

Obzor

Duch doby (nejen) v šedé zóněJan Bernard, *Z šedé zóny. Texty a kontexty.*

Praha: Akademie múzických umění 2010, 592 stran.

Publikace *Z šedé zóny* nabízí průřez tvorbou Jana Bernarda, vlivného představitele českého myšlení o filmu od sedmdesátých let do současnosti. Kniha je rozdělena do šesti sekcí. Z nich tři jsou tematické („Čs. filmový ústav, moskevský VGIK a texty o sovětském filmu“, „Světový film a „jiné“ texty“, „O českém a slovenském filmu“), dvě časově vymezené („První pokusy...“, „Od srpnové okupace po samotovou revoluci“) a jedna je svého druhu žánrová („Teoretické studie filmové a „jiné“). Každou z nich uvozuje autobiografická předmluva, zasvěcující čtenáře do různých fází autora profesionálního života a do okolností vzniku desítek textů z různých období, napsaných za různých okolností a pro různé účely. Jakkoli se lze vůči jednotlivým příspěvkům kriticky vymezovat, jejich hodnota jako celku spočívá především v tom, že všechny nějakým způsobem zachycují tzv. ducha doby.

Bernard vystudoval filmovou vědu na Filozofické fakultě UK a moskevském VGIKu. Působil v Československém filmovém ústavu, v letech 1981–1989 byl aktivním členem Svazu českých dramatických umělců. V devadesátých letech krátce pracoval pro FITES, stal se členem České filmové a televizní akademie a do roku 2006 zasedal v Radě Státního fondu pro rozvoj české kinematografie. Od roku 1987 zastával místo odborného asistenta na katedře filmové vědy FF UK, již posléze až do roku 1993 i vedl. Poté přijal místo děkana na FAMU, kde po skončení funkčního období od roku 1999 setrvává ve funkci vedoucího kabinetu dějin a teorie filmu.

Duch doby

Jedním z důležitých faktorů ovlivňujících způsob psaní o filmu v sedmdesátých a osmdesátých letech byl omezený přísun zahraniční odborné literatury (srov. též s. 538–541). To ústilo například v opakované obracení se k autoritám, které vydávány byly, jako například k Michailu Bachtinovi (srov. též s. 508). K Bachtinovu vlivu se otevřeně hlásil i Bernard, ačkoli jeho teoretická základna byla díky studiu na VGIKu, kde se zabýval vztahy mezi filmem a lingvistikou, mnohem širší. Konkrétně Bachtinovi však zůstal „věrný“ i v devadesátých letech a založil na něm třeba svou analýzu *NÁVRATU IDIOTA* (s. 430–442).

Je s podivem, že ačkoli byla většina témat Bernardových dříve vydaných publikací do výběru textů *Z šedé zóny* v nějaké formě zahrnuta (Evald Schorm, Pier Paolo Pasolini, kinematografie Sovětského svazu, otázky divadelní estetiky), k jedné oblasti se kniha dostává jen ve vzpomínkových odkazech: a to právě k relacím mezi filmem a lingvistikou.

Bernardova kandidátská práce napsaná na VGIKu vyšla v minimálním nákladu pod názvem *K otázkám souvislostí a rozdílů mezi systémem přirozeného jazyka a systémem vyjadřovacích prostředků filmu*. K tématu se vrátil v roce 1995 v knize *Jazyk, kinematografie, komunikace. O meze-*

ře mezi světy.¹⁾ V rámci *Z šedé zóny* sice čtenář najde některé dílčí (nelingvistické) otázky z druhé jmenované knihy v textu profesorské přednášky „Úloha audiovizuální kultury v současné informační společnosti“ (s. 452–459), ale jinak zůstává kniha exkurzů do oblastí, kterými se Bernard jako teoretik nejvýrazněji zabýval, prostá.

Autor tak ve většině případů zapojuje vlastní interpretační aktivitu a předvádí svého druhu virtuózní oscilaci mezi suchými fakty a otevřeně hermeneutickým přístupem jakéhosi „doplňování významových mezer“ (nedourčeností). Občas se obrací k argumentačnímu postupu, kdy nejen předloží nalezený symbol, nýbrž rétoricky ještě zdůrazní správnost jeho čtení. Viz např. „Po průjezdu vlaku tunelem, který je očividně symbolem přechodu do světa podvědomí a snu.“ (s. 432). Jindy zase naznačuje, že určité filmy lze ohodnotit jen jedním způsobem: „Lavrentěv, který správně oceňuje STROP, SEMIKRÁSKY apod., má pro malé znalosti celosvětového kontextu potíže se správným oceněním OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME“ (s. 177).

V některých případech zdánlivě elegantní hraní si se slovy nakonec vede k nečekaným banalitám, jako třeba u výkladu filmu *ILUMINACE*, bytí je třeba přihlédnout k faktu, že jde o lektorský materiál: „Je to film o hledání způsobu a smyslu života, o vůli a možnosti člověka poznat sama sebe, určit své místo ve společnosti, své vztahy k ní a k druhým lidem“ (s. 106). V knize se vyjevuje i zvláštní pozice konceptu postmoderny v českém psaní o filmu na začátku devadesátých let. Zatímco u *ZBĚSILOSTI V SRDCI* (s. 135–140) z textu vyplývá touha sdělit o postmoderně čtenáři co nejvíc (což vede k poněkud naivní teoretické dezinterpretaci pojmu), u snímku *PĚJME PÍSEŇ DOHOLA* se Bernard prostě spokojí s konstatováním, že „je to postmoderní ptákovina“ (s. 207). (Podobně neorganizovaným způsobem zachází s psychoanalytickým terminologickým aparátem. Viz např. s. 377–387.)

Hodnota esteticky zaměřených Bernardových textů, jejichž některé typické vlastnosti rozeberu dále, však spočívá hlavně v metarovině dějin českého psaní o filmu – spíše než v rovině historie filmu jako uměleckého objektu. Nepřímo zachycují způsob filmového psaní v období útlumu možností propojovat české myšlení o filmu s myšlením západním (jak ostatně opakovaně tvrdí v metakritických textech z osmdesátých let i Bernard, srov. s. 537–543).

Díky několika svazkům vydaných textů Jiřího Cieslara by bylo možné porovnávat přinejmenším dva přístupy, které se navíc braly za svého druhu určující: když odpovídali kritici v osmdesátých letech na výtky ke stavu filmového psaní, text „Vybídnutí k diskusi přijímáme (Vyjádření filmových kritiků „střední generace“)“ (s. 503–509) byl navzdory počtu podepsaných dílem právě Cieslara s Bernardem. Bernard sice tvrdí: „Cieslarovy filmové eseje jsem s potěšením četl, ale sám jsem vlastně nikdy netoužil psát o filmu takhle,“ (s. 91) avšak v esejisticky intuitivních interpretačních východiscích a volném nakládání s psychoanalytickými pojmy se často setkávají. Klíčová je však v knize hlavně závěrečná sekce „Od srpnové okupace po sametovou revoluci“, jež částečně rámuje předchozích zhruba 450 stran textu. V autobiografických úvodech k jednotlivým sekcím zůstává Bernardův vhled stále příliš fragmentární, než aby mohl umožnit nějakou komplexnější představu o stavu filmov(ědn)ého bádání – to však do určité míry činí posledních asi 90 stran knihy. Kromě jednoho ideologického textu a několika osobních totiž Bernard zpřístupňuje řadu materiálů odhalujících byrokratické pozadí fungování oboru jako instituce: podoby cestovních zpráv, zápisy ze schůzí, podklady k jednáním, otevřené dopisy. Nabízí pohled do zákulisí

1) Jan B e r n a r d, *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*. Praha: NFA 1995.

debaty o stavu filmové kritiky a filmové vědy, přičemž odhaluje i problémy s ne/schvalováním debatních příspěvků pro publikaci. Zachycuje i porevoluční stav oboru a perspektivy jeho dalšího směřování, navíc zveřejňuje svůj poměrně direktivní „Návrh koncepce Českého filmového ústavu“ (1990).

„Hadovité“ texty a Obraz lesa

Navzdory rámuujícímu charakteru poslední sekce však většinu knihy zabírají samotné esteticky zaměřené texty. Některé jsou otevřeně označeny za lektorské materiály, jiné vyšly běžně v tisku. „Syndrom“ lektorské snahy uvést suše čtenáře do širokého pole souvislostí je však patrný i z nich: výčet filmografických informací, krátké kritické shrnutí dosavadních nějak „příbuzných“ filmů a až v návaznosti pak rozvažování o filmu nejnovějším. Tak by se dala zjednodušeně popsat Bernardova metoda psaní, ústící do jakýchsi „hadovitých“ textů bez zřejmého argumentačního jádra. Podobným způsobem autor představuje nejen díla zkušených filmařů typu Altmana, Stricka, Egoyana nebo Chytilové, ale třeba i debuty jako Gedeonovo INDIÁNSKÉ LÉTO, kde nejdříve zmapuje režisérovu studentskou tvorbu. „Nejhadovitější“ texty jsou pak různé zprávy o stavu české kinematografie, články o nové vlně, profily tvůrců nebo články spojené hledáním „motivu“ napříč kinematografií.

Charakter jakéhosi neustále bobtnajícího „hadovitého“ výčtu výskytů a interpretací má třeba série „krajinných textů“. V „Obrazu lesa v českém filmu 60. let“ (s. 391–408) z roku 1993 se projevují všechny popsané znaky Bernardova psaní (včetně bachtinovské aplikace). Je tu hlavně přítomen zmíněný proud interpretací předkládaný ne jako hermeneutický akt doplňování významových mezer, ale jako analyticky dané skutečnosti. Jinak řečeno, nepřímý se popírá arbitrárnost spojitostí mezi různorodou skupinou filmů, takže rétorická pozice textu není konstruující, ale rekonstruující – jako by pouze objevoval už předem existující významové vztahy.

Na tento postup pak Bernard navazuje v článku „Orbis Silvarum Pictus“ (s. 409–415) z roku 1998, kde identickému čtení podrobuje filmy z devadesátých let. Poněkud obskurně zde navíc využívá Ecovu metaforu fikčního světa jako lesa. Pokud Eco mluví v *Šesti procházkách literárními lesy* o „otálení v lese“ jako o strategii modelového autora a o „zastavení se a hloubání“ jako o pozici modelového čtenáře,²⁾ Bernard učiní významový obrat a Ecovy metaforicky založené postuláty uchopí nepřeneseně, tedy doslovně. To mu pak umožní tvrdit, že „doktor [ve filmu CESTA PUSTÝM LESEM] se však k bytí s lesem rozhoduje dříve, než do něj vstoupí“ (s. 413). Bernardovo interpretační úsilí vede k řadě diskutabilních výkladů: „Šumavský les je tu místem ontického splynutí přírody a člověka, který se do něj ponořuje jako do náruče matky, u níž hledá útěchu a úlevu v těžké chvíli života.“ (s. 413).

V „Krajině Doriany Graye“ (s. 416–430) pak rozšiřuje oblast zájmu z lesa na krajinu, přičemž vytváří opozici krajiny venkovské a městské – a mechanicky vyjmenovává s krátkými interpretačními vsuvkami filmy od dvacátých let minulého století až do začátku století současného. Touto rozvolněností struktury se téměř volně asociativní „hadovitost“ textu umocňuje ad absurdum. Upozorňuji, že všechny tři články jsou součástí sekce „Teoretické studie filmové a jiné“, tudíž reprezentují odbornou oblast Bernardova zájmu. Tento typ kumulativního psaní je ale typický pro řadu Bernardových textů o filmu a zmíněné jsem vybral jen jako příklad, který zároveň dokládá

2) Umberto Eco, *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia 1997.

autorovo setrvání u interpretačních postupů započatých už v člancích ze sedmdesátých let. Všechny tři „krajinné“ články totiž vznikly v letech 1993–2006.

Téma Havel

Jakési paralelní téma k filmu (případně divadlu) tvoří v publikaci osoba a dílo Václava Havla. Vedle Věry Chytilové (a nové vlny obecně) se totiž právě k Havlovi kniha vrací nejčastěji a dva články o Havlových hrách se dostaly i do sekce „Světový film a jiné“ (asi kvůli nim je tam ono záhadné „jiné“). V publikaci najdeme texty o Havlovi, interpretace Havlových her, reportáže z jejich veřejných zkoušek, recenze jejich inscenací nebo filmových verzí. Nejrušivější je však přítomnost dvou neobvyklých „havlovských“ textů v tzv. teoretické sekci, kde čtenář narazí na článek nazvaný „O dospívání státotvorně“ (s. 387–388), napsaný jako reakce na Havlovo odstoupení z funkce prezidenta republiky v roce 1992. Místo snahy o parafrázi budu raději citovat:

Když takhle bude fungovat každý z nás, začne fungovat i celá společnost a budeme si pak moci pokládat za čest, když se Václav Havel bude ucházet o to, aby byl naším presidentem. Ne už jako otec, díky němuž se také dítě narodilo, ale jako otec, v němž jsme se poznali, o němž víme, že představuje naše lepší i horší vlastnosti, ale jehož uznáváme pro ty lepší a pro to, jak dokáže ty horší překonávat. Nebereme ho už proto, že je vůdcem oné party, v níž bychom také rádi byli (ta se ostatně možná rozpadne), ale proto, že už sami budeme dospělí s vlastní zodpovědností, a začínáme tak lépe chápat jeho zodpovědnost za sebe i za nás i jeho vztah k naší matce (zemi, společnosti), k níž se v těžkých časech snažil uchovávat lásku a pomáhal jí je překonávat. Vzájemně si od sebe odpočineme a pak se spolu dáme do mytí oken. Ten krásný výhled na úrodné moravské vinice a oblé sudetské hory si přece nenecháme vzít. (s. 387–388)

Nehodlám upírat Bernardovi právo být ve vybraných spisech osobní a uveřejňovat patetické texty, které napsal ke konkrétní příležitosti, ale co dělá podobný útvar v teoretické sekci?! Podobně se lze ptát hned u následujícího mystifikačního textu o Havlově muzeu („Z Hradu na Hrádeček“, s. 388–391). Publikace by měla respektovat kategorie, které si sama vytyčuje – a z tohoto hlediska jsou oba za sebou jdoucí literární celky zařazené naprosto nevhodně. Václav Havel dostává velký prostor i na jiných nečekaných místech, například ve fotogalerii v závěru knihy, kde je hned šest fotek s Havlem (čtyři z nich bez Bernarda!) plus fotografie pamětní knihy návštěv na Hrádečku.

Napříč časem

Čtenář má samozřejmě díky knize *Z šedé zóny* unikátní příležitost seznámit se s Bernardovou autorskou tvorbou napříč (částečně „šedými“) desetiletími. Zvláště pak pokud je ochoten popasovat se s popsanou strukturací a argumentací textů, jež jistě může někomu vyhovovat. Musí počítat s tím, že bude číst i o filmech, které nejenže nikdy neviděl, ale velmi pravděpodobně je ani nikdy neuvidí (zejména studentských), případně že řada kritických textů mnohem více vypovídá o jejich autorovi v určitém období než o filmech samotných. Sekce věnovaná sovětským kinematografiím ale nabízí svým způsobem obohacující postihu problematiky a texty o českém/slovenském/československém filmu přinášejí přinejmenším alternativní přístup (v případě Chytilové dokonce velmi zasvěcený). Mnohem nejednoznačnější je případ sekce „světového filmu“, kde analýzy an-

glicky mluvených snímků někdy naznačují i určitou nejistotu v pochopení fabule (zejména s. 113 v rozboru Altmanova HRÁČE).

Největším přínosem téměř šestisetstránkové knihy je bezesporu její „historizující“ poslední sekce, navíc s informačně nejbohatším úvodním textem. A to nejen proto, že svým způsobem pozměňuje náhled na jinak koncepčně diskutabilní seskupení článků různého typu. Bohužel nelze říci, že pokud se čtenář obeznámí nejdříve s poslední částí publikace, pochopí důvody, které vedly k zařazení většiny Bernardových článků z porevolučního období (včetně recenzí na filmy z poslední doby: VESNICKÝ UČITEL, ROMÍNG, DĚVČÁTKO). Důležitější než nabídnout důsledně systematický výběr bylo totiž asi opravdu především „posbírat spisy“ ze všech oblastí Bernardovy působnosti. Ty v rámci jednotlivých sekcí nepodléhají ani jednoduchému chronologickému nebo žánrovému řazení, a tak texty z posledních let stojí vedle textů desítky let starých, články o divadle (především o Ypsilonce nebo Havlovi) vedle článků o filmu atp. Ostatně v této souvislosti je ironická už skutečnost, že nejjasněji strukturovaným textem a nejzábavnějším ze sekce o světovém filmu je reportáž z koncertu Rolling Stones.

R a d o m í r D . K o k e š