

Zlomové nakročení

Anna Batistová (ed.) *Hoří, má panenko*. Praha: Národní filmový archiv 2012. 301 stran

Poslední český film Miloše Formana *Hoří, má panenko* z roku 1967 patří k vrcholům české nové filmové vlny, a proto není divu, že byl vybrán k digitalizaci mezi prvními. Samotný převod byl spojen s restaurováním. Komplexní péči pak doplnila stejnojmenná kniha, která se věnuje vybraným aspektům vzniku, recepci a umělecké struktury filmu. Záměrem pisatelů bylo představit film v novém pohledu na základě prostudování archivních materiálů, kritického vyhodnocení stávajících textů o filmu a vlastních analýz, které dodržují vymezená dílčí témata a stanovenou metodologii. Výsledná kolektivní monografie je sestavena z úvodu editorky, šesti původních studií, tří rozhovorů, čtyř dokumentů a velkého množství příloh. Původní studie zabírají zhruba polovinu knihy.

Úvod editorky shrnuje klíčová fakta o procesu digitalizace (výzva, rozhodnutí, vlastní technický proces) a vytváří přítomný rámec historickému kontextu, jehož přínos ocení zejména budoucí generace filmových historiků. Studie se dělí do tří dvojic, které spojuje příbuzné téma a metodologie. První dva texty spojuje zájem o produkční zázemí vzniku filmu: Lukáš Skupa (*Česká skromnost a zahraniční ambice. O produkční historii filmu Hoří, má panenko*) mapuje produkční historii filmu, Francesco Di Chiara a Pavel Skopal (*Příliš kruté pro Američany. Carlo Ponti, česká nová vlna a barrandovské koprodukce se západní Evropou*) se věnují aspektům koprodukční historie filmu. Obě studie přesně charakterizuje už jejich název. Podtitul definuje téma, hlavní titul pak ve zkratce vystihuje specifičnost filmu na pozadí obvyklé

produkční praxe 60. let v české kinematografii. Autorům se podařilo vybalancovat poměr mezi obecnou charakteristikou dobové produkce a představením specifických podmínek natáčení Formanova filmu. Zároveň nezůstávají u popisnosti, velké množství pečlivě nashromážděných dat předkládají strukturovaně a dokážou je představit v širších historických souvislostech.

Další dvě studie se pak v obdobném tónu zaměřují na objasnění společenského kontextu. Lucie Česálková (*Satira je satira, ale požárník je úctyhodný člověk*) analyzuje pokřivenou dobovou reflexi filmu, kterou demonstruje na známém protestu požárníků, který zbavuje mýtů. Jako výchozí podnět si vybrala zdánlivou marginálii — dvě varianty úvodního titulku původně zamýšleného ve scénáři, ale nakonec nerealizovaného a dodatečně připojeného, který si vymohl Československý svaz požární obrany. Autorka rekapituluje historii této intervence a srovnává ji s podobnými dobovými protesty, zejména se věnuje námitkám lékařů proti filmu Juraje Herze *Znamení Raka*. Tyto společenské reakce autorka považuje za: „(...) výpověď o nedůvěře ve společnost, již má být film recipován, o její nepřipravenosti, o jejím pokřiveném přístupu k roli uměleckého díla a kultury v ní samé.“ (s. 82) V závěru pak argumenty odpůrců filmu, které odpovídají tezím socialistického realismu o společenské funkci umění, označuje za skryté předpolí normalizace: „Kauza se tak jeví nejen jako příklad dokreslující kontext kulturní regulace 60. let — čtena jako polemika o možnostech svobody projevu totiž velmi příznacně ukazuje, do jaké míry ve společnosti kon-

ce 60. let přežívaly výhonky kontinuit se socrealistickým konceptem role umění ve společnosti, na něž bylo možné navazovat v počátcích tzv. normalizace.“ (s. 91)

Petra Hanáková (*Pozor — pohov. Člověk, moc a jazyk v Hoří, má panenka*) podrobuje revizi dobové i současné etické a politické výklady filmu, neodmítá je, ale pouze označuje jejich nadinterpretací limity. Místo nového výkladu „pouze“ charakterizuje nadčasovou působivost filmu, kterou spatřuje ve třech základních souřadnicích, které jsou tvořeny obrazem člověka (svázaný s tématem karikatury a grotesky), obrazem fungování moci (ve spojitosti s kategoriemi satiry a alegorie) a otázkou jazyka.

Pátá a šestá studie přináší analýzu dílčích prvků filmového stylu. Miloš Zapletal (*Disparita funkcí hudby ve „veristickém“ filmu: Hoří, má panenka*) v rámci neoformalistické analýzy prokazuje, jak hudba přispívá k budování (re)prezentace reality jako materiálního a mentálního konstruktů. Správné dílčí závěry oslabuje mylné označení filmu za realistický, čímž autor částečně popírá vyargumentované zařazení filmu v předchozích dvou studiích. Závěry analýzy sice přesně popisují nezvyklou funkci hudby v rámci reprezentace realismu, ale opomíjí, že ta ve filmu tvoří ozvláštňující prvek, jenž je podřízen stylizované komice. Realistická motivace jednotlivých složek zde totiž není dominantně ospravedlněním hlavních struktur díla, které jsou mnohem více ovlivněny uměleckou motivací projevenou zejména v komické nadsázce.

Miroslav Novák (*Barevný pohled na „neslušné manželství komična se smrtí“*) přibližuje technologické vlastnosti použitého filmového materiálu a konkrétní postupy (např. dvakrát přemalovaný tanečný sál, kde se natáčelo), jež přispěly k naplnění uměleckého záměru režiséra a kameramana Miroslava Ondříčka zdůraznit barvou realistické tendence ve filmu. Novák na rozdíl od Zapletala přisuzuje filmu i symbolickou rovinu. Výsledky analýzy zároveň potvrzují jednu ze základních tezí nové filmové historie, že výslednou barevnou

podobu konkrétních filmů tvoří neoddělitelná kombinace technologie, produkčních omezení a uměleckého záměru, který mnohdy ozvláštňujícím způsobem využívá technologické a produkční limity. U obou studií oceňuji selektivnost tematického vymezení, která se promítla do jasně vymezeného pohledu i výsledné kvality, ale v rámci celé knihy bych uvítal souhrnnou analýzu stylu Formanova filmu na pozadí jeho české tvorby.

Druhá část knihy obsahuje cílené rozhovory s dramaturgem Václavem Šaškem, podnikovým a obchodním ředitelem Československého filmexportu Ladislavem Kachtíkem a technologem filmových laboratorí Miroslavem Urbanem. Spolu s dokumenty a přílohami se rozhovory staly podklady pro předchozí studie, jež zároveň čtenáři umožňují si dotvořit mozaiku o stavu české kinematografie v období nové vlny.

V rámci ediční činnosti NFA považují knihu za přelomovou publikaci, čímž nezpochybňují význam řady *Český hraný film* a navazujících svazků věnovaných dokumentárnímu a animovanému filmu. *Hoří, má panenka* předkládá komplexní a kritický přístup k české filmové historii, který je oproštěn od neduhů předchozích desetiletí, zejména jednostranné ideologické interpretace.

Publikace se sice věnuje jednomu konkrétnímu filmu, zároveň však „ve střípku zrcadla“ charakterizuje československou kinematografii konce 60. let. Doufám, že se jedná o počátek dlouhé řady, jejíž témata, cíle a metodologický přístup vytyčuje. Publikace předvádí to nejlepší z akademického psaní o filmu, jednotlivé texty vychází z důkladného a takřka vyčerpávajícího vyhodnocení literatury a pramenů, dodržují vymezené téma a stanovenou metodologii, jsou zbaveny ideologického a romantizujícího náhledu a napsány odborným, ale čtivým jazykem. Recenzovaná kolektivní monografie tak spolu s knihami Štěpána Hulíka *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* a Zdeňka Hudce *Sam Peckinpah*.

Biologický obraz světa potvrzuje stoupající kvalitu tuzemského odborného psaní o filmu.

Editorské a knižní zpracování odpovídá vysoké úrovni samotných studií, přesto bych uvítal některé drobné úpravy. Soupis literatury a pramenů by měl následovat za každou studii, jejich sumarizace na konci knihy působí nepřehledně. Redakce neuhlídala jednotné psaní desetiletí, a to ani v rámci jediné stránky (60. – šedesátá). Postrádám stručné představení tvůrčího kolektivu, protože předpokládám, že obsah knihy a úroveň zpracování zaujme i čtenáře mimo nepočetnou filmologickou obec.

Závěrem se přimlouvám, aby kniha vyšla v důstojném a pečlivém anglickém překladu. Domnívám se, že by se stala účinným propagačním nástrojem české kultury, filmu a také současné filmové vědy v zahraničí. Relativně malé finanční prostředky budou v tomto případě vynaloženy velmi efektivně, jde přece o nejznámějšího českého režiséra v zahraničí. Publikace by zahraničnímu čtenáři přiblížila nejen specifika české tvorby Miloše Formana, ale i českou kinematografii 60. let obecně.

Luboš Ptáček