za sebou. V domácím kontextu bude Březinův *Lexikon* doplněn rozsáhlým katalogem *Český hraný film*, z něhož dosud vyšel první svazek věnovaný němé éře (Národní filmový archiv, 1995).²⁾

Lexikon českého filmu navazuje na interní tisky, většinou cyklostylované, které byly k dispozici jen omezeným skupinám zájemců. Vedle příruček *Československé filmy* (dovedeno do roku 1985), připravovaných bývalým Československým filmovým ústavem, to byla zejména publikace *Československé filmy ve filmové distribuci*, kterou vydala někdejší ÚPF v roce 1988. Na ní se podílel i Václav Březina, jenž u *Lexikonu českého filmu* pak figuruje jako jediný autor. Ostatně soupis literatury je uveden v úvodu popisované publikace – obsahuje nejdůležitější prameny včetně poněkud záhadných „tzv. cenzurek“ (jde skutečně o cenzurní listy vydané cenzurním sborem při ministerstvu vnitra či o výtahy z nich z Věstníku ministerstva vnitra?). Zato ovšem chybí zdroj velice podstatný, a to Havelkovo několikasvazkové *Filmové hospodářství*, dovedené až k roku 1970. Právě zde jsou totiž obsaženy některé údaje, které Václav Březina uvádí poněkud odlišně, jak se ještě zmíním. Rovněž pominul interní časopis z poválečného období *Filmové informace*, podrobně mapující osudy jednotlivých projektů.

Lexikon českého filmu pokrývá jen zvukovou éru, přibližně období od roku 1930 do současnosti (tedy do první půle loňského roku). Nalezneme v něm kolem 2 000 titulů. Soustředí se na filmy hrané, ale výběrově též dokumenty a animované snímky. Kniha je pojata jako úplná soupiska veškerých filmů hraných a dlouhometrážních (včetně nikdy neuvedených), přičemž zařazení ostatních děl jako doplňku se řídí představou reprezentativnosti podle autorovy úvahy. Lze proto jen obtížně vytykat případné nedostatky v tomto doplňkovém okruhu, jenž zůstává pouhým appendixem a nečiní si nároky na systémové podchycení „zbytkové“ části filmové tvorby.

Každému filmu přísluší samostatné heslo, řazené v abecedním pořádku. Sdružuje veškeré podstatné údaje, počínaje rokem výroby a výrobci, minutáží, označením barevnosti a konče nejdůležitějšími tvůrci (režisér, autor námětu, scenárista, kameraman, autor hudby). Dále jsou uvedeni herci (jejich počet se někdy blíží dvaceti!) včetně názvu rolí, které ztvárňují. Zájemce se dokonce může dovědět, kdy se uskutečnila premiéra a kde se natáčely exteriéry. U filmů uváděných po skončení druhé světové války kniha přidává i počet představení a množství diváků (pokud tyto údaje byly sledovány). Autor ovšem hned upozorňuje, že návštěvnické výsledky nemusí být objektivní, někdy o nadsazení výsledků rozhodovaly politické zřetele.

Každé heslo rámuje piktogramy zařazující ve stručnosti daný film podle žánrového, případně druhového členění a procentuální vyjádření uměleckého (?) zdatu, vycházející z praxe zavedené

1) Srov. recenzi Tomáše Bartoška *Výjimečný čin*, „Iluminace“ 8, 1996, č. 3, s. 156 – 158.

2) Srov. recenzi Jiřího Pokorného *Nový katalog němému filmu*, „Iluminace“ 8, 1996, č. 2, s. 155 – 157.

časopisem Cinema. Druhou část hesla tvoří stručná rekapitulace syžetu proložená případnými zajímavostmi ze zákulisí (včetně účasti osob, které z nejrůznějších důvodů nebyly uvedeny v titulcích, včetně pozdějších střihových zásahů) a zakončená autorovým pregnantně vyjádřeným osobním postojem. Zejména tato složka – jak se ještě zmíním – obsahuje nejspornější tvrzení, která prozrazují značně posunuté či dokonce svévolné hierarchizační cítění, neboť v konečném výsledku se ve stejné rovině ocitají filmy naprosto nesrovnatelné.

Procentuální údaje (0 procent je nejméně, 100 procent nejvíce) postrádají koncepčnost, neboť nemohou postihnout mnohavrstevnost filmové tvorby. Pouhé procentuální (kvantitativní) rozlišení totiž nedovoluje vyjádřit rozdíl mezi tvorbou umělecky zaměřenou a mezi zábavnou produkcí; někdy nad přidělenými procenty zůstává otazník, zda je autor myslí vážně. Kupříkladu, když pouhých 20 % (tedy podle autorovy klasifikace „pouze pro vstřícně naladěné a shovívavé diváky“) přiděluje jak závažnému politickému dramatu *Stud* (1967), jednomu z nejpronikavějších děl šedesátých let, tak trapné „cestovně oběžní“ komedii *Trhala fialky dynamitem* (1992), řadí se k nejnevкусnějším počínům polistopadové éry.

Václav Březina si je samozřejmě vědom obtížné porovnatelnosti děl časově od sebe vzdálených, rozdělených jak vypravěčskými konvencemi, tak možnostmi či schopnostmi výpovědi, kterou přináší. Jde o problém, jaké měřítko nastolit. Zda přihlížet k dobovému kontextu, tedy brát zřetel na postavení daného filmu v době jeho vzniku, nebo se naopak přiklonit k jakémusi univerzálnímu měřítku, jehož prizmatem by se filmy posuzovaly jakoby „an sich“, ale jež by přes všechno úsilí nutně vycházelo ze současných hodnotových kritérií.

Například komedie *Eva tropí hlouposti* je v době svého vzniku (1939) jistě špičkovým počinem, přesahujícím běžný standard své doby, avšak ve srovnání s komedií „*Pane, vy jste vdova!*“ (1970), splňující o třicet let později stejné únikové tendence a vyprávěné se stejnou nápaditostí a bravurou, je zřetelně poznamenána ateliérovou umělostí a inscenačním kalkulem přesahujícím místy práh únosnosti. Březina si byl vědom dobové podmíněnosti obou filmů, takže *Evu* ocenil 60 %, zatímco druhému jmenovanému snímku přisoudil 90 %. Jindy ovšem nedomýšlel možné paralely, když společenskou veselohru *Kristián*, jistě s *Evou tropící hlouposti* co do významu souměřitelnou, obdaroval nejvyšším, stoprocentním hodnocením, takže zastiňuje nesporně závažnější díla (alespoň v žánrové příslušnosti) té doby, např. historickou komedii *Cech panen kutnohorských* (1938) či politickou satiru *Svět patří nám* (1937), ale též daleko pozdější skvosty typu *Svatby jako řemen* (1967). Ve své době vlastně postrádá rovnocennou konkurenci. Ocítá se tak až ve společenství pozdějších filmů jako *Lásky jedné plavovlásky* (1965), *Hoří, má panenko* (1967), *Ostře sledované vlaky* (1966) či *Rozmarné léto* (1967, rovněž 100 procent), za nimiž ovšem po všech stránkách pokulhává.

Podobné rozpory vytušíme i u tak jasně vymezeného, málo proměnlivého žánru, jako jsou pohádky. Jistě lze souhlasit s nejvyšším vyzdvižením *Pyšné princezny* (1952), nižší ocenění pak snad odpovídá i *Hrátkám s čertem* (1956), *Třem oříškům pro Popelku* (1973), *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* (1987). Jenže pak je obtížné vysvětlitelné rovněž stoprocentní zaujetí pohádkou *Byl jednou jeden král* (1954, podle Březiny „téměř ideálně spojuje kouzlo prostého vyprávění a špičkovou kvalitu humoru“), když film ovládají ideologická kritéria a nevyrovnanou inscenační složku mají zachránit extempore hlavních představitelů. Březina totiž přehlédl zásadní rozdíl mezi oběma pohádkami: zatímco *Pyšná princezna* vcelku obratně využívá stereotypy francouzské historické komedie, proložené jen drobnými dobovými úlitbami, *Byl jednou jeden král* roubuje na pohádkovou konstrukci až parodicky přemrštěnou poetiku socrealistických třídních konvencí.

Jsem si samozřejmě vědom, že v celkovém objemu zpracovávaných titulů je takřka nemyslitelné rozmyslet vzájemné souvztahy mezi jednotlivými filmy. Procentuální vyjádření prakticky znemožňuje lišit díla s uměleckými ambicemi od projektů ryze zábavných. Zcela neřešitelné je pak

postižení – dejme tomu – rozdílu mezi umělecky méně zdařilým pokusem a výtečně natočeným zábavným snímkem. Autor se snaží tento nedostatek nahradit popisky ke každému titulu.

Popisek však vzbuzuje rozpaky už svým členěním. Převážnou část tvoří rekapitulace syžetu, přičemž stylové zabarvení už dává tušit autorův vztah k danému filmu. Zpravidla poslední větu pak tvoří ostře zahrocený soud, jemuž však chybí podrobnější zdůvodnění. Texty k jednotlivým heslům postrádají serióznější, byť i jen několikařádkové zhodnocení základních tendencí. To nahrazují často populistické fráze, které možná přispívají k čtenářské atraktivitě, ale nikoli k uměřenosti podání. Zvláště u podřadných titulů převažují žlučovité jedovatosti či zlomyslně ironizující poznámky, které jistě mohou mít své opodstatnění, ale stěží nahradí analytický přístup. Zpravidla se dovíme, o čem film pojednává, ale téměř nikdy, jakým způsobem téma pojednává.

Občas však taková popiska selhává pro svou povrchnost; protože není s to zachytit strukturu díla, soustředí se jen na reprodukci syžetové linie, třebaže ta nemusí být určující. Kupříkladu o podobnosti Věry Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) se dočteme: „V luxusním penzionu se okázale nudí několik dvojic. Zvědavou Evu zaujme záhadný Robert natolik, že se pokusí vypátrat jeho tajemství: sama se má stát další obětí masového vraha žen... (...) Filozofující podobenství, moderní opera a experimentální hříčka rafinovaně provokující emoce i intelekt diváka. (...)“ (s. 280)

U dalšího filmu Věry Chytilové, hořké satiry *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1979), zaznamenejme sklon k nezávazným drbům namísto seriózních informací: „Na rozestavěném velkoměstském sídlišti se někdy i pracuje, ale hlavně tu žije mnohatisícový dav lidí a každý z nich má své zájmy, starosti a problémy. Režisérka vyhověla schvalovacím připomínkám a připojila optimistický podtitul – ale dala mu krutě ironický podtext. Návrat V. Chytilové mezi barrandovské filmaře neprošel hladce. Příliš náročná umělkyně se na odborářském fóru musela zodpovídat z nepřiměřeného nesouhlasu nad laxním výkonem jedné ze spolupracovnic.“ (s. 286)

A do třetice ještě jednou Věra Chytilová – *Hra o jablko* (1976): „Komédie zaujatá proti mužům. Na jednu z pražských porodnic nastoupí nová sestra Anna Šímová. Svým zbrklým a potřeštěným vystupováním upoutá pozornost i dr. Johna. Vztah, který mezi nimi vznikne, bere tato dívka mnohem vážněji než její zbaběle sobecký partner... O tom, ale hlavně i „o něčem jiném“ je mimořádný film režisérky V. Ch., která si i za zcela mimořádných podmínek (titul nesměl vzniknout na barrandovském kopci) tvrdošíjně prosadila náročně osobitou a pro většinu tehdejších dramaturgů a normalizačních schvalovatelů zcela nepředstavitelnou autorskou koncepci. Uvedení filmu bylo několikrát odloženo a jeho distribuce byla administrativně omezována, přestože šlo o divácky nejvyhledávanější titul oněch let. Do jihočeských kin se tato výborná komedie o zcela vážných a zásadních věcech dostala až počátkem roku 1989 a ještě tehdy vyvolávala rozhořčené protesty místních ochránců socialistické morálky. Trvalá hodnota, o které se ví, ale neškodí si to připomenout.“ (s. 131)

Uvedené citáty prokazují, že autor silně inklinuje k vyhledávání údajů, týkajících se spíše mimo-uměleckých záležitostí. Např. distribuční osudy filmů jsou jistě zajímavé, někdy dokonce unikátně přibližují málo známé skutečnosti, ale shledávám povážlivým, stává-li se referování o nich páteří celé glosy, případně nahrazuje-li vyslovení argumentovaného stanoviska k hodnotám daného filmu. Ukazuje se, že autor se nechává příliš rád unášet letem asociací (co vše se mu při vyslovení názvu vybaví) a upřednostňuje významově druhořadé informace.

Pokud se nemůže spolehnout na průkaznost deskripce syžetu (a v případě *Ovoce stromů rajských jíme* to bezpochyby pociťoval), uchyluje se k fádním, neurčitým formulacím, které selhávají v přiblížení tvarových zvláštností filmu – charakteristika „filozofující podobenství, moderní opera a experimentální hříčka“ ani v nejmenším nepostihuje podstatu díla, protože „filozofující podobenství“ je pojem natolik široký a zastřešující, že neumožňuje čtenáři udělat si bližší představu,

„moderní opera“ je pak spíše zavádějící termín, neboť ve filmu se nezpívá, a případná metaforická rovina tohoto označení není dost zřetelná, protože nepřipomíná (s ohledem na rozsah glosy to ani není možné) režisérčiny záměry, které nebyly v původní míře realizovány. Konečně i termín „experimentální hříčka“ je natolik nezakotvený a mnohoznačný, že opět nemůže poskytnout přesnější představu. Film tak sice zůstává obecně zařazen (a stejnými slovy by mohla být „popsána“ další díla, která odvrhla popisné a v realistických konvencích vedené vyprávění), ale jeho přiblížení zůstává nenaplněno.

Popiska k *Panelstory* je pak ještě fádňejší, protože obsahuje jen jednovětou rekapitulaci námětu (na přiblížení syžetu autor vlastně rezignoval) a poté již následují zákulisní drby jako základní materiál pojednání. Totéž lze vztáhnout na *Hru o jablko*, kde dokonce jako úvodní charakteristiku zaznamenáme reklamní slogan z plakátu („komedie zaujatá proti mužům“). Stejně jako v předějším případě zcela absentuje sebemenší zmínka o tvaru filmového vyprávění a jeho stylistických zvláštnostech.

Březinův slovník se tak spíše mění v jakýsi osobní glosář než v cíleně encyklopedické pokrytí dané oblasti. Pokud rozebíraný film neumožňuje rozvinout průhled do zákulisí výrobních či distribučních osudů (a takových filmů je přece jen absolutní většina), uchyluje se autor často ke komentování, kdy v různých podobách, ale přitom monotónně a jako pouhý neargumentovaný výkřik vyslovuje tutéž myšlenku – film je špatný a dnes již nesledovatelný. Namátkově uvádím: *Království za kytaru* (1989) – „nevěrohodná moralita pro děti a dospívající mládež“ (s. 189); *Hry pro mírně pokročilé* (1986) – „nepřehledný a velmi zmatený film“ (s. 136); *Nevinná* (1939) – „pravý a neředitelský kýč“ (s. 259); *Pět hříšníků* (1964) – „zcela nevydařený film, na který si už asi jen málokdo vzpomene“ (s. 298); *Sedmý kontinent* (1960) – „po letech je jen sotva možné brát to vše vážně“ (s. 363). (Atd.) Na otázku, jakých jazykových prostředků autor využívá, se odpověď rýsuje sama. Převažují emocionálně zabarvené výrazy, poskládané v úderná hesla. Náporné a jednoznačně vyjádřené heslo – téměř jako z plakátu – se tak stává Březinovým stavebním materiálem, jehož výrazová hutnost není ovšem pokaždé provázena také stejnou brilancí myšlenkovou. Spíše výjimečným je přesný a výstižný postřeh, zařazující film do určitých kontextů. Například u *Krále Šumavy* (1959) píše: „Proslulý film, který si získával po léta četné diváky, jimž nevadila jednoznačná ideologizace příběhu.“ (s. 188) Bravurně zvládnutá dobrodružná linie prostě přehlušila „státotvorný“ patos tohoto honu na záškodníky.

Ačkoli přesnost snesených údajů je ve většině případů bezvadná, občas se tu chyby přece jen vyskytují. Pramení z mechanického přejímání faktů, které nebyly dále ověřovány. Například poslední film Vladimíra Slavínského, budovatelské drama *DS-70 nevyjíždí*, nevznikl v roce 1951 (tehdy měl jen opožděnou premiéru), ale byl natáčen během léta 1949 a teprve po režisérově smrti upraven do žádoucího tvaru. Podle Havelkova *Filmového hospodářství* zůstával neobvykle dlouho ve výrobě a definitivního dokončení se dočkává jako poslední položka pro rok 1950. Rovněž Kachyňova agentská historka *Ztracená stopa* nemohla vzniknout v roce 1953, aby pak byla ze záhadných důvodů byla držena „pod zámek“ a na plátna kin se dostala až o tři roky později. Vysvětlení je jednoduché – autor prostě z filmografických materiálů převzal překlep (omyl se vyskytuje již v předchozí verzi této práce z roku 1988, vydané někdejší ÚPF) a již si podezřelý údaj neověřil. *Ztracená stopa* je totiž prvním samostatným Kachyňovým filmem a nese copyright 1956. (Předtím spolu s Jasným debutoval na poli hraného filmu snímkem *Dnes večer všechno skončí* – psal se rok 1954 a dokonce i Březina uvádí, že se jedná o první hraný film obou režisérů, jejichž cesty se pak rozešly.)

Občas selhává i jistota „pamětnických“ vzpomínek, když kupříkladu Chytilové *Sedmikrásky* (1966) jsou prohlášeny za proskribovaný film, který se stal „odstrašujícím příkladem a velice pečlivě strážným trezorovým titulem“ (s. 363). Jako odstrašující příklad zmatečného odklonu

od principů socialistického realismu určitě sloužil, ale zakázán nikdy nebyl, protože po celou dobu sedmdesátých a osmdesátých let se nacházel ve fondu filmů určených pro filmové kluby a mohl se v jejich síti uvádět, jak mohu doložit z vlastní zkušenosti.

Ve výčtu eventuálních nepřesností by zajisté bylo možné pokračovat. Byly by to však připomínky dílem okrajové (otázka faktografických nepřesností), dílem neadekvátní vzhledem k zaměření i poslání tohoto lexikonu. Václav Březina nehodlal psát vědeckou publikaci. Netají se určením pro nejširší masu zájemců, kteří očekávají hlavně obrysové přiblížení děje. Proto se vydání ujalo nikoli specializovanější, náročněji orientované nakladatelství, nýbrž nakladatelství Cinema, které navíc prosadilo i ono sporné procentuální ohodnocování. V naznačeném směru kniha svůj účel určitě plní. Jde o dosud jedinou publikaci, která v úplnosti shrnuje produkci dlouhometrážních českých, případně též koprodukčních zvukových filmů (včetně i některých sporných položek, jakými jsou např. Duvivierův *Golem* z roku 1936, který byl na Barrandově spíše jen natáčen, než že by se jednalo o plnohodnotný česko-francouzský projekt, nebo Weiszovu *Píseň nemilovaného* z roku 1982, která se nikdy nedostala do českých kin, protože francouzský koproducent zkrachoval a natočený materiál byl soudně zabaven). Rozhodně si tedy Březinova publikace zaslouhuje uznání jako průkopnické dílo, které jistě není prosto chyb, avšak poskytuje základ i inspiraci dalším lexikografům.

Jan Jaroš

Německé úvahy o sebereflexivnosti filmu

Film und Kritik. Heft 2: Selbstreflexivität im Film.

Ed. Frank Amann, Siegfried Kaltenecker, Jürgen Keiper.

Stroemfeld, Basel – Frankfurt am Main 1994, 96 stran.

„Im Spiegelkabinett der Illusionen.“ Filme über sich selbst.

Ed. Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius.

Schüren, Marburg 1996, 136 stran.

(Arnoldshainer Filmgespräche, Band 13.)

Problematika tzv. sebereflexivnosti filmu, toho, jak se film zaměřuje sám na sebe, jak se sám v sobě „zrcadlí“, ¹⁾ se v posledním období stala tématem široce zpracovávaným, svým způsobem i módním. Lze poukázat například na obsáhlou monografii Roberta Stama, na poslední knižní práci slavného Christiana Metze, na disertaci Haralda Schleichera či na polský sborník *Kino o kinie*. ²⁾

1) Objevují se i další terminologické varianty, jako *autoreflexivnost* či pouze *reflexivnost* (s poukazem na to, že výraz sám už zahrnuje sémantický rys zvrtnosti, obrácenosti na sebe). Význam zřejmě poněkud užší nese termín *autotematičnost* (*autotematismus*, *autotematizace*).

2) Srov.: Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, MI 1985; Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris 1991; Harald Schleicher, *Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini*. Tübingen 1991; *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej*. Ed. Ewelina Nurczyńska-Fidelska – Zbigniew Ratko. Łódź 1993. – V literatuře dostupné v češtině se zmíněné problematiky dotýkají dvě studie V. V. Ivanova a tištěné ve sborníku *Tartuská škola* (Praha 1995). Srov. též: Petr Málík, *Tartuské lekce sémiotického myšlení o filmu*. „Illuminace“ 8, 1996, č. 3, s. 147 – 153.