

Bilíkova oblaka

Petr Bilík, *Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Brno: Host 2011.

Není to poprvé, co se Petr Bilík věnuje osobě a dílu Ladislava Helgeho. Jak sám píše, část textu jeho monografie „byla využita ve studii „Realistická tendence českého filmu po druhé světové válce“ (s. 12),¹⁾ věnoval se také problematice režisérovy práce s dětmi²⁾ a v neposlední řadě „korpus prvního oddílu vychází z disertační práce“ (s. 11), kterou v roce 2006 obhájil v Olomouci.³⁾ Jeho monografie je zároveň druhým počinem v nové ediční řadě Filmová knihovna brněnského nakladatelství Host.

Po úvodním prologu „Půlstoletí s filmem“ a „Předmluvě“ uvádí Bilík svého čtenáře do dobového kontextu kapitolou nazvanou „Historický kontext s důrazem na realistickou tradici českého filmu“ a dále už následují kapitoly uvozené tituly jednotlivých Helgeho režijních počínů. Do chronologického toku sedmi filmů jsou vklíněny další kontextové celky, „Realismus a český film šedesátých let“ a „FITES — společenství filmařů jako občanské hnutí“. K „Závěru“ studie se přiblížíme kapitolou o nerealizovaných scénářích. Následuje rozhovor s Ladislavem Helgem, zabírající dvě pětiny hlavního textu celé publikace (nepočítáme-li servisní přílohy).

Vnitřní struktura kapitol věnovaných jednotlivým filmům je celkem uniformní. Po produkční

historii, analýze samotného snímku a shrnutí jeho dobového přijetí na základě kritických ohlasů doma a v zahraničí se autor dostává k nastínění „kinematografického kontextu“. Vnějšíkově jsou kapitoly charakterizovány efektními podtituly shrnujícími základní Bilíkův pohled na Helgeho snímky: například „BÍLÁ OBLAKA — sugestivní balada ze zasněžených hor“, „BEZ SVATOZÁŘE — herecká esa ve snímku adorujícím práci“ nebo „STUD — odvážný film dostižený Pražským jarem“.

Kontextové kapitoly v podstatě shrnují základní informace o problematice označené v jejich názvu, přitom se ale bohužel jen málokdy týkají primárního objektu monografie — Ladislava Helgeho. Byť jsou ve svém záběru rozkročené ze široka, kromě té úvodní nepřesáhnou délku čtyř stran. Servisní pasáže knihy zahrnují heslovitý chronologický přehled Helgeho života („Kalendárium“), seznamy filmů a použitých zdrojů, anglické resumé a rejstřík.

Metodologicky se Bilík hlásí k inspiraci „několika tuzemskými studii“ (s. 11). Jmenuje monografie Jana Bernarda,⁴⁾ Jiřího Voráče⁵⁾ a Václava Macka,⁶⁾ které „kombinují historický, filmově-analytický a biografický pohled“ (tamtéž). A snad právě tady, v nepochopení skuteč-

1) Petr Bilík, Realistická tendence českého filmu po druhé světové válce. *Aluze*, 2006, č. 1, s. 146–152.

2) Petr Bilík, Překvapivé inklinace. Motivy dětí a mládeže v tvorbě Ladislava Helgeho. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Philosophica – Aesthetica* 27, 2004, s. 11–17.

3) Petr Bilík, *Ladislav Helge – kapitoly z dějin českého filmu padesátých a šedesátých let*. [rukopis] Olomouc: Univerzita Palackého 2006.

4) Jan Bernard, *Evald Schorm a jeho filmy: odvahu pro všední den*. Praha: Primus 1994.

5) Jiří Voráč, *Ivan Passer: filmový vypravěč rozmanitostí, aneb, od Intimního osvětlení k Nomádovi*. Brno: Host 2008.

6) Václav Macka, *Ján Kadár*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2008.

nosti, že „forma odborného sdělení“ (tamtéž), ani historický, biografický nebo filmově-analytický přístup nejsou žádnou metodou, a v inspiraci vnějškovými znaky jmenovaných publikací („kombinace studie a rozhovoru“, chronologické sledování jednotlivých režijních počinů) začíná zmařená šance, kterou Bilíkova kniha ve výsledku je. Kdyby si autor uvědomil, že co ze jmenovaných knih činí zajímavé publikační počiny, nemá s jejich dělením do kapitol nic společného, mohli jsme dnes o Ladislavu Helgem, jeho životě a tvorbě vědět víc.

Členění do jednotlivých kapitol chronologicky podle filmů je jistě možné a využíváno je často. Vzpomeňme na první článek edice Filmová knihovna, monografii Jiřího Horníčka o Gustavu Machatém.⁷⁾ Nemůžeme ale očekávat, že se stačí v rámci kapitol věnovat pouze těmto filmům a získat tak biografickou studii. Už vůbec ne u osobnosti, jakou je Ladislav Helge, který za svůj život natočil sedm filmů, přičemž činný jako režisér byl jen něco málo přes jednu dekádu.

I kombinace studie a rozhovoru je výborný nápad, pokud spolu studie a rozhovor nějakým způsobem v rámci jedné monografie komunikují. Zde můžeme o skutečném provázání spíš pochybovat. Na jednu stranu se zdá, že ve své studii nemůže Bilík vycházet z ničeho jiného než z rozhovoru, když tu chybí jakékoliv odkazy na zdroje (o tom ale později). Na druhou se rozhovor často týká jiných témat než těch pokrytých ve studii (k tomu také později).

Analýza jednotlivých snímků tvoří v rámci příslušných kapitol kolem dvou třetin textu. V podstatě sleduje chronologicky děj filmu a mísí popis příběhu, vyprávěcích a stylových prvků, se snahou o jejich rozbor, hodnocení a interpretaci. Důležité informace se tu tak trochu ztrácejí, s některými se setkáme pouze v poznámce pod čarou. Popis dobového přijetí snímku se celkem logicky omezuje na reakce kritiky. V některých případech se ale tento dobový pohled prolíná s úvahami o diachronním postavení konkrétního filmu v dějinách domácí kinematografie (ať už Bilíkovými nebo nějaké jiné autority), a to tak dalece, že ně-

kdy není zcela jasné, kam která reflexe časově patří. Tak se například zdá, že pojmenování „ur-vlna“ je termínem přelomu 50. a 60. let. Na zahraničních ohlasech Petra Bilíka zajímá především jejich odlišnost od domácích recenzí. Jako „kinematografický kontext“ vystupují seznamy nějakým způsobem podobných filmů, vybíraných intuitivně a zdá se i náhodně, ať už z domácí či zahraniční produkce. Tím každá kapitola končí. Následuje další. V důsledku spolu jednotlivé kapitoly nijak nesouvisejí, pomineme-li občasné odkazy na chronologickou posloupnost událostí.

Petr Bilík sice zařazuje kapitoly o Helgeho působení mimo režiséřskou židli, ale v podobě buď velmi obecných a celkem stručných kontextových celků, nebo nevydařených analýz. Takže v kapitole o sdružení FITES se o Helgem dozvíme jen to, že se „ocitl v samém středu svazové organizace a společenského dění“ (s. 101), stal se „vedoucím tajemníkem“ (s. 102), posléze „byl zvolen [...] předsedou“ (s. 103) a nakonec se stal „profesně nejhůře postiženým československým filmařem“ (s. 104). V rozhovoru získáme informaci o této etapě Helgeho života více, ale z perspektivy zpovídaného. Obě části knihy spolu opět komunikují jen v náznacích. Stejně tak kapitola o nerealizovaných scénářích dostává místo kvůli Helgeho prohlášení: „Vždy mě dráždilo, že se v analýzách režijní tvorby opomíjí nerealizované scénáře, které jsou nedílnou součástí profilu každého režiséra, ať už jde o ty nejlepší či nejhorší latentní projekty“ (s. 146). Bilík pak jakoby uznává, že nerealizované scénáře jsou důležité, ale sám vlastně neví proč. Přistupuje k nim stejně jako k filmům, protože jiné nástroje nemá. A právě proto, že nebyly realizovány, nemá k nim v některých případech co napsat, omezuje se na několik řádků. Nezbývá se tedy ptát, co nám tyto povinně zařazené, ale mělce zpracované kapitoly přinášejí nového.

Být u filmu, dělat film, to je pro Bilíka být režisérem, tvůrcem, autorskou osobností, jak ukazuje jeho prohlášení o nástupu nové generace: „Do štábů byli prosazeni mladí lidé, a to do všech profesí“ (s. 20). Jen těžko si lze představit celou novou generaci ve všech, například i technických

7) Jiří Horníček, *Gustav Machatý: Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*. Brno: Host 2011.

nebo pomocných profesích. Tito „netvůrčí“ pracovníci pak jakoby neexistovali, nebo byli neviditelní. Tak Bilík ani Helgeho působení na jiných pozicích než té režisérské nebo jeho účasti na kinematografickém dění mimo vlastní natáčení filmu nevěnuje přílišnou pozornost. Helge jako *auteur* byl k profesnímu působení u dabingu nebo v Laterně magie donucen politickými okolnostmi, snad proto nejsou pro Bilíka tyto kapitoly jeho života důležité.

Ladislavu Helgemu jako nejvyššímu autorovi každého z analyzovaných snímků pak Bilík připisuje záměry a pátrá po jeho motivacích. V rámci kameramanské práce ve snímku BÍLÁ OBLAKA se Helge „jako režisér pouští i do fines, jaké v tehdejší československém filmu dosud neměly obdoby“ (s. 73). Nejen, že se zdráháme přičknout zásluhy Helgemu, ale musíme nutně připomenout i jiné širokoúhlé černobílé snímky přelomu 50. a 60. let, které vynikají kreativní prací s pohybem kamery, rámováním nebo hloubkou prostoru: Vávrovy OBČAN BRYCH (1958) a PRVNÍ PARTA (1959), POCHODNĚ (1959) Vladimíra Čecha nebo SMYK (1960) Zbyňka Brynycha. A byť až rok 1963, následující po BÍLÝCH OBLACÍCH, přinesl početně větší snůšku širokoúhlých černobílých snímků, těžko můžeme tvrdit, že by Polákova IKARIE XB1, Daňkova SPANILÁ JÍZDA nebo Kachyňova ZÁVRAŤ byly v kameramanské práci podružné k Helgeho snímku. Na posledním jmenovaném pracoval, stejně jako na BÍLÝCH OBLACÍCH, kameraman Josef Vaniš. Zásluha je mu uznána na s. 75, kde je jeho přítomnost použita jako důkaz afinity s Kachyňovými filmy s dětským hrdinou. Přitom podobnost daná kameramanskou prací je tu jen poznámkou, snímky jsou zmiňovány především kvůli „konceptu mladého hrdiny uprostřed pohnutého příběhu s estetizovanými obrazy“ (tamtéž).

Zároveň je Ladislav Helge podle Bilíka průkopníkem: „Z výše uvedeného vyplývá, jak ojedinělým pokusem byla na svou dobu BÍLÁ OBLAKA spojující válečný námět s vyhraněným impresionismem a obrazovou symbolikou. Stejně tak je zřejmé, do jakých dálek se Helge vydal ze svého původního stylového i tematického zázemí. Z pozice průkopníka realismu postoupil k až jeho zápornému popření ve jménu nového druhu inter-

pretace, jejímž cílem bylo zvýraznit pouze určité rysy a specifický vypravěčský potenciál předlohy. Objektivizační hledisko bylo vystřídáno introspekci“ (s. 76). Nic nevádí, že z dříve popsaného („filmového kontextu“) naopak vyplývá, že Helgeho postupy ojedinělé nebyly. Je lhostejné, že domácí filmová produkce přelomu 50. a 60. let snad v celé své šíři vykazovala pohyb k subjektivnímu pohledu.

Zdá se, že kinematografie je pro Bilíka tvořena pouze filmovými díly. Náznak najdeme už v úvodu, kde sice autor vnímá jakýsi významový rozdíl mezi pojmy „československá kinematografie“ a „česká kinematografie“, ale „český film“ k nim chápe jako synonymum (s. 11). Naplno se jeho přístup vyjeví v načrtnutí historického pozadí k jednotlivým analyzovaným snímkům. „Kinematografický kontext“ je tvořen řetězením domácích a zahraničních filmů, vzhledem k analyzovanému filmu v nějakém příbuzenském vztahu, většinou na základě tématu nebo „žánru“: „Pro film BEZ SVATOZÁŘE stěží nacházíme odpovídající kontext, nehodí se mezi filmy o dělnících, jakým bylo Krejčíkovo NAD NÁMI SVÍTÁ, ani mezi odborářské komedie typu HUDBA Z MARSU“ (s. 87). VELKOU SAMOTU porovnává autor s filmy odehrávajícími se v čerstvě osidlovaném pohraničí, ke Krejčíkovu PROBUZENÍ staví jako kontext film WEST SIDE STORY (s. 95). I kdybychom přijali tento způsob uvedení do souvislostí, těžko se můžeme spokojit s vyjmenováváním (čtenář má filmy znát a domyslet si, na co autor naráží?) nebo s pojmenováváním, které působí spíše poeticky nežli analyticky.

Bilík vlastně hledá „velké dějiny“ v momentech, kdy se soustřeďuje na prvenství nebo výjimečnost v rámci takto načrtnutých „žánrů“. Mapuje genealogie „ismů“ a uměle vytvořených žánrů, v podstatě jakoby svému čtenáři katalogizoval, co všechno viděl, ukazoval, jak nápaditý a vynalézavý umí být. Předvádí šíři svého záběru. Tomu ale jednak chybí hloubka, za druhé odůvodnění, proč je třeba tak ze široka zabírat, a v podstatě se tak stává samoúčelným. Ve výsledku se každá kapitola stává „obalem“ analýzy konkrétního filmu.

A analýza se tu stává stylistickým cvičením ve filmově-publicistické krasomluvě, ukazuje bezbřehou sílu imaginace svého pisatele: „složitě jíz-

dy, jejichž cílem je umocnění pocitu malosti člověka uprostřed velkolepé přírody“ (s. 72); „Kamera kolem něj krouží, podtrhuje tak odcizenost a vzdorovitost nejen proti společnosti, ale také proti přirozenému běhu světa“ (s. 111). Jen málokdy směřuje k rozpoznávání typických nebo opakujících se prvků, a pokud je identifikuje, setkáme se s nimi v poznámce pod čarou (na s. 25 poznámka 6 o typické interpunkci). Smysl analýzy Bilík spatřuje ve „sledování autorských úmyslů“ (s. 81).

Především ale jednotlivé analýzy a jejich kontextové obaly nejsou ani nijak významně propojeny mezi sebou, ani nejsou používány k formulování závěrů, na základě a pozadí kontextových kapitol, či samy o sobě. Tušíme sice, kudy se chtěl autor vydat a jak přitom přemýšlel, ale v podstatě nám chybí mapa k *Cestě za občanským filmem* v podtitulu knihy.

Zatímco dosud jmenované problémy se týkaly přístupu ke kinematografii a filmologickému bádání, můžeme identifikovat také nedostatky v obecné historické práci s prameny a literaturou. Ta je tu v nejlepším případě nekritická, v nejhorším samoučelná a nedbalá. Samoučelné se zdají být kontextové kapitoly. Jaká je jejich funkce? Proč vlastně nahlížíme Helgeho filmy optikou vyvíjejícího se a proměňujícího se filmového realismu? Nedbale se v jejich rámci odkazuje na zdroje. Například, o kterých relevantních textech mluvíme tady? „Snad všechny relevantní texty shrnující vývoj československého poválečného filmu zmiňují Ladislava Helgeho“ (s. 10). O jakých publikacích a autorech se mluví v kapitole o ŠKOLE OTCŮ? „Problém nebyl vyjasněn ani v novějších publikacích mapujících dané období, přestože se tato otázka do velké míry týká celé filmové ur-vlny. Jejich autoři se většinou dobírají pouze zobecňujících zjištění, podle kterých se režisérská generace soustředila více na obsah než formu, případně je formulováno, že tito tvůrci obnovují již dříve vydané kvality českého fil-

mu“ (s. 30). Jak jsme se dopracovali k závěru, že „válečná tematika představovala pro československý film jednu z oblastí, kde si ověřovala formální schopnosti, a je proto ve svých projevech cenným historickým zrcadlem soudobých přístupů a výbojů“ (s. 74). Jinde Petr Bilík shrnuje pohled na zahraniční filmy: „uznávána byla díla společensky kritická“ (s. 20). Nevíme ale kde a kým.

Ne vždy je také zcela jasné, odkud autor čerpá informace k popisu produkční historie jednotlivých Helgeho filmů. Můžeme se jen dohadovat, zda vychází z rozhovoru ve druhé části publikace, nebo z literatury a pramenů sepsaných v přílohách. Například k filmu *STUD*, jako jedinému, uvádí návštěvnost, o které se vyjadřuje, že není „nijak výrazná“. Nejen, že toto hodnocení vlastně nic neříká, ale nedozvídáme se ani, kde k hodnotě 146 471 diváků přišel, ani k jak dlouhému období tento údaj náleží. S totožným údajem se setkáme v katalogu Ústřední půjčovny filmů *Československý film a filmová distribuce*.⁸⁾ Pokud by Bilík čerpal odtud, byl by schopný upřesnit, že údaj se týká období od premiéry filmu v květnu 1968 do jeho stažení z distribuce v listopadu 1972. Mohl by se také pokusit upřesnit „nijak výraznou návštěvnost“ porovnáním s jinými filmy, například nasazenými do distribuce ve stejném roce, nebo promítanými podobně dlouhou dobu.

Když už se specificky filmovou domácí literaturou nebo literaturou obecně Petr Bilík zaštiťuje, používá ji nekriticky. Přijímá závěry o stylu domácí kinematografie 50. a 60. let Zdeny Škapové,⁹⁾ aniž by si uvědomil, že se autorka opírá o velmi úzký vzorek několika výjimečných filmů (na s. 56, v poznámce 3, pak odkaz ani není kompletní). Přitom Václav Macek, na jehož „metodu“ se Bilík v úvodu odvolává, k věci přistupuje mnohem lépe — se Škapovou polemizuje tam, kde si to výsledky analýzy konkrétních snímků Jána Kadára žádají.¹⁰⁾ Další Bilíkův arzenál tvoří biografie herců, dobové časopisecké články a obecně filozofické publikace. Katalog toho, co by pro autora mohlo

8) Václav Březina – Aleš Danielis – Jindřiška Švecová – Jan Vymětal, *Československý film a filmová distribuce I. Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930–1987*. Praha: Ústřední půjčovna filmů 1988.

9) Zdena Škapová, *Cesty k moderní filmové poezii*. In: Stanislava Přádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 11–148.

sloužit jako inspirativní literatura a neslouží, by byl příliš dlouhý na vyjmenování v jedné recenzi. A sestával by nejen z domácích knih vydaných po roce 2004 (bibliografie obsahuje 4 publikace vydané po tomto roce, nejmladší z nich v roce 2008) a zahraničních publikací, ale také z těch, které v bibliografickém soupisu najdeme.

Až na dvě výjimky v textu nejsou odkazy na archivní materiály, které podle servisní přílohy autor používal (na s. 104 odkaz na výpověď z Barrandova, na s. 92 na technický scénář uložený v NFA). Takže nevíme, zda a kde autor archivní prameny využil. Bylo to pro rozhovor, když konfrontuje Ladislava Helgeho s tím, že „v archivu lze nalézt doklady“ (s. 154), „v archivech se objevují i stopy“ (s. 154), „v archiváliích je označeno“ (s. 155)? Ale o jakých archivech a archiváliích je tady vlastně řeč? Citovaným filmům se pak v rámci zdrojů nedostalo ani jednoduchého soupisu, jsme nuceni přijmout vágní označení „Československá a světová kinematografická produkce let 1930–1970“ (s. 218).

Zatímco odkazy na literaturu a prameny často chybí, jiné odkazy a poznámky pod čarou jsou naopak přebytné (až manýristické): odkaz na Pavlov jako historicky specifickou lokalitu s archeologickými nalezišti (s. 40), poznámka o zámku v Mikulově (s. 106). Jindy se zdají být nadmíru školské pro odbornou publikaci (s. 113, poznámka o filozofii existence).

Zahraniční filmové recenze hledal Petr Bilík v domácím oborovém periodiku *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*. Přitom se nedozvídáme, zda zahraniční autor reagoval na uvedení snímku v běžné distribuci, na festivalu, nebo v uzavřené projekci. Je u takto poznamenaných pramenů otázka, zda a jak se zahraniční ohlasy liší od těch domácích, relevantní? Neměli bychom se spíš ptát, jakou funkci měly vedle ohlasů domácích publicistů v politicky okleštěné době? Zda a jak s nimi „režim“ argumentoval?

Jindy jsou dobové kritiky směřovány s desetile-

tí vzdálenými hodnoceními současných autorit, například když se k dobovým ohlasům k filmu *JARNÍ POVĚTRÍ* připojuje hlas Petera Hamese. Jeden z jeho postřehů pak „stojí za ocitování“ (s. 66) bez dalšího naznačení významu pro studii. Pokud Barbara Klingerová pracovně rozlišuje mezi synchronním a diachronním zkoumáním dějin kinematografie,¹⁰⁾ Petr Bilík píše spíš asynchronní dějiny, když spojuje historická fakta bez ohledu na dobu vzniku, kontext nebo relevanci.

K momentům dějin domácí kinematografie, jejichž dosavadní chápání by měl Petr Bilík svou studií pomoci osvěžit, vyjasnit a v podstatě přepsat, se staví schematicky a jejich dosavadní reflexe přijímá nekriticky. Mluví o „stereotypně působící produkci po roce 1948“ nebo solitérních filmech tohoto období, které „se zpravidla stávají vodítkem pro následovníky a iniciují budoucí dominantní jevy“ (s. 13). Několikrát zdůrazňuje, že „určujícím fenoménem poválečného vývoje československého filmu se stal realismus, jeho různé podoby a uchopení“ (s. 15), což je pro něj východiskem, ne závěrem vlastní historické práce. Přijímá tradiční periodizaci bez ohledu na potřeby konkrétního tématu: „Dějiny československé kinematografie poválečného čtvrtstoletí nejčastěji dělíme podle jasných mezníků v souvislosti se změnami politické a společenské situace“ (s. 13). Zůstáváme zde také v zajetí „modernistických“ představ o kinematografii, když „rozrušení vyprávěcí struktury“ (s. 14) podává jako hlavní cíl, ke kterému by se měla filmová tvorba upínat, nebo když v 50. letech „nedokázal československý film přenést důraz z příběhu na způsob jeho podání“ (tamtéž). Po více než dvaceti letech kontaktu se zahraničním filmově-historiografickým diskursem se musíme ptát, zda je takový přístup ještě přijatelný a udržitelný.

Ke srozumitelnosti a přesvědčivosti autorových argumentů nepřispívá ani místy zadržávající slovník. Marně jsem se snažila najít oporu pro použití exotického sousloví „optický zor“. Z kontextu se zdá, že jím autor označuje velikost filmo-

10) Václav Mack, *Ján Kadár*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2008, s. 83.

11) Barbara Klingerová, Konečná a nekonečná historie filmu. Rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In: Petr Szcepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 87–112.

vého záběru,¹²⁾ dozvídáme se, že „svou roli hraje i dominance konkrétních záběrových zorů“ (s. 21), nacházíme „nezvyklé, sugestivní optické zory“ (s. 76) a „sofistikované optické zory“ (s. 84), sledujeme „velkou hloubku ostrosti zvolených optických zorů“ (s. 85). Pokud Petr Bilík píše, že filmu *BÍLÁ OBLAKA* bylo přiděleno „nadstandardní množství (širokoúhlého) filmového materiálu“ (s. 70), musíme se ptát, v čem se širokoúhlý materiál liší od toho neširokoúhlého. Jak máme rozumět poznámce, že „CinemaScope lépe využívá světelný potenciál projektoru“ a jeho „tvůrčí využití sahá od zdůraznění krajinných motivů po navození symbolické poetizace“ (tamtéž, pozn. 3)? Není naopak širokoúhlý formát náročnější na výkon světelné a optické soustavy promítací techniky? Můžeme bohaté diskuze v době nástupu tohoto formátu shrnout větou o zdůraznění krajinných motivů a navození symbolické poetizace? Odkud v této poznámce autor čerpá? Bilíkův poetický jazyk pak někdy vede k nesrozumitelnosti nebo vágnosti jeho pozorování. Co jsou „nezvyklé hodnoty filmu“ (s. 73)? Jak máme rozumět termínu „realizační režie“ (s. 121, uvozovky PB)? Jak vypadá „obrazová přesvědčivost snímku“ (s. 65)?

Snad všechny jmenované výtky by bylo možné odpustit nebo nebrat tolik vážně, kdyby kniha Petra Bilíka přinesla alespoň něco nového. Pokud měl být hlavním přínosem celé monografie rozhovor s Ladislavem Helgem, což by se z jeho délky v poměru k délce úvodní studie mohlo zdát, proč nebyla celá studie pojata servisně právě vůči rozhovoru?

Petr Bilík s Ladislavem Helgem rozprávěl od roku 2003, zřejmě až do doby nedlouho před dokončením publikace. Ve výsledku tyto rozmluvy dostávají podobu hladkého a dlouhého toku, chronologicky sledujícího Helgeho osobní a profesní život. Dozvídáme se v něm hodně o Helgem jako člověku, i na jeho profesní uplatnění se nahlíží spíše skrze osobní vztahy se spolupracovníky. Bohužel zde vidíme jen mimochodem a po-

vrchně probíráno to, co by mohlo být skutečným přínosem k dějinám domácí kinematografie — informace o tom, jak se filmovalo, jak vypadalo pracovní prostředí. Zároveň se, jak už bylo řečeno, rozhovor nijak hlouběji nevztahuje ke studii v první části publikace.

Petr Bilík hned v úvodu k celé knize prohlašuje, že poznámkový aparát by „čtení plynule navazujícího interview jen komplikoval“ (s. 11), a rozhovor zároveň vyžaduje, vzhledem ke svému obsahu, poučeného čtenáře. Pročítání rozhovoru nás ale nutně vede k otázce, jak a do jaké míry poučeného čtenáře Bilík hledá. Má mít jeho cílová skupina přehled v osobních vztazích a struktuře domácí kinematografie? Má se orientovat v domácí tvorbě 50. a 60. let a problematice nástupu normalizace? Má znát politické souvislosti komplikovaných poválečných desetiletí? Kolik takových čtenářů může publikace najít? A pokud je přeci jen najde, spokojí se tito čtenáři s úrovní studie v první polovině knihy?

Nejen aby spolu komunikovaly, ale aby vůbec mohly v této formě účelně koexistovat v rámci jedné publikace, musely by být studie, nebo rozhovor, nebo oba jiné. Mohou snad fungovat ve vztahu tam, kde se jejich zájmy kryjí, kde se Bilíkem analyzované filmy zrcadlí ve vzpomínkách Ladislava Helgeho. Jak ale máme přijímat povídání o období v *Laterně magice* nebo v *barrandovském dabingu*, když k nim nemáme více informací? Bilík nabízí jediné vysvětlení existence obou textů pohromadě — v jiných knihách jsou pohromadě také.

Zároveň si můžeme všimnout mírných diskrepancí mezi Bilíkovým rozjímáním nad Helgeho tvůrčí dráhou a Helgeho sebereflexí. Zatímco rozhovor svědčí o jakémisi vyjednávání mezi tvůrčí osobností a režimem, které je leckdy podmíněné osobními vztahy, štěstím na historický moment nebo prostě úctou úředníků k profesnímu zápalu, studie vykresluje spíše tendenční boj mezi ubíjejícím režimem a trpícím umělcem, od-

12) Otto Levinský – Antonín Stránský (eds), *Film a filmová technika*. Praha: SNTL — Nakladatelství technické literatury 1974, s. 310. Na s. 302 Levinského a Stránského encyklopedie objevíme ještě starší označení velikosti záběru „úhel záběru“. S „optickými zorami“ se nesetkáme ani ve starším Gürtlerově slovníku, mluví se tu o „druzích záběrů“. František Gürtler (ed.), *Malý filmový slovník*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 409–410.

tržený od dalších reálií každodenního života. Tam, kde Bilík načrtává široké pole možných tvůrčích podnětů i „filmového kontextu“, pro Ladislava Helgeho „ani inspirace světem filmu, tuzemského nebo zahraničního, který měl tenkrát nebývalou dynamiku, nehrála velkou roli“ (s. 164, v rozhovoru o filmu PRVNÍ DEN MÉHO SYNA).

Jen těžko se pak můžeme ubránit srovnání s jiným rozhovorem s Ladislavem Helgem v čerstvě publikaci Štěpána Hulíka.¹³⁾ Oba rozhovory mají jiný účel, Bilíkův má shrnout osobní a profesní dráhu barvitě osobnosti, Hulíkův je jedním ze svědectví o konkrétní historické době, zároveň jsou redigovány do jiné finální úpravy (Bilíkův je spisovný, Hulíkův hovorový a nevyhýbá se vulgarismům). Helge je ale u Hulíka mnohem živější a energičtější postavou, vyrovnanou s vlastní minulostí a s obdivuhodně pevným světonázorem. A rozhodně nemůžeme tvrdit, že by Hulíkův dialog byl narušován použitím poznámkového aparátu (krátké medailonky některých zmíněných osobností, stručná uvedení do kontextu) nebo propojením s textem knihy.

Monografie Petra Bilíka slibuje mnohé. Již první odstavec prologu jakoby se distancoval od dosavadního chápání Ladislava Helgeho jako režiséra „pouze“ tří filmů ŠKOLA OTCŮ, VELKÁ SAMOTA a STUD a zdůrazňuje, že jeho „profesní dráha a občanská angažovanost [je] velmi pestrá a zahrnuje téměř půlstoletí různorodých kontaktů s kinematografií“ (s. 7). Sliby ale neplní, když se sice věnuje i ostatním Helgeho filmům, ale na nijak hluboké úrovni, a jeho působení v kinematografii mimo post autorského režiséra v podstatě jen zmiňuje. Nedožíváme se příliš o Helgeho stylu či specifčnosti jeho přístupu. Pokud už se dostaneme k nějakým pozorováním, autor s nimi dále nepracuje. Helge v podstatě zůstává režisérem několika málo filmů, a kolem jeho osoby se zvedá více otázek, než kolik dostáváme odpovědí. Bilík chtěl „využít Helgeho dílo k demonstraci některých vývojových principů umělecké tvorby padesátých a šedesátých let a její ideologické podmíněnosti“ (s. 11). Ale ani o domácí kinematografii neříká nic nového, spíš dál traduje zaběhnutá klišé.

Proč se nekoná slíbené odhalení Ladislava Helgeho jako dosud netušené osobnosti domácí kinematografie? Snad je to stářím původní studie, tvořící „korpus“ první poloviny publikace, snad je to jejím charakterem. Školní práci, ať už na jakékoli úrovni vzdělávacího žebříčku, můžeme jen málokdy mechanicky překlomit do čtivé a funkční monografie. Snad je to tím, že Petr Bilík si sice klade celkem zajímavé otázky, ale nedostává se mu nástrojů, které by pomohly na ně odpovědět. I nadále nám zůstávají záhadou „pohnutky soudobé odborné žurnalistiky“ a jen vzdáleně tušíme, „co stálo za stylovými i tematickými obměnami Helgeho tvorby“ (s. 10). Matně nám bylo nastíněno, „jakou roli sehrál režisér ve vedení Filmového a televizního svazu ve druhé polovině šedesátých let a během Pražského jara“ (tamtéž). Těžko říct, „jakou hodnotu mají jednotlivé Helgeho filmy s odstupem desítek let“ (tamtéž).

Eklektický Bilíkův přístup myslím nutí k zamyšlení nad funkcí a místem monografické publikace věnované režisérské osobnosti v domácím historickém bádání, ale i nad širší otázkou o směřování domácí filmologie. První otázka je o to důležitější, že předkládaný počín je druhou knihou ve startující ediční řadě, která by mohla diktovat nové standardy odborných publikací o filmu a v podstatě tak reprezentovat celý obor na venek. Už druhý podtitul Bilíkovy monografie, *Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*, svědčí o zvláštní tendenci domácí knižní produkce. „Kapitoly“ se stávají jakýmsi novým žánrem, který má snad autora omluvit, že se svému tématu nebyl schopen věnovat v celistvosti a na dostatečné úrovni. Možná má autor „kapitol“ naopak dojem, že přispívá svou troškou do pomyslného mlýna vytoužených akademických dějin domácí kinematografie. Druhá širší otázka je spojena s obavou, že svébytný obor jen těžko vybudujeme, pokud nebudeme sami na sebe klást vyšší nároky a nevstoupíme do dialogu s domácím obecně historickým bádáním a se zahraničním filmologickým děním.

Anna Batistová

13) Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011. Rozhovor „Děti budou radši plakat, než aby měly zkurvenýho tatínka“, s. 335–353.

Poznámka redakce: Počínaje číslem 1/2012 bude *Iluminace* dávat příležitost autorům recenzovaných publikací ke zveřejnění jejich krátkých reakcí souběžně se samotnými recenzemi. Rozšiřujeme tak prostor pro co nejotevřenější kritickou debatu o metodách a hodnotách filmologického výzkumu i psaní. Na webových stránkách časopisu jsou postupně evidovány nové knižní tituly a redakce je připravena přijímat návrhy od všech zájemců o recenze, a to i v případech, kdy by se jich sešlo více na jednu knihu. Jediným kritériem výběru (kromě vyloučení střetu zájmů) bude jasnost, podloženost a původnost kritických argumentů a soudů.

Režisérská monografie versus habilitační práce.

Replika na kritiku knihy *Ladislav Helge. Cesta za autorským filmem*

Kritika Anny Batistové má ironii obsaženu už v titulu a i pokračující text negativní emoci a nevolí přetéká. Coby autor posuzované monografie uznávám, že kniha mohla být delší, podrobnější, že bylo možné detailněji sledovat konkrétní výzkumnou metodu a pečlivěji soustruhovat odborný sloh. Zároveň však dodávám: I odborná monografie má své subžánry s různými funkcemi a cílovými skupinami čtenářů a každý kritik by měl být schopen žánry pečlivě rozeznávat, jinak se dostává do vlastní pasti a jeho reflexe je nutně zavádějící. Škála režisérských monografií začíná u ryze popularizačních prací s důrazem na biografický základ, pokračuje přes knihy zdůrazňující rozměr tvorby „behind the scenes“, jiné se soustřeďují na analýzu jednotlivých filmových děl či na jejich kontextualizaci, a pomyslný vrchol tvoří akademické texty akcentující aplikaci jasného filmově-teoretického klíče. Většinou se tyto aspekty v různých poměrech propojují tak, aby byl výslednicí komunikát směřovaný k přesně myšlenému čtenáři. A zde byl čtenářem myšlen student, uměnímilovný zájemce o film, starší generace připomínající si dlouho neviděné snímky. Kdokoliv, kdo neakceptuje pouhé historky z natáčení a zároveň nemá erudici k začtení se do odborné

studie zahlcené rozlehlým poznámkovým aparátem a pro něj nesrozumitelnými detaily.

Stejně autorské uvažování se odehrává i při koncipování knižního interview. Nehledě na samo zvážení metody orálního výzkumu (vztah k subjektu a způsob tázání se, volba chronologického či strukturovaného uspořádání) je nutné materiál redakčně připravit a určit míru hovorovosti, restrukturalizaci oddílů, eliminaci, či naopak upřesnění dotazů.

Batistová se díky prvotnímu nepochopení žánrové podmíněnosti knihy ve svém textu hned několikrát mylí.

Struktura knihy není slepou kopií jmenovaných inspiračních zdrojů, struktura byla naopak rozvržena ještě před vydáním většiny z nich, její monotónnost pak měla odpovídat tématu a vlastně i formální svezeposti Helgeho tvorby. Nejvlastnějším stylem byla Helgemu formální střízlivost a upnutost k tématu, zarputilé odmítání metavýkladů a přímé sdělení, což ostatně kniha dokládá, aniž je to Batistovou povšimnuto.

Rozhovor nebyl zásadním zdrojem pro psaní studie, právě naopak. Provedený výzkum vždy předcházet realizovaným interview, což je při pozornějším čtení snadno patrné.