

Bilance souvislostí, slabosti a poklesky

Jan Lukeš, *Diagnózy času*. Praha: Slovart 2013.

Stručné jednosvazkové dějiny, sepsané zpravidla jediným autorem, má skoro každá národní kinematografie. Často bývá tímto autorem kritik; připomeňme Čalina Čalimana v Rumunsku, Tadeusze Lubelského v Polsku nebo Iva Škrabala v Chorvatsku. Pro českou kinematografii jsme takovou příručku dlouho neměli: historik Luboš Bartošek mohl svůj svazek *Náš film* (1985) dovést s ohledem na ideologické limity jen do roku 1945. Úkolu se nyní chopil zkušený moderátor domácího kulturního prostoru, editor, literární a filmový kritik Jan Lukeš (1950), jenž v posledních letech strávil mnoho hodin při rozhovorech s filmaři, ať na letních festivalech či pro televizní projekt ZLATÁ ŠEDESÁTÁ. Jeho *Diagnózy času* s podtitulem *Český a slovenský poválečný film* začínají prakticky tam, kde Bartošek skončil (starší období jsou pojednávána na sedmi stránkách), aniž na něj navazují.

Píše-li kritik dějiny kinematografie, má to své výhody v osobním ručení: jednotlivá díla jsou zmiňována, aby byla posouzena, jejich výběr a hodnocení vyjadřují autorův názor a vkus. Je-li kritik zralý, může nabídnout svědectví, neboť si pamatuje, jak které dílo působilo v čase premiéry, koneckonců se na jeho dobové reflexi podílel. Jan Lukeš má několik úctyhodných předchůdců: Jaroslava Bočka, jenž kdysi vytyčil souřadnice pro hodnocení domácí tvorby padesátých a šedesátých let včetně nové vlny (*Kapitoly o filmu*, Orbis 1968), Antonína J. Liehma s chotí Mirou (Drahomírou Olivovou, též Novotnou), kteří nabídli

souhrnné dějiny evropských socialistických kinematografií, zvláště pak jejich politického pozadí (*The Most Important Art*, poprvé University of California Press 1977), a Jana Žalmana, jehož opožděně vydaný *Umlčený film* (NFA, 1993) už nemohl mít na hodnocení nových vln zásadnější vliv.

Jana Lukeše, podobně jako manžele Liehmovy, zajímají více politické dějiny nežli formální či stylistické aspekty jednotlivých děl; historická poetika ani textuální analýza se nekoná. Zcela pak kniha odhlíží od technického vývoje, nevšímá si kupříkladu nástupu (ani ústupu) širokoúhlého formátu. Akcenty jsou jinde: Jan Lukeš totiž, podobně jako zvěčnělý Jiří Cieslar, patří k protagonistům eticky motivované větve české kritiky. Hlásí se k ní explicitně: „Na rozdíl od těch, kteří někdy absolutizují výpovědní hodnotu archivních dokumentů [...], kladu důraz především na étos samotné tvorby, protože jen ten je v posledku měřítkem lidských poklesků a slabostí“ (s. 21). V tomto úhlu jsou umělecká díla, ale i jiné činy jejich tvůrců posuzovány přísným zrakem morálky, jejímž arbitrem je kritik sám. Do úskalí se etická kritika dostává, když ji pokesky tvůrců zajímají více než výsledné artefakty. Umělec pak bývá hodnocen nikoli dle svých úspěchů, ale podle svých selhání. Takových krajností, v českém prostředí pohříchu častých, se Jan Lukeš nedopouští; je kupříkladu poměrně uznalý vůči Otakaru Vávrovi.

Dějiny českého a slovenského filmu jsou pro Lukeše každopádně i příběhem přizpůsobivosti.

Odvozuje ji už z protektorátního období, ze známé výzvy Josepha Goebbelse, jíž se 11. září 1940 obrátil na skupinu českých kulturních pracovníků pozvaných do Říše: „Nemůžeme-li na určitém stavu nic změnit a musíme-li se tak jako tak smířiti i s jeho nevýhodami, které tu jistě jsou, pak bychom byli pošetilí, kdybychom si nezajistili také výhody tohoto stavu“ (s. 35). Jenže právě mravní parametry jsou tím, co lze vypátrat a zvažít nesnadno. Lukeš to ví, když konstatuje: „[...] dnes už těžko zjistíme, u koho proběhlo ztotožnění se stalinsky vytvrzenou komunistickou ideologií a ždanovovskou estetikou spontánně a z vnitřního přesvědčení, a kdo je naopak přijal ze zbabělosti, strachu či na základě chladného kalkulu“ (s. 46). Pokud to těžko zjistíme, proč o tom píšeme? Abychom neublížili tvůrcům, kteří to s komunistickým projektem mysleli upřímně. Lze však vůbec uvažovat takto kategoricky?

Z minulé éry si pamatují jen málo lidí, kteří by se dali přiřadit k jednomu z výše vymezených pólů. Většina postojů kolísala v názorovém meziprostoru: socialismus ano, ale... Byla to doba každodenního pochybování, vyjednávání a smířování, jak s mocí, tak s vlastním svědomím. Systém uměl občany zapojit způsobem, v němž jeden a týž jedinec mohl být souběžně (nejen postupně, jako v pokolení Pavla Kohouta) jeho posilou i podvracečem. Umění taktiky (či dialektiky) spočívalo ve schopnosti projevit jedno jako druhé, tedy obhájit dobrý skutek (vznik kvalitního filmu, rozšíření svobodného intelektuálního prostoru...) jako posílení socialismu. S časovým odstupem to přirozeně vypadá jinak: dílo koncipované jako polemické se dnes může neznalému jevit jako posluhující, neboť se tak chtělo jevit i tehdy, aby prošlo schválením (příklady: *Signum laudis*, *Opera ve vinici*). Povinností badatele, zvláště když onu dobu sám žil, je neztratit z dohledu historický kontext. Kdo jiný to může umět

lépe než Jan Lukeš, jehož esejistická prvotina *Prozaická skutečnost* (Mladá fronta 1982), ač zaštitěna marxistickou terminologií, byla obviněna z odmítání konsolidace,¹⁾ půjčovala se jako samizdat a byla už tehdy excelentním příkladem etické kritiky?

Akcent na morálku ovšem dnes vede Lukeše k vysoké frekvenci rozhořčených charakteristik: seriály Jaroslava Matějky a Evžena Sokolovského jsou „mravně i umělecky bezskrupulózní“ (s. 194), schvalovatelé za normalizace projevovali primitivismus, cynismus a brutalitu (s. 180), „familiérní opilecké kumpánství“ Miroslava Müllera dostalo podobu „zakomplexované a mstivé arogance Ludvíka Tomana“ (s. 174). A když lámání charakterů, tak vyděračské (s. 183), a když deprese, tak občanská i mravní (s. 197). Klement Gottwald je „demoralizovaný vazal“ (s. 54). Zdeněk Nejedlý komentuje proces se Slánským „cynický“ (s. 56). Z jiných zdrojů ovšem vyplývá, že měl ministr Nejedlý hlavně strach.²⁾ Přece jen se o osobním pozadí tehdejších postojů něco vypátrat dá.

Jaké hodnoty hájí, formuluje nakonec Lukeš explicitně: zajímá ho „lidská dimenze umělecké tvorby“, dílo má „realitu množovat, obohacovat, vstupovat s ní do konfliktu“, nikoli „podléhat, otrocky sloužit, konzervovat přežilé“ (s. 384). Náš kritik má rád film „myslivý a hledající“ (s. 356). Důležité je „vědomí vážnosti života jako individuálního úkolu“ (s. 306), charakterová pevnost jako životní úkol (s. 346), přestože pro někoho se polistopadová „existence bez mantinelů, ale ve zrychleném egoistickém režimu stala těžko zvladatelným úkolem“ (s. 361). Pokud jde o politickou orientaci, je Lukešova pozice středolevá, zřetelně antióděsovská, protiklausovská. Prezidenti Václav Klaus a Ivan Gašparovič jsou pro něj „figury minulosti“ (s. 339), dojde i na zaslouženou kritiku pravicových fundamentalistů (s. 328). V závěru pochopíme, že svůj způsob psaní pova-

1) Vítězslav R z o u n e k, Zálaha na polemiku? Nad jednou literárněkritickou prací, ale nejen nad ní. *Rudé právo* 63, 1982, č. 276 (20. 11.), s. 5.

2) Jiří K ř e s t a n, *Zdeněk Nejedlý, politik a vědec v osamění*. Praha – Litomyšl: Paseka 2012, s. 389.

žuje Lukeš za křehký a ohrožený, odmítá „přehlíživou sudičskou pózu“ a „internetový blabolismus“ (s. 357), horlí proti „mladým a nevzdělaným žurnalistům“ (s. 371), publicisté jsou prý „zahníždění v bezbřehé internetové tlachavosti“ (s. 321). Reflexi tvorby vidí Lukeš tragicky rozštěpenu mezi deníkové recenzentství a analytickou kritiku (s. 356), na počítačové kultuře mu vadí ztráta etických konstant (s. 372).

Jakkoli sdílím mnohé Lukešovy obavy, neviděl bych současnost až tak apokalypticky; mladí lidé, a to i filmoví kritici, které znám, systematicky pracují na svém vzdělání, svědomitě kultivují obory, v nichž působí, a dosahují horizontů, na něž se starší generace neodvažovaly pomyslet. Dojem, že nastupujícímu pokolení chybí mravní rozměr, je povrchní: kolegové takzvanou slušnost méně proklamují, o to slušněji však sami žijí. Chtělo by to ubrat na moralizující rétorice.

U práce přehledového typu, kde cílem není objev, ale bilance a hodnocení, záleží hodně na tom, co průvodce vybere, co vynechá, jak rozdělí či přeskupí akcenty. Lukešova estetická sudidla jsou opět v první řadě morální. Pomáhá si pojmem tendenčnost, snaží se odlišit čestná díla a propagandu. Kinematografický vývoj sleduje záslužně souběžně s literaturou a jinými tvůrčími sférami, připomíná důležité televizní pořady. Schopnost syntetizujícího nadhledu ho vede k chápavé reflexi podstaty sporu poválečné generace, nesoucí stigma padesátých let, s vlnou následující, jež už „socialismus necítila jako příběh své osobní volby“ (s. 86). Naprosto samozřejmě vypráví Lukeš příběh české kinematografie paralelně s filmem slovenským, pro jehož dějiny může ovšem čtenář s větším ziskem sáhnout po vědecky zpracovaných *Dejinách slovenskej kinematografie* Václava Macka a Jeleny Paštěkové (Osveta 1997).

Z jednotlivých období se mi jako poněkud ošizená jeví normalizace, kde se autor málo zajímá o filmy, v nichž byl typicky ztělesněn oficiální ideál stranického umění a socialistického životního stylu (ale je to pochopitelné, možná je ignoroval už tehdy): STÍN LÉTAJÍCÍHO PTÁČKA, ZRCADLENÍ

či ATOMOVÁ KATEDRÁLA Jaroslava Balíka, společenské drama BĚŽ, AŽ TI NEUTEČE Stanislava Strnada, jeho veselohry MŮJ BRÁCHA MÁ PRIMA BRÁCHU a BRÁCHA ZA VŠECHNY PENÍZE, ale i adaptace románu Vladimíra Párala MLADÝ MUŽ A BÍLÁ VELRYBA v režii Jaromila Jireše. Namísto bahnitého středního proudu, v němž si soudruzi navzájem přihrávali témata, honoráře, pochvaly a ocenění, si Lukeš raději všímá odchylek, jako byla komedie Věry Chytilové HRA O JABLKO, která „zapůsobila uprostřed normalizačního šera jako spadlá z jiné galaxie“ (s. 195), nebo z opačné strany „skurilní politická alegorie Karla Steklého“ HROCH, která „zarazí svou flagrantní myšlenkovou blbostí“ (s. 186). Je ovšem právem kritika vybrat, co považuje za podstatné; historikův záběr by musel být širší. Při četbě si mimochodem uvědomíme, že normalizační „hardcore“ typu majora Zemana a ŽENY ZA PULTEM je dnes paradoxně živější hodnotou nežli dobře míněné, dobovou kritikou chválené, avšak zapomenuté nekonformní pokusy z let perestrojového uvolnění.

Komplexnějšího přístupu se dočkáme v kapitolách o „veselém kapitalismu“. Našinec už pozapomněl, jaké to bylo v devadesátých letech trápení, a je obdivuhodné, že si Lukeš tak dobře pamatuje všechny privatizační střety a nicotné snímky z porevolučních let. Provokativně zní konstatování, že se období po roce 1989 blíží periodě normalizace — pocitem očekávání, provizoria, nezavršenosti (s. 251). Hodnocení i klasifikace jsou zde trefné, jako třeba označení tvorby Jana Hřebejka za „vyšší populár“ (s. 323). Smířlivě Lukeš konstatuje, že i v dnešní éře se díla horší či špatná „svou malostí podílejí na velikosti a slávě těch lepších a nejlepších“ (s. 341).

Faktografických chyb není v knize mnoho a nejsou až tak podstatné. Lukeš píše (s. 180), že LALIE POENÉ byly poslány soutěžit do Benátek, jenže benátský festival v letech 1969–1979 nebyl soutěžní. O ORIGINÁLNÍM VIDEOJOURNALU je přesvědčen, že „šlo o jediný původní a pravidelný videozpravodaj za železnou oponou“ (s. 246); v Maďarsku se však v téže době šířil podobný al-

ternativní projekt FEKETE DOBOZ (Černá skříňka), jenž vydal v letech 1988–1990 čtrnáct čísel v celkové délce kolem 22 hodin. O legendárním loutkovém filmu Jiřího Trnky RUKA kritik s jistou obezřetností naznačuje, že byla „postižená po autorově smrti dvacetiletými ústrky“ (s. 140); nešíří tedy blud o dvacetiletém trezorování, který někteří publicisté opisují od sebe navzájem, aniž by je napadlo informaci ověřit. Fakticky byla RUKA za normalizace nabízena v katalogu Ústřední půjčovny filmů a mohli jsme si její kopii standardně půjčovat, což jsme také ve filmových klubech v inkriminovaných dekadách rádi dělali. Polemizovat lze s názorem, že československá nová vlna nebyla generačním společenstvím, což Lukeš dokládá jedenáctiletou vzdáleností mezi Věrou Chytilovou a Karlem Vachkem (s. 112–113). Dodejme, že mezi Ester Krumbachovou a Vachkem leží dokonce let sedmáct, jenže Vachek sám se od nové vlny distancuje. Považuji za prospěšné trvat na generačním vymezení nové vlny, zvláště když se s časovou i místní vzdáleností od zkoumaného fenoménu tento aspekt zastírá a především v zahraničí pozorujeme sklon počítat do nové vlny i Františka Vlácilu nebo Jána Kadára a Elmaru Klose. Přitom u francouzské nové vlny nevádí, že se Eric Rohmer narodil roku 1920 a François Truffaut 1932, nikoho by však nenapadlo počítat k ní Roberta Bressona, jakkoli také tvořil v šedesátých letech.

Styl pojednání je ve shodě s Lukešovým temperamentem uvolněný, relaxovaný, ba ležérní. Ku prospěchu byla autorovi novinářská zkušenost, schopnost vyjadřovat se hutně, v expresivních zkratkách. Je vynalézavý ve volbě slov (A. M. Brousila příhodně nazve „čilým emisarem“, což poeticky asociuje svět orientálních říší a tajných služeb), avšak méně obratný v syntaxi, srov. spojení „míní sice například Jiří Menzel“ (s. 189). Snaha po údernosti vyzní někdy křečovitě: proč je film HANDLÍŘI „antikvární družstevní propadák“ (s. 115)? Jak může Honzík z filmu VRACEN-

KY hárat, navíc mezi náboženstvím a Pionýrem (s. 276)? Jen lehce je text zasažen zvýšenou frekvencí ukazovacích zájmen (rozmáhající se nešvar pod vlivem angličtiny), včetně nepěkného spojení ukazovacího zájmena s genitivem jména: „ten Karla Bradáče“ (s. 171). Nesprávné používání jména Čechy pro všechny české země vede až k zeměpisnému nesmyslu: „V Čechách se kromě toho vyrábělo ročně několik (...) dlouhých hraných filmů ve Filmovém studiu Gottwaldov“ (s. 169). V textu se chybně skloňuje slovenské jméno Peter; ve 2. pádě má být, i slovensky, Petra (nikoli Petera).³⁾ Křestní jméno herce Cserhalmiho není nesklonné, ale deklinuje se podle vzoru muž, nominativ György (děrd), genitiv Györgye.

Jak správně píše na přebalu režisér Martin Šulík, jedná se o „vědomí souvislosti“ (slova Vladislava Vančury cituje Věra Chytilová v dokumentu PRAHA, NEKLIDNÉ SRDCE EVROPY a Jan Lukeš na s. 238). Můžeme se radovat z publikace, která toto vědomí podává úsporně, zodpovědně, dostatečně zasvěceně, uvážlivě a na rozdíl od jiných kompendií bez vážnějších chyb. Základní kontury vývoje našich kinematografií jsou zde zřetelné, snad i navzdory autorovu předsevzetí soustředit se na slabosti a poklesky. Knihu ve sličné grafické úpravě Vladimíra Vimra můžeme doporučit pro školu a dům i jako průpravu k otázkám z dějin české a slovenské kinematografie před přijímačkami ke studiu filmových věd. Vyplatila se péče věnovaná obrazovému doprovodu: hojné fotografie a výtvarné artefakty, jimiž je výklad lemován, jsou objevené, výstižné, nebanální; důležitou součástí textu jsou i komentáře k nim.

Jaromír Blažejovský

3) Dušan Šlosar, *Jazyčník*. Praha: Horizont 1985, s. 92.