

LEO RAJNOŠEK

DVĚ FILMOLOGICKÉ PUBLIKACE

Dějiny světového filmu Georgese Sadoula mají dosud v české a slovenské filmově-historické literatuře monopolní postavení; poskytují u nás jediný syntetický pohled na vývoj světového filmu. Jestliže vyšel překlad publikace západoněmeckých autorů Ulricha Gregora a Enna Patalase *DEJINY FILMU* (Tatran, Bratislava 1968, 478 stran, 66 Kčs), vyvstává ihned otázka srovnání: je koncepce západoněmeckých autorů dostatečně specifická, aby kniha znamenala přínos i vedle obsažného Sadoula?

Gregorovy a Patalasovy *Dejiny* mají – už vzhledem k menšímu rozsahu – populárnější charakter: chtějí sloužit snadné orientaci ve vývojových směrech i obdobích a charakterizovat přehledným způsobem nejvýznamnější osobnosti filmové historie.

Tomuto účelu odpovídá koncepce knihy: autoři zvolili metodu monografických kapitol, spojovaných obecněji koncipovanými úvody a spojovacími pasážemi. Koncepce filmových dějin jako působení výrazných osobností znamená ovšem jisté zjednodušení: i co do množství zpracovaného materiálu zůstávají *Dejiny* za Sadoulem. Nemyslím však, že by to bylo – vzhledem k zaměření – příliš na škodu: snaha být vyčerpávající zavádí totiž i Sadoula k výtčům, v nichž se dosti nivelizuje hierarchie hodnot. Vytčením jen nejdůležitějších osobností, děl a směrů se Gregor a Patalas nebezpečí zjednodušení sice vystavují, zejména při nutnosti značně subjektivního posuzování materiálu, ale toto nebezpečí je sníženo na minimum už faktem, že klíčová díla zejména nejstarších období vešla již dostatečně do povědomí; Sadoulova snaha o úplnost je vedena směrem k úplnosti kvantitativní. Ziskem vytěženým z redukce počátků je především globálnost pohledu.

Gregorova a Patalasova koncepce je výraznější než Sadoulova: jeho pokusy o postžení všech vztahů ústí do spojování tendencí uměleckých s objevy technickými, vztahy hospodářsko-finančními, politickými atd. V důsledcích je Sadoulova metoda mechanická; naopak Gregor a Patalas postihují přirozený rytmus vývoje filmového umění, zdůvodněný v klíčových momentech tou základní tendencí, která byla pro další vývoj rozhodující. Důsledkem je – jak řečeno – realizovaná snaha o přehlednost a snadná orientace v knize: tyto vlastnosti předurčují publikaci k širokému využití, zejména mezi laickými zájemci; pro tytéž vlastnosti má však kniha cenu i pro odborníka.

Zajímavé je, že i při takovéto koncepci najdeme pasáže, které jsou úplnějším obrazem období nebo v nichž je subjektivita hodnocení – ve srovnání se Sadoulem – méně nápadná. Tak poskytují *Dejiny* zejména plastičtější obraz vývoje německého filmu, zvláště přednacistického a nacistického období, o němž je v literatuře velmi málo materiálu. Plněji jsou vystiženy i kořeny poválečných směrů – např. italského neorealismu.

Největší přínos *Dejin* však začíná tam, kde Sadoulovy *Dějiny* končí: jestliže Sadoul charakterizuje vývoj po roce 1950 už jen stručnými (a často povrchními) přehledy, pokračují Gregorovy – Patalasovy *Dejiny* s touž interpretační důsledností až po rok 1967. Nedostatečným odstupem od nejnovějšího materiálu se ovšem zdůrazňuje subjektivnost hodnocení; ale přesto se daří udržet vědomí souvislosti s obecnějšími vývojovými tendencemi a uspokojivě zařadit i proudy tak mladé, jako jsou francouzská „nová vlna“, „film – pravda“ aj. – až po současné tendence v kinematografiích socialistických, včetně naší. Tam arci cítíme interpretaci vycházející z jiného kontextu než marxistického: přesto je patrná snaha o pohled pokud možno objektivní. Je tedy posledních zhruba 130 stran hustě tištěného textu mimořádným příspěvkem k obohacení dosavadních pohledů na vývoj současného světového filmu, u nás vlastně – nepočítáme-li dílčí práce časopisecké – příspěvkem jediným.

„Přehledná“ koncepce knihy má ovšem i nedostatky: poměrně málo místa se věnuje mimoevropským a mimoamerickým kinematografiím, s výjimkou současného japonského filmu; snaha o objektivitu při posuzování kinematografií slabší úrovně — např. filmu NDR — vede přece jen k jisté nivelizaci. Ale myslím, že tyto nedostatky, jakož i neshody s marxistickým interpretačním stanoviskem, jsou vcelku zanedbatelné. Ve spojení se Sadoulovými Dějinami světového filmu představuje tato publikace potřebnou pomůcku i pro náročného odborného čtenáře.

Zejména pro filmové teoretiky jsou mimořádně zajímavé *DEJINY FILMOVÝCH TEORIÍ* Guida Aristarca (Orbis, Praha 1968, 363 stran, 40 Kčs). Jejich koncepce je zřejmě už z rozvržení kapitol: Počátky — Od avantgardy k montáži — Tříbení (Systemátoři) — Popularizátoři — Italský přínos — Ostatní — Krize jedné teorie a naléhavá potřeba revize. Vyplývá odtud uznání stále nejvýznamnějšího postavení „klasiků“ filmové teorie — Balázse, Ejzenštejna, Arnheima a Pudovkina. Je nesporné, že tyto „klasikové“ nejvýrazněji ovlivnili filmovéteoretické myšlení; ale je také jisté, že zastávají dosti specifické teorie, které nepokrývají celou oblast problematiky. Aristarco chápe vývoj teorií jako proces, který se rozvíjel k balázsovsko-ejzenštejnovskému vyvrcholení a pak poněkud ustrnul „popularizováním“; novější přínosy jsou zahrnuty pod „ostatní“.

Pohled na status quo filmové teorie se zdá tomuto názoru nasvědčovat; vskutku nenajdeme teoretika Balázsova významu. Přesto myslím, že Aristarcova koncepce poněkud zjednodušuje, když interpretuje vývoj filmového myšlení převážně z něho samotného a opomíjí okolnosti a vlivy mimofilmové, obecněestetické, odpovídající zase společenskofilosofickým.

Aristarcův přístup je charakteristický zřejmou snahou o „objektivitu“: vyhýbá se — pokud možno — vlastním interpretacím citovaných teorií a jen tam, kde považuje za nutné korigovat názory, přistupuje na polemiku. Je to metoda dosti obvyklá, ale nikoli nejšťastnější: otázka interpretace se stává naléhavější s tím, jak přibývá nutnosti zavést do teorií jakousi hierarchii: deskriptivní přehledy řazené bez hodnocení vedle sebe totiž dosti zamlžují skutečný význam jednotlivých teorií. Vedle názorů s významem již jen historickým kladou se jiné, schopné dodnes tvořivého rozvinutí.

Přítom se Aristarco ovšem interpretaci vyhnout nemůže: jeho „shrnutí“ jsou rovněž interpretacemi (když nemohou postihnout všechny aspekty citovaných teorií) — stojí tedy před nutností výběru. Cítíme sice v knize snahu o informační bohatost (a ta je jedním z hlavních přínosů publikace), jenže při nejasné koncepci výběru vede to k pořizování známých „přehledů“, povšechných soudů a dosti zjednodušených výkladů. Důsledkem je i nesnadná orientace v systémech, ztlížená ještě tím, že Aristarco zatěžuje knihu mnohdy zbytečným vykladačstvím tematickým, informacemi o autorech, režisérech, filmech apod. Poněkud povrchní charakteristiky názorů některých teoretiků, případně i polemiky, vedou pak k zavádění falešné hierarchie hodnot, když dochází ke zmenšení významu některých z nich: viz např. charakteristiky názorů Rothových, Vertovových aj.

Knihla nezapře, že vznikla v Itálii: nejen proto, že věnuje značnou pozornost „italskému přínosu“, ale i proto, že vlastně jen v této souvislosti najdeme vyjádření závislosti filmové teorie na koncepci estetické — zde na aplikaci názorů B. Croceho. Třebaže nechceme podceňovat vliv této významné osobnosti, zdá se nesporné, že tento vliv zásahů světový film podstatně méně nežli např. vliv uměleckých avantgard: ale jejich charakteristika je v knize povšechná a vědomí souvislosti s mimoilmovými impulsy mizí. V našich souvislostech bychom zejména uvítali zpracování vlivu strukturalismu na filmové teorie, interpretaci „literární“ filmových teorií, sémantických teorií aj.; ale pominutí těchto oblastí můžeme stěžii Aristarcovi vyčítat. Je však škoda, že český překlad vynechává kapitolu z posledního italského vydání (obsaženou např. v ruském překladu z r. 1966); Sigfried Kracauer a problémy filmového realismu. Kracauerova teorie je u nás až příliš málo známa.

Přes výhrady ke koncepci, které jsem uvedl, má překlad Aristarcových Dějin filmových teorií význam vskutku mimořádný: podává vlastně první syntetický pohled na vývoj filmovéteoretického myšlení a seznamuje mnohdy poprvé se systémy dodnes velmi podnětnými.