

filmové tvorby šedesátých let. K dalším charakteristickým znakům tohoto období patří budování vazby mezi žánrem filmu a slohem filmové hudby na principu kontrastu, který mohl výsledný tvar díla obohatit sémanticky i emocionálně. Léta sedmdesátá a osmdesátá již jen rozměňovala a opakovala zisky minulosti, posun nastal spíše jen v technickém zázemí tohoto oboru. (Počátkem osmdesátých let se nahrávání filmové hudby ke slovenským filmům přesunulo konečně z pražského FYSIA do nově zřízeného Domu zvuku v Bratislavě.) To vše jsou závěry, jež Lexmann získal z rozsáhlého vzorku analyzovaných titulů.

Juraj Lexmann umí uchopit hudbu do slov. Jeho charakteristiky žánru, slohu či kompozičních technik jsou zcela věcné a hudebně vzdělaný čtenář si o vývoji filmové hudby na Slovensku může z jeho textu odnést velmi konkrétní představu. Autor snad zůstal něco dlužen standardní historické heuristice, zvláště v kapitolách věnovaných starším obdobím, ale v ohnisku tématu, tj. při práci s vlastním hudebním materiálem se již snažil využít všech dostupných pramenů včetně partitur. Zaznamenal také cenná svědectví řady pamětníků, z nichž někteří již nejsou mezi námi. Jde o práci zásadního významu jak pro dějiny slovenského filmu, tak pro dějiny moderní slovenské hudební kultury.

Ivan Klimeš

Český a slovenský film v Centre Pompidou

Velká retrospektiva, která od loňského října do začátku března probíhala v pařížském „Beaubourgu“ a která podala průřez celou historií českého a slovenského filmu, mohla – a měla – být významnou událostí. To, že jí docela nebyla – chyběli k tomu jak diváci, tak ohlasy v tisku – přitom příliš nepřekvapí: vzrůstající úpadek smyslu pro kulturní minulost a **paměť**, zájmu o všechno, co přesahuje aktualitu dne – a to i ze strany specialistů – je bohužel pro současnost charakteristický, a nejen v oblasti filmu. Je to ale jediné vysvětlení? Bližší pohled na výběr předvedených filmů i na jejich prezentaci o tom dovoluje pochybovat; tak sporné je, zda přehlídka sama – přes své bohatství – skutečně splňovala představu „události“ svou koncepcí a živostí svého ducha.

Všechno úsilí se tu ve skutečnosti soustředilo jen na historickou a informativní stránku programu, založeného navíc na příliš ustálených hlediscích, na čistě konvenčních jistotách o tom, co v českém a slovenském filmu tvoří hodnoty a podstatné tendence; žádné zvláštní osvětlení, žádný objevný pohled nepřišel oživit masu shromážděných filmů a informací, která tak uvízla v nehybnosti a šedi nerozlišené sumy. Mechanické rozvržení katalogu na texty pokrývající postupně – v témž obecném duchu – jednotlivá historická období (plus zvláštní oblasti „experimentálního“, animovaného a dokumentárního filmu) v tomto smyslu odráží „plošný“ charakter projekcí, jak v Beaubourgu probíhaly, a při nichž se lhostejně střídaly – dokonce bez jakékoli chronologie – filmy značně rozdílné kvalitou i duchem. Seskupení snímků podle estetických nebo tematických afinit, zdůraznění významu některých mimořádných děl, dvě nebo tři diskuse na „krucialní“ témata (v katalogu nebo před obecenstvem) mohly přitom všechno změnit; nikdo však, zdá se, na nic takového nepomyslel. Vágnost hodnotících kritérií, kterou lze za touto „nezaujatostí“ tušit, bohužel nepostihla jen obraz, jež přehlídka poskytla o českém a slovenském filmu dnes, a jehož mezery – na příklad zarážející nepřítomnost Jana Svěráka – lze zčásti vysvětlit nedostatkem

odstupu; pronikavost chyběla i prezentaci starších period, včetně období šedesátých let (a tehdejší Mladé vlny), jež bylo zjevně pro pořadatele (autory) ústřední referencí.

Retrospektiva v Beaubourgu tu ostatně vybízí ke srovnání s tou, již Mladé vlně nedávno – před třemi lety – věnoval Robert Turigliato na festivalu v Turinu. Místo aby se spokojil s nostalgickým ohlédnutím, s rituálními poctami Formanovi a Menzelovi a dojatými projevy ve stylu „solidarity s Východem“, které je věrně doprovázejí, dokázal Turigliato vytvořit událost tím, že se na Vlnu podíval novými očima a vrhl na ni nové osvětlení publikací některých „příčných“ komentářů – včetně textů pražských surrealistů – i rehabilitací opomenutého filmaře-souputníka, Karla Vachka. Jeho nedůvěra k příliš „jistým“ hodnotám se přitom nemohla nesetkat s kritickým přehodnocením, jemuž Vlnu před časem podrobili nejbystřejší komentátoři v Čechách: tak se Stankovičovou demontáží koncesí a kliše ve filmech Jiřího Menzela, zejména v jeho prudérních adaptacích Hrabala.

V Centre Pompidou, právě naopak, byl tradiční obraz Mladé vlny pietně zachován; autorka textu, jenž je jí věnován v katalogu (Stanislava Přádná), „inovuje“ jen snahou odlišit její filmaře z vágně psychologických hledisek – přičemž téměř úplně opomíjí autora *Intimního osvětlení*, vrcholného díla celého „hnutí“. Pokud jde o Karla Vachka, jehož význam nepřestal vzrůstat a jenž v nových podmínkách, kdy konečně může točit svobodně, vytvořil dvě díla měnící radikálně obraz celého českého filmu, nemá v katalogu právo ani na osobní medailon; takticky odsunut do příhrádky dokumentu, již ovšem přerůstá všemi směry, byl navíc v přehlídce zastoupen jen dávným snímkem o „pražském jaru“, kde může osobní vize, přes svou trvalou sílu, nejsnáze zůstat zastíněna reportáží. Zúženost výběru je tu o to víc zarážející, že jiné autory zastupovaly i „pokleslé“ filmy – Chytilovou například *Hra o jablko*.

Další významné filmy v Beaubourgu nebyly přesto, že katalog je jim práv – počínaje jedinečnými příklady českého „experimentu“ (Alexander Hackenschmied), na něž záslužně upozorňuje komentář Michala Breganta. O něco inspirovanější přístup mohl naproti tomu zdůraznit překvapivou básnickou invenci přítomnou i v některých filmech „zábavných“ (Voskovec a Werich), z nichž dva zvlášť pozoruhodné ostatně opět v přehlídce chyběly: *Anton Špelec, ostrostřelec* s Vlastou Burianem, kde se do veseloherních taškařic mísí temně expresionistické akcenty, a kuriozní *Happy end* z šedesátých let, jenž, pokud vím, je jediný film na světě, kde se zápletka – i samy akce postav – odvíjejí **pozpátku**. V této rovině lze konečně litovat i nepřítomnost jediné ukázky z typicky stalinské (nebo „sorealistické“) produkce, v níž nechybí ani dobová svědectví, ani momenty bizarní poesie...

Závažnější je jistě nepřítomnost jediné hlubší úvahy, která by upřesnila specifiku a charakter českého a slovenského filmu obecně. Byla by se přitom měla o co opřít, ať už o tradiční smysl zdejších filmařů pro přírodní lyrismus (a o jeho vývojové proměny) nebo o jejich bytostný puritanismus (hlavně v případě Čechů), jež lze číst přímo z filmových forem a který „socialistické“ filmy – v nichž přirozeně splynul s oficiální ideologií – dovedly až k nehorázné oslavě udačství. Parádní příklad lze najít třeba v závěru Krejčíkova *Svědost* (1949), kde hrdinu po tom, co v doprovodu „maloburžoazní“ milenky způsobí automobilovou nehodu, dovede na policii (lépe: SNB) vlastní syn... Pařížská retrospektiva byla bohužel i tady hlavně přehlídkou nevyužitých příležitostí.

Petr Král