

NECENZUROVANÁ zpráva o českém filmu

Nová kniha o skutečném vývoji české kinematografie

Mrtvej brouk Z pekla štěstí Snowboardáči Experti Anglické jahody Piko

Od filmového producenta a historika **Pavla Melounka**





NECENZUROVANÁ zpráva o českém filmu

Nová kniha o skutečném vývoji české kinematografie

Pavel Melounek

Artes Liberales

Věnováno Heleně a Petru Jirounkovým za duchovní i faktické přístřeší na Vinohradech.

Copyright © Pavel Melounek, dědicové, 2010
Editions © Artes Liberales, 2010

ISBN 978-80-904745-1-2

Zvláštní poděkování Davidovi Prudkému za mnohaletou firemní trpělivost a Jirkovi Mádlemu, který mi jednou v Carpe Diem připomněl, na čem jsme se předtím domluvili po několika sklenkách vína...

Motto

Hrejte před ním pořád udiveného pitomečka a bude to všechno v pořádku. Že je ta historka pitomá, nic si z toho nedělejte. Kdybychom jim dali nějakou rozumnou, tak už všichni dávno bručíme v base.

Dashiell Hammett

Proč právě tato poněkud schizofrenní kniha...

V životě jsem napsal čtyři knihy. Vlastně pět. Ale ta pátá, která měla vyjít před třemi lety na Slovensku, zatím nevyšla. Možná že vyjde. Možná se najde jiný nakladatel.

Ale to není důležité. Ty knihy byly všechny hlavně o českém filmu. Ta pátá o slovenském filmu. Asi proto jsou s ní takové potíže.

Naštěstí ty o českém filmu všechny vyšly. A dokonce některé z nich byly povinnou četbou na rozličných vysokých školách. Tedy skoro všechny.

Nevím proč, ale to byl jeden z důvodů, proč vstoupit znovu do téže řeky. Od té poslední knížky uplynulo skoro patnáct let. Za tu dobu se mnohé změnilo. Tehdy, před patnácti lety, jsem definitivně (?) praštil s novinářinou, s filmovou a divadelní kritikou.

Začal jsem dělat festivaly a pak také nějaké filmy. A za ten čas se leccos událo. Tak mě napadlo to nějak podchytit, nebo spíš zachytit. Ty festivaly byly všechny ty tři u nás největší, čili Vary, Febiofest i Zlín, těch filmů bylo doposud šestnáct, nepočítaje tři seriály. Proto napíšu něco málo osobního o těch festivalech a také o těch filmech.

Ale nechtěl jsem se přitom úplně odříznout od všeho předchozího. Připojím tudíž pár příkladů toho, co jsem dělal před-

tím – co navíc v žádné z oněch knih nebylo. Kritiky, rozhovory, úvahy, fejetony. Ze *Scény*, *Záběru*, *Zemědělských novin*, *Filmu a doby*, *Reflexu* a mnoha dalších tiskovin*, z nichž některé již dlouho neexistují...

Takový pohled z obou stran barikády. Písemný doklad o tom, jak člověk možná zblbnul a z jistého šel do nejistého. Nebo naopak?

Ale mám rád obě etapy, obě profese, které jsou často v nesmiřitelném vztahu. Možná tak člověk pochopí některé věci v hlubších, či aspoň nečekaných souvislostech.

Nebo také ne. Ale za pokus to stojí. Třeba i proto, že takový blázen se v českém filmu ještě nenašel.

Všechny texty ponechávám samozřejmě v původním znění. I významnou část textů napsaných před listopadem 1989, za éry cenzury a totáče.

Zůstávají takto i zde, tudíž „necenzurované“...

P. M.

* Kvůli nenadálému úmrtí autora se u některých textů nepodařilo zjistit periodikum ani dataci zveřejnění.

I. RECENZE

Svět bez klidu a harmonie, bolestně tápající i bezhlavě pádící v rytmu moderního věku – tak známe atmosféru děl Věry Chytilové. Nikdy netoužila po popisu reálií, ale po objektivitě charakterů. Proto dosáhla ve svých dílech – ač formálně sebevíc stylizovaných – neobvykle pravdivých výpovědí o našich současníkch. Pokud ve svých filmech vyhledávala zlo, tak jen proto, aby demaskovala, odhalila jeho pravou, často zakuklenou tvář. Protože ji zajímal rozpor mezi velikostí epochy, ve které žijeme, a překážkami, bariérami stojícími v cestě. Proto obvykle umísťuje do středu svého zájmu pozitivního hrdinu, třeba chybuujícího, ale po protrpěném životním martyriu objevujícího sama sebe v čestném, vpravdě angažovaném postoji ke světu. Režisérka tak vytyčuje své morální modely – a vůbec nevádí, že více než racionální analýza je v jejích filmech přítomen expresivní apel k jejím bližním.

Do této řady děl lze zařadit i *Kalamitu* (podle námětu Josefa Šilhavého), příběh asi pětadvacetiletého mladíka Jana Dostála, který opustí vysokoškolské škamny a rozhodne se nastoupit jako strojvedoucí v podhůří Jizerských hor, ve svém rodišti. Přestože režisérka mnohem více usiluje o autentičnost jednotlivých prostředí, ale i o humor, a to nejen humor drásavý, ale i očišťující a harmonický, dokáže obohatit zdánlivě jen „sou-

kromý“ průhled do nitra představitele dnešního mládí vrstevnatou dramatickou výstavbou, a film se tak stává metaforou. Její myšlenková hodnota vrcholí ve skvělé závěrečné mezní situaci, kdy první samostatná Janova jízda předčasně končí lavinovým závalem.

Jenomže Jan se rozhodne jako jediný dostat „své“ cestující zpět k životu, i když se neobejde bez cizí, vnější pomoci. Chytilová ho zobrazila jako člověka, který vstupuje do světa, v němž nechybí pokrytectví, lhostejnost, nervozita a povrchnost, a který se rozhodne už nebýt manipulovaný, stále k něčemu nečinně přihlížející, ale být užitečný sám sobě i druhým. Nechce se však rozjet na své „lokomotivě života“ s „cizím uhlím“, nesnáší protekci zrovna tak jako nespravedlnost. Není žádným „lvem bijícím o mříže“: k životním problémům se staví noblesně, s určitou dávkou intelektu i humorného nadhledu. V takto koncipované postavě se znamenitě zabydlel brněnský mim Boleslav Polívka, který se vedle neobyčejného komediálního mistrovství dokázal začlenit do velice realistické polohy příběhu, tak vzdálené řadě jeho divadelních rolí.

Chytilová už tradičně obsadila do svého filmu řadu na plátně jen velice sporadicky se objevujících herců, mnohé – a to i střední role – ztvárňují neherci. Přesto však neherec v autentickém, ale přece jen vrstevnatějším příběhu obvykle neuhraje více než part vymezený objemem svého typu. To zde v určitých dílčích momentech přece jen působí trochu rušivě. Naproti tomu k přesně odstíněným výkonům se vypjali dva profesionálové: Jana Synková v roli cynické, citově vyprahlé primárky a Václav Švorc coby autoritativní náčelník stanice. Atmosféru tohoto pozoruhodného příběhu funkčně dotváří moderní hudba Laca Décziho i dynamická kamera Ivana Šlapety, převážně zabírající svět našich postav detaily a polocelky.

Kritizovat filmy Františka Vlácila u nás nebývá zvykem. Není ani divu, protože tvorba tohoto režiséra patří k tomu nejlepšímu, co u nás v poválečné kinematografii vzniklo. Důkazem toho je i ocenění, kterého se mu dostalo předloni v Buenos Aires: před několika lety tu byla zahájena tradice profilové přehlídky významného světového režiséra. Každý rok „patří“ vždy jednomu tvůrci: po Bergmanovi, Fellinim přišel ke slovu náš Vlácil.

Proč tedy „kritizovat“? Máme totiž před sebou jeho poslední film – *Hadí jed*. Můžeme samozřejmě použít dvojí měřítko srovnání. To první jej poměruje s běžnou úrovní naší filmové produkce posledních let. V tomto měření sil si film rozhodně nestojí tak špatně jako ve srovnání s předchozí vláčilovskou tvorbou. Tou tvorbou, ve které nechybějí díla jako *Markéta Lazarová*, *Údolí včel*, *Adelheid* nebo i *Koncert na konci léta*.

Oč v tomto příběhu, jehož autorkou je Irena Charvátová (Smyczkova *Housata*, *Skleněný dům*, který právě na Barrandově realizuje Vít Olmer), vlastně jde? Středoškolačka Vladka, žijící bez rodičů, najde po krátkém úsilí Jana, svého vlastního otce, jehož nikdy nepoznala. Potká jej jako vedoucího tříčlenné party vrtařů, jehož nejhlavnějším zájmem je rum: po krátké návštěvě k němu pocítí odpor a vrací se zpět do Prahy.

Už při čtení scénáře jsem nabyl dojmu, že dramaturgie jej nedotáhla do žádoucích kvalit, ponechala jej spíše jen na úrovni morality na téma „nepij, nebo dopadneš špatně“. Přitom námět sliboval variantu komorního psychologického příběhu dvou lidí, kteří jsou v různých fázích svého života postaveni před nutnost zhodnotit správnost svých postojů, své životní cesty. Takto koncipovaný syžet se objevil i v realizovaném filmu, a to bez jakýchkoli výraznějších zásahů režiséra. Určité slabiny, které jsme ve scénáři mnohde jen tušili, na plátně už zazněly mnohem výrazněji.

Zde Vláčil docela funkčně zvolil v našem filmu léta dlouho „ignorovaný“ černobílý materiál – ve snaze zdůraznit „šedivou“ monotónnost Janova života, ale i prostředí sněhem zapadaných polí, osamělých stavení a šedivých proužků lesa na obzoru, které obklopují dvě maringotky, v nichž žije s Pétou, dědkem a na čas i s Vladkou. Zato nás však udivuje obrazová konvenčnost, se kterou Vláčil pojal svůj film. Ač nepatřil nikdy k vizuálním stylistům typu Kachyni či Chytilové (zpestřujícím filmový obraz svéráznými úhly záběrů a pohyby kamery, ozvlášťujícími předmětnými či dokonce živými rekvizitami), dokázal bez formalistických exhibic ze zdánlivě všednodenní reality vytáhnout zajímavé, neobvyklé, výtvarně neobyčejně promyšlené záběry. Ty pak působily oním novátorským, třeba i „poetickým“ dojmem – ač jejich autor se do poetizace nikdy nenutil. Vždy tomu bylo ve službě příběhu, jeho myšlenek. I když byla předloha sebeprůměrnější, dokázal z ní doslova vyždímat jakékoli její potenciální možnosti, dosadit napětí alespoň do jednotlivých situací, hereckých gest, zvukové stránky, střihové skladby. Tohle vše v *Hadím jedu*, až na pár zdařilých míst, postrádáme: film tak trochu působí dojmem, že jeho režisér nebyl stržen textem, ale spíš veden nutností realizovat látku, která mu byla nabídnuta z toho, co bylo „na skladě“.

Přesto však Vláčil prokázal své značné režijní zkušenosti v otázce výběru a vedení hlavních protagonistů. Tato skutečnost dokázala dokonce posunout charakteristiku obou hlavních po-

stav, což je ale i důkazem toho, jak mlhavě byly postaveny ve scénáři. Zatímco jeho čtenář poměrně jednoznačně odsoudí Jana, v realizované podobě dodává brilantní, nesmírně životný výkon Josefa Vinkláře této postavě alespoň zčásti lidský rozměr: ne z děje a myšlenek v něm ukrytých, ale z jeho gest a výrazů tváře si skládáme dohromady mozaiku léty unaveného člověka, kterému z koncepce „neorganizovaného“ života zbyla jediná „svoboda“ – alkohol. Na druhé straně Vladka v nevyzrálém podání konzervatistky Ilony Svobodové (měla vedle Vinkláře opravdu těžkou konkurenci) ještě prohlubuje onu těžko přijatelnou polohu dívky – moralistky, stojící nad věcí. V konečném „součtu“ pak díky tomuto inscenačnímu pojetí vyznívá, podle mého názoru ku prospěchu věci, srovnání Vladka–Jan mnohem méně jednoznačně...

Další dva aktéři příběhu víceméně zůstávají na jeho kraji. Zvlášť Dědek (Ferdinand Krůta), ač má „kvantitativně“ širokou plochu, je napsán povrchně a bezbarvě. O něco lépe vyznívá Pěta, znásobený hereckým výkonem Karla Heřmánka, který vytvořil zajímavý miniportrét trochu povrchního a sobeckého, ale v jádru nijak zlého mladíka, který nadevše miluje fotografování a ještě víc dívčí lýtka.

Předchozí díla režiséra Vláčila se sice rodila na základě scénářů různých autorů, ale při zhlédnutí „finálního výrobku“ bylo jasné, kdo je jeho realizátorem. Zde tento dojem jako by se vytrácel. Tuto myšlenku potvrzuje i filozoficko-psychologická koncepce hlavního hrdiny. Nelze přirozeně Vláčilovi vyčítat, že opustil „svého hrdinu“ – tedy tvořivého člověka, tvrdošijně odmítajícího legendy, mýty a dogmata, jehož nezlomnému entuziasmu a lidově racionalistické touze po poznání vždy stranil. Vláčil dokonce v jednom svém filmu (*Adelheid*) přivedl na plátno otupělého, unaveného hrdinu, jenomže mezi Chvalkovským, bývalým účastníkem letecké bitvy o Anglii, a Janem v *Hadím jedu* je několik závažných rozdílů (ne v dramatickosti událostí, které prožili – naopak zdánlivě bezkonfliktní současnost v sobě může ukrývat mnohem větší dramata než mnohdy vypjaté oka-

mžiky válečné vřavy). U postavy Jana předně chybí její zázemí, motivy a cesty, které předcházely současnosti (přítom by stačilo pár prostých replik – viz *Adelheid*), jakož i sociální zakotvení – takto jsou nám jeho situace a vše kolem nich pouze předloženy k uvěření... Zaráží i přílišná literárnost této postavy: zatímco Chvalkovský prochází dvojí proměnou (vzplanutí k *Adelheid*, konečná deziluze), Jan jen sedí a pije, neschopen čehokoli. Nelze ani přijmout Janovu násilnou proměnu, kdy v závěrečné scéně přivazuje psa, protože údajně došel k poznání, že už nemůže žít sám.

František Vlácil tentokrát přišel s „malým unaveným hrdinou“, obyčejným človíčkem našich dnů. Jenomže k tomuto pojetí je nezbytná i adekvátní tvůrčí metoda, která by měla být obsažena už ve scénáři: namísto nezbytného, šťavnatě intimistického pohledu, neustále oscilujícího mezi tragikou a humorem (což především zvýrazňuje psychologii postav v málo dějovém příběhu), zvolil Vlácil sice sobě vlastnější, zato však zde méně vhodnou noblesní úvahu o lidském údělu. „Úvahu“, která na rozdíl od předchozích Vlácilových děl stojí na půdorysu látky, jež svou dramatickou hutností odpovídá tak asi půlhodinové etudě...

Jára Cimrman, umírněný vynálezce dvoudílných plavek

Jestliže někdo dokázal v sedmdesátých letech obohatit český komediální žánr, pak to nebyl nikdo jiný než Ladislav Smoljak se Zdeňkem Svěrákem, spolu s Jiřím Šebánkem autoři pozoruhodné mystifikace spojené s osobou objevitele Járy (da) Cimrmana. Bylo to právě jejich divadélko, dlouhá léta mající tak trochu symbolicky svůj hlavní stan na zapadlé pražské periferii v Braníku, které dokázalo vydávat pozoruhodné tvůrčí impulzy, a to nikoli jen pražskému dramatickému dění druhé poloviny šedesátých a především sedmdesátých let.

Proto i stagnující filmová komediální tvorba první poloviny minulého desetiletí uvítala jejich zprvu jen scenáristický (a ovšemže herecký) zájem o desátou múzu. Doslova napomohli k regeneraci tvorby národního umělce Oldřicha Lipského (*Jáchyme, hod' ho do stroje, Marečku, podejte mi pero*), vytvořili spolu s Jiřím Menzelem ve filmu *Na samotě u lesa* jedno z nejpozoruhodnějších děl dekády a po určitém nezdaru v teritoriu muzikálu (*Trbák* v režii Zdeňka Podskalského) se již naplno pustili směrem autorského filmu: Smoljak režíroval a v menší míře psal a hrál, Svěrák více psal a také více hrál. Tak vznikl *Kulový blesk* (zde ještě režijně spolupracoval Podskalský), *Vrchní, prchní* a naposledy *Jára Cimrman ležící, spící* (1983), nyní přicházející do našich kin.

Je přímo obdivuhodné, jak S+S dokázali na plátně ukrotit mnohdy velice iracionální tón svého divadelního humoru, blýskli se schopností pevného a logického fabulačního rámce – na rozdíl od provokativně statické dějové kompozice se zcela neobvyklým inscenačním pojetím, zejména v první části se již tradičně pohybující někde mezi seminářem a kabaretem, nesoucí si mateřské znaky svrchovaně tvořivé studiové dílny. I když v komedii *Jáchyme, hod' ho do stroje* se jejich zájem ještě soustředil zejména na efekt jednotlivých komických situací, jejich nečekané rozuzlení, pak už ve snímku *Na samotě u lesa* vycítíme zcela programové vřazení humoru, chvíl pohody a veselí coby jednoho z nedílných stavů lidské duše a přirozené součásti žití do plastičtějšího obrazu osudů našich současníků, byť v jim vlastním stylizovaném rámci, reflektující však nesmírně závažné téma konfrontace rozrůstajícího se spotřebního vztahu k životu se zatím stále existující spontaneitou a schopností rozeznat hodnoty od pseudohodnot.

Tomuto přístupu zůstali Smoljak se Svěrákem věrni i v dalších dvou ryze autorských snímcích – *Kulovém blesku* a filmu *Vrchní, prchni*. V obou těchto dílech přece jen znovu posílili komediální zápletku, jako by snad ani nedůvěřovali v českém filmu (i jejich vlastní tvorbě) už mnohokrát prověřenému faktu, že lze natočit komedii bez bláznivých honiček, létajících dortů a šokujících propletenců, tedy komedii převážně vycházející ze zcela autentických životních situací bez zvenčí dosazených fiktivních motivů a gagů. Nutno ale ke cti S+S říci, že šlo o „injekce“ vskutku originální, schopné táhnout celý příběh, smysluplné od prvotního nápadu až po jeho detailní dramatické rozpracování. V *Kulovém blesku* je to dvanáctisměna bytu, ve filmu *Vrchní, prchni* zase historka s již nemladým donchuánem, kterému vzhledem k finančně nákladnému životu nestačí knihovnický plat, pročez se rozhodne díky vnějšímu podnětu přivydělávat si inkasováním v restauracích jako falešný vrchní. Je to další z galerie smoljakovsko-svěrákovských průměrných lidiček, který „po škole se vyučil jako knihovník... pak nastou-

pil jako knihovník... a nyní pracuje jako knihovník“. Jako by mu tvůrci od samého počátku odepřeli nárok na jakoukoli výlučnost. A tady jsme u jádra nevšední filmové komiky S+S, v mnohém rozdílné od komiky jejich kolegů v žánru, v domácím kontextu zcela nezaměnitelné. Crazy-komediální rámec (záměna dvou kondiciogramů, dvanáctisměna bytů, falešný vrchní) naplňují autentizujícími jednotlivostmi, situacemi převážně odpozorovanými ze života a jen nepatrně upravenými pro komediální řád příběhu. A co víc: tato jistá obyčejnost postihuje i postavy samotné, zejména hlavní aktéry příběhu, zatímco zkratkovitost náčrtu osob vedlejších často způsobuje jejich znatelnější stylizaci. Zákonitě pak hrdinovo konání není prvotní příčinou rozvíjení dalších veseloherních situací, nýbrž jen důsledkem jeho charakteru, sociálního postavení a atmosféry prostředí, ve kterém se pohybuje a jemuž se vlastně jen „přizpůsobuje“. Právě tohle představuje podle mého názoru klíč k úspěšnosti a osobitosti děl Smoljaka a Svěráka a zároveň i k rozpakům, které pocítujeme při zhlédnutí jejich zatím nejnovějšího filmu *Jára Cimrman ležící, spící*.

Proč onen rozpor? Na rozdíl od hrdinů jejich nejlepších snímků *Na samotě u lesa*, *Kulový blesk* a *Vrchní, prchní* je samozřejmě Jára Cimrman zcela abnormální, díky svému přebohatému „životu“ dosud nepřekonatelně výlučnou osobou. Její charakteristika stojí už od jevištních začátků na zdánlivém protikladu. Smoljak, Svěrák a jejich nejbližší spolupracovníci z Divadla Járy da Cimrmana se nejrůznější, i mimodivadelní činností snaží žít vědomí, že šlo o skutečnou postavu, jejíž význam pro českou a světovou osvětu a vědu byl doslova mimořádný. Na druhé straně jí přičítají takové vlastnosti, tvůrčí zásluhy a životní peripetie, že člověk alespoň lehce průměrného intelektu vzápětí odhalí celou mystifikaci. Tvůrci tím nesledují zdaleka jen efekt divákova pobavení i zadostiučinění z vlastní schopnosti prohlédnout nijak primitivně nastraženou past. Cimrman, postava v mnohém bytostně česká, totiž velice vtipně, se satirickou účinností parafrázuje obecně neumdlévající vlnu uměleckého

i vědeckého bádání v biografích věhlasných i méně věhlasných osobností, které nejenže se utápějí v historizujícím popisu, ale ještě častěji je neúplnost jejich portrétu způsobena „nemocí“, ke které kdosi před lety vtipně poznamenal, že stárnutím ztrácíme smysl pro proporce vše minulých zážitků, zvláště když neumíme vzpomínat čistě.

Přes vše zmíněné – snad ve snaze o jeho výraznější lidskou dimenzi, psychologičtěji vrstevnatější portrét – obdařili S+S Círmana řadou docela průměrných vlastností: mírnou až plachou povahou, postrádající jistou rafinovanost dábelského vynálezce a kumštýře, kterou známe z jeviště. (Hodně v tomto směru podpořilo povahopis titulní postavy i herecké pojetí Zdeňka Svěráka.) Zde je Círman spíš smolařem, který inspiroval desítky vědců a umělců (ve skvělé, ba možno říci nejlepší scéně filmu, kdy se prochází po Praze s autorem lipanského panoramatu malířem Maroldem, jen můžeme s nostalgií vzpomenout, kolik skutečných osobností jsme tady mohli na počátku století potkat), ale stal se jen vynálezcem dvoudílných plavek; který si na druhé straně dokáže zachovat chladný rozum, když coby vychovatel dětí Ferdinanda d'Este očkuje své žáčky proti jejich otci-arcivévodovi, a dokáže postřehnout, že „to, co vám připadá jako rouhání, je ve vyšší politice běžné“. Tato civilní „utlumenost“ a nepřilíšná víceznačnost hlavní postavy v kontrastu s tím neobyčejným, co prožívá, byla autorským východiskem z koncepce skoncovat s fyzickou anonymitou Círmana a v plné nahotě jej zobrazit na plátně. Nelze samozřejmě zpochybňovat tvůrčí záměr, i když se osobně domnívám, že ponechat základní vtip (nikdy se nezachoval portrét Círmana, jen zezadu či na skupinové fotografii několika set lidí) by bylo mnohem nesnadnějším, zato zcela jistě nosnějším a originálnějším tvůrčím činem nejen v oblasti parodie.

Jde o východisko, přinejmenším diskutabilní, protože v círmanovských dějinách takto nově koncipovanou postavu obklopuje takřka vše ostatní, odvozené ze staré divadelní struktury

celého „mýtu“. Nejenže jeho zpředmětněním opadlo dlouhodobě úspěšně udržované vzrušení nad touto mystifikací, navíc filmovým převodem určitého divadelního znaku do přece jen mnohem reálnějších kulis kinematografického příběhu a často i s nutností výraznější dějovosti se v některých případech S+S nevyhnuli jisté banální scénkovitosti: příkladem pro toto tvrzení může být epizoda závěrečného Cimrmanova pobytu v Liptákově, skicovitě těžkopádná, zatímco některé její inspirační zdroje působí v divadelní hře *Posel z Liptákova* tak svěže a nápaditě. Jsme-li u pojmu epizoda, pak se nelze nezmínit o kompoziční struktuře celého filmu: tvoří ji šest chronologicky seřazených epizod z různých údobí Cimrmanova života rámovaných jedním reálem. Tvůrci se snažili dostat do filmu z přebohatého odkazu Járy Cimrmana co možná nejvíc, a tak příběh zahrnuli množstvím různých scének či jen skečů, bohužel rozdílné úrovně a také odlišné poetiky. Najdeme parafrázi na jednoduchou lindnerovskou grotesku, chvíle sentimentální, i v celé tvorbě Smoljaka a Svěráka neviděnou a v tomto filmu (byť jej provází tradičně česká pasivní nevraživost vůči něčemu neobvyklému, čímž zde jsou tvůrčí Cimrmanovy činy) zcela nepochopitelnou, rádoby vtípnou a nefunkčně naturalistickou scénku lovu, důkaz i nepřilíš soustředěné dramaturgické práce. Přes několik opravdu zdařilých míst a pár doslova excelentních anekdot, pointujících některé obrazy, nepůsobí celek příliš kompaktním dojmem, přílišnou epizodičnost syžetu nedokáže spojit ani současné pátrání po tajemném zmizení Cimrmana u už zmíněného Liptákova, zařazené snad ve snaze přece jen ozvláštnit poměrně obyčejnou klasickou strukturu příběhu tohoto neobyčejného muže-mýtu. Šlo o tah víceméně šťastný, protože je v něm ukryta překvapivá, avšak dramaticky dynamičtěji necharakterizovaná pointa celého filmu. Filmu až překvapivě průměrného (a to i ve všech složkách filmové realizace, byť zde spolupracovala celá řada osobností jako kameraman R. Valenta, skladatel P. Skoumal, střihač J. Brožek, architekt J. Matolín, herci J. Abrahám, P. Če-

pek, Z. Svěrák) v kontextu současného českého filmového dění, náležitího do spodní poloviny tabulky dosavadní tvorby Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka. Věřme, že vzhledem k jejich pozoruhodné tvůrčí invenci se u nich v budoucnosti setkáme s kvalitativnějšími výsledky. Zvláště když si naprosto lidskou nestálost „formy“ dokázali sami trefně charakterizovat slovy svého Járy Cimrmana: „Můžeš i podlézt, ale pak se zase narovnej.“

Jiřího Svobodu jsme si v posledních letech zvykli chválit především za jeho práci v televizi: *Přízrak*, *Pueblo* a *Jebla* patří k dominantám české dramatické tvorby na obrazovce. Jeho filmové projekty jako by dosud postrádaly tak soustředěný psychologický průhled do niternosti postav („Chci vypovídat přes postavu,“ řekl mi J. Svoboda nedávno při rozhovoru) a naopak režisér cítil potřebu film coby výraznější spektakulární médium než televize okrášlovat stylistickými a někdy i motivickými ornamenty. Přesto lze i v oblasti jeho kinematografických snah vystopovat zřetelný růst uměleckých kvalit. Po nevýrazném startu v polovině sedmdesátých let znamenala jistý přelom *Modrá planeta* (1979), i když výhrady nezmizely. Domnívám se, že dalším kvalitativně vyšším mezníkem Svobodovy filmové cesty by mohl být jeho *Zánik samoty Berhof*, který před uvedením do kin prodělal úspěšnou zkoušku v hlavní soutěži karlovarského festivalu, kde obdržel jednu ze dvou Velkých zvláštních cen.

Ve scénáři Vladimíra Körnera neobjevíme onu filozofující strukturu, kterou nacházíme především v jeho spolupracích s F. Vláčilem (*Údolí včel*, *Adelheid*), naopak námět o střetu s osamělými regresivními bojůvkami známe ze dvou jiných Vláčilových děl (*Stíny horkého léta*, *Pasáček z doliny*). Na druhé straně nespravedlivé by bylo opomenutí faktu, že banderovce, pro-

fesionální zabijáky s jediným cílem prostřílet se na Západ, nahradila tentokrát skupinka verwolfů, tedy bytostných fanatiků, operujících už v mírových časech, ale ještě v bezprostředním kontaktu s dobou před kapitulací. Jejich šílená touha po zbytečku naděje, ve střetnutí s ostrůvkem obyvatel podhorské samoty a jejího blízkého okolí, vytvářejí motor dramatického napětí, s umem postupně rozkrývaného. Tento motor zdařile pohání výběr prostředí a typů lidí, žijících na národnostně anonymním trojpomezí česko-německo-polském, nevyhraněných svým původem, ale i morálkou. Svoboda s Körnerem tedy nenabízejí v této pospolitosti nějakou protiváhu, nestřetávají se tu černé a bílé charaktery, ale jen domorodci otupělí jednotvárným, drsným živobytím a vetřelci nabití fanatickou vírou; jejich tragédií je, že vírou pervertovanou.

Svoboda pochopil tento Körnerův záměr a zobrazil chování několika ztroskotanců, připodobnil je k jakési křeči, poslednímu vzepětí před reálnou katastrofou. Dokonalým tahem bylo v tomto směru obsazení dvou mladých polských herců Marka Probosze a Zbigniewa Suszyńskiego, jejichž dnes už málo vídaný expresivní projev zdařile ilustruje jejich anomální situaci. O to zajímavější (a rozhodně i riskantnější) byl režisérův tah obsadit do úlohy jejich vůdkyně Salome Janu Brejchovou – ta zde podle mého vytvořila jednu z největších rolí své kariéry.

Osud této trojice je natolik zajímavý, že na sebe strhává značnou pozornost a nahrává zpětné úvaze, že měl být ve filmu ještě více akcentován. Pravděpodobně na úkor zobrazení městečka, kde jsou příliš exponovány některé podružné motivy a figury, na příklad postava velitele jednotky (M. Kňazko).

Právě dramatická výstavba, výběr několika zásadních motivů a kresba charakterů vytvářejí dominantní hodnotu látky, úspěšně překrývají její jistou prvoplánovost. Nosný konflikt proto hledejme především uvnitř postav samých, načrtnutých spíše ve svém individuálním lidském utrpení než v dramatické vzájemnosti či osobitém filozofickém klíči. Tato rozporuplnost je patrná obzvláště u ženských postav: mezi potlačovaným ženstvím

a fanatickou oddaností myšlence u Salome, mezi katolickou výchovou a pubertálním okouzlením nad novostí zážitků v případě mladičké Ulriky. Mužské postavy vyznívají poněkud plošeji, naštěstí Svoboda mnohé „dohnal“ jejich obsazením a vedením: o dvou protagonistech z Polska jsem se již zmínil, vzpomeňme dále L. Křiváčka jako Habigera, který tak zde dostal svou první významnější příležitost.

Práce s hereckým souborem patří k rozhodujícím aktivům Svobodovy režie, svou „ukázněností“ a soustředěností připomene jeho nejlepší televizní práce. K tomu přidává působivé obrazové řešení, na kterém se podílel Vladimír Smutný, přes své mládí již kameraman evropské třídy. Oba volili – oproti *Schůzce se stíny* – střídmější pojetí, které bez zbytečných efektů a naturalismů v mnohém obohacuje a posunuje Körnerův scénář, ne-li tvoří rozhodující hodnotu celého díla.

Slavnosti pomatených šťastlivců

Jiří Menzel, už dávno příslušník střední barrandovské generace, nikdy nechtěl globalizovat problémy kolem sebe, vyprávět o generálních chorobách světa, v němž žije. Ano, v němž žije, neboť jeho filmový svět má své osobité zákonitosti. Na půdorysu ničím atypického prostředí a postav nehledá jeho sociální zázemí, namísto toho do něj v ústrojně míře vkládá chybějící harmonii. Ne však v konfliktu zbavené, selankovité podobě. Své příběhy opatruje dráždivou hravostí, hrdinu nechá hledat svou radost a životní pohodu, třebaže jen uprostřed snu, často v protikladu s něžnými drápky reality, které jej uvrhují zpět. Avšak bez nich lidské pozemšťanství pozbývá smyslu, naopak je naplňuje i požitek z docela malé kratochvíle. Jen jednou režisér opustil tuto svou parketu (*Kdo hledá zlaté dno*), na přelomu 70. a 80. let dočasně zbavil příběh disharmonujícího rámce (*Báječní muži s klikou, Postřižiny*), aby se k výchozí poloze do jisté míry vrátil ve *Slavnostech sněženek* (1983), které natočil podle stejnojmenného Hrabalova povídkového cyklu, když scénář napsal spolu s prozaikem.

Ve fázi literární přípravy stál před autory patrně nejzávažnější úkol sjednotit příběhy kerských postaviček, jejich různorodé osudy v koordinovanější dramatický proud, který by na plátně dokázal zachovat atmosféru hrabalovských vysnívaných radostí

„světa, který se může jevit jako matoucí až pomatený, současně ale i bezbranně lidský“ (B. Hrabal). Pokus bohužel nedopadl zcela úspěšně: fragmentovitost předlohy způsobila poměrně značně přerývanou epizodičnost filmového vyprávění. V expozici ještě působí tenhle fakt jako zajímavý nápad. Kratičké sekvence s často monologickými, někdy až jednověťými replikami tu svérázně otevírají osudy pana France, Leliho a dalších, posedlých často přímočarými, nijak komplikovanými tužbami po seberealizaci. „Já jsem pro brambory. Brambory praseti a prasátko potom mně,“ říká jeden z kerských protagonistů. Ovšem tento přístup se nemění ani posléze, rozčleňuje příběh do dramatické kolize (zabití divočáka; v naprosto nesmyslné časové souhře žní a školní výuky, zatímco v knize se sklízí krmná kukuřice, tedy záležitost podzimní).

Autoři si zřejmě uvědomili, že ústřední dějový motiv s divočákem není nosný. Opravdu na některých místech díky novým epizodám film částečně nabírá dech, avšak finále, již plně soustředěné na obžerský epilog kancova skonu, se spokojí se sérií komunálních vtípků, na něž pasovaná Leliho smrt působí poněkud cizorodě, aranžovaně. V potyčkách mezi zneprátenými mysliveckými spolky sousedních obcí se poněkud ztrácí doposud dominantní postava pana France (Rudolf Hrušínský), halekavě si strážícího nevelké teritorium rodinných svobod, druhá hlavní figura už zmíněného pana Leliho (Jaromír Hanzlík) trpí kontaminací s literárním předobrazem pana Metka. A nejen to: postava pana Limana, s gustem načrtnutá, zůstává zcela stranou dění. Šlo zřejmě o záměr, avšak jeho samotu tvůrci vyřešili jen paralelním vyprávěním (nikoli jako samotu uprostřed dění), a jako by se tohoto zalekli, takže v závěru se Liman sklání nad umírajícím Lelím. Stejný osud postihl dva natěrače, realizující akci „Zahrádkáři Kersku“, jejichž vstupy jsou monotónní, prostrádají i závěrečnou pointu.

Jinak o humorné polohy není v Menzelově filmu nouze. Řekl bych, že z toho soudku čerpal tentokrát více než v minulosti. Proti gustu žádný dišputát: některé motivy mající v literárních

glosách Hrabala své organické umístění (hon na prase, kozy ve fordce) najednou způsobí v reálnějším filmovém dějišti, navíc vcelku realisticky inscenovaném, crazy-komediální posun. Ten přirozeně není dodržen v celém příběhu, takže poněkud ční svou lacinou zábavností. Mechanický přepis do strohé řeči obrazu není vždy na místě...

Přitom lze říci, že právě v sedmdesátých letech, v nově napsaných prózách se Hrabal přiblížil k hravější poloze Menzelových děl, lyrizované představivosti jeho hrdinů. Tím se přiblížila i vzájemná poloha humoru a vůbec náhledu na dění kolem sebe – a právě toto souznění se takřka ideálně protáhlo v *Postřižinách*. Nebuďme však nespravedliví: do jisté míry i ve *Slavnostech sněženek* najdeme onen jemný, uhlazovaně tragisměšný humor, snad s ještě důraznější autorskou snahou v každé chvíli hledat nějakou spojitost s obecnou paradoxností existence „lidí, kteří jsou zasaženi krásou i steskem zrovna tak, jako kdysi se zamilovali láskou na první pohled do mladé dívky“, jak napsal autor literární předlohy.

Jen nenápadně zasuté porozumění pro tyto své hrdiny dokresluje Menzel spolu s kameramanem Macákem častými nadhledy, pomalými nájezdy na kerské lidské hemžení. Zživotnil je řadou známých či méně známých hereckých tváří, podařilo se mu je sehrát s několika naturščiky, kterým svěřil nemalé party. Za všechny jmenujme zasloužilého umělce režiséra Jiřího Krejčíka, který v roli žravého pana Karla překvapil nezasvěcené neobyčejnými komediálními vlohami. Právě díky umné realizaci se *Slavnosti sněženek* rozhodně neztratí v porovnání s loňskou domácí produkcí; škoda jen, že zmíněné nedostatky (zejména scénáře) je připravily o místo výraznější.

Autorský snímek *Záchvěv strachu* je pátým celovečerním filmem osmatřicetiletého Jaroslava Soukupa a zároveň už třetím dílem odehrávajícím se v historii. Jde o období těsně předcházející dějišti jeho arbesovského *Romaneta* (1980), které pro mě zůstává jedním z vrcholů historizující biografie, v mnohém přesahující hranice žánru a sdělující divákovi dodnes živé myšlenky.

K zobrazení historie, v mnohém předjímající vývoj moderní společnosti dvacátého století, se dá přistoupit různě. Jiří Svoboda volí ve znamenitě inscenovaném *Zániku samoty Berhof* drama deformovaných vášní a „utiskovaných“ citů. František Vlácil nahlíží v *Pasáčkovi z doliny* optikou komplikovaně se klubajícího dětského rozumu. Jaroslav Soukup i v historické látce zůstává věren svému přístupu: důraz klade na silný akční příběh, v jehož drtivém spádu je uloženo těžiště tématu i autorského postoje.

Přece jen v tomto příběhu hrstky zdecimovaných intelektuálů z dusivých let bachovského útisku jistý rozdíl oproti *Romanetu* nalézáme. Poněkud se zjednodušilo užívání stylotvorných prostředků, v *Romanetu* (i *Dostihu*, méně už ve *Větru v kapse*) sice důsledně racionálního rodu, zato však dotvářející téma látky. Už *Vítr v kapse* signalizoval jistý Soukupův přesun k maximální pregnančnosti výrazu, přehlednosti každého záběru, což někdy

vedlo k přílišnému zdůraznění jeho informativní hodnoty. Takto spolu s kameramanem Richardem Valentou nasnímal (jak jinak než v reálech, bez jediného metru v ateliéru) Prahu druhé poloviny padesátých let 19. století: bez emotivního zbarvení, avšak se záměrem výtvarně precizovat každý světlík, prasklinu omítky, směr slunečního paprsku dopadajícího na architekturu. Naštěstí nenápadně, bez okázalých efektů.

V *Záchvěvu strachu* nenajdeme plápolající ohně na ulicích, mátožící se žebráky v mlze či průvody morových pohřbů. Dobu v *Romanetu* zobrazenou připomenou jen občasné houfy psů, sklesající stropy bytů a kanceláří s mihotavými hořáky a všudypřítomné cylindry Dederových policejních špiclů, číhající ve výklencích, za přivřenými dveřmi, v chumlu přiopilé chudiny. Vše působí mnohem nenápadněji – Praha „vyklížená“, prozářená slunečním svitem, navenek harmonická, takto záludně v sobě skrývá nástrahy smrtelného ohrožení.

Nečeká sice na obyčejného dělného človíčka, pendlujícího mezi dílnou, hospodou a zastavárnou, ani na vydavatele Pražských listů Sedláčka, který aby uchoval jediný povolený český list, musí tancovat, jak píská pražské zastupitelství, někdy až v rozporu se svým beztak zlomeným charakterem. Na pranýři jsou především bývalí aktéři revolučního dění roku 1848, kteří byli „velkorysou amnestií“ vídeňského režimu propuštěni z vězeňských pevností. Někteří s nedozírnými duševními následky, jiní nakaženi strachem a jen pár z nich odhodlaných neustoupit z cesty. Za cenu desperátství, nočních konspirativních schůzek za zataženými závěsy, nejrůznějších úhybných manévru v jednání s policejním aparátem.

Touto cestou se vydává po svém propuštění hrdina filmu František Vinický, jehož osud byl v mnohém inspirován životními peripetiemi vůdců radikálně demokratického hnutí – Friče, Arnolda a zejména Sabiny. Znamenitě napsaný příběh (cena za scénář Jaroslavu Soukupovi z FČSF v Banské Bystrici) ukazuje jeho úsilí o seberealizaci, prosazení násilně utlumených myšlenek, ale i znovuobnovení zpřetrhaného citu, navzájem pro-

tikladně se protínající, i když rovina Vinického milostného vztahu v druhé polovině na sebe soustředí možná až přespříliš pozornosti. Přesto se téma rozdílného překonávání strachu proti *Romanetu* vyhrotilo: už samotný název vychází z Nerudovy charakteristiky doby (vyňaté z jeho monografie o J. Barákovi): „Byl-li na té hladině tehdejší nějaký záchvěv, byl to záchvěv strachu.“

Soukup nás seznamuje s celou galerií postojů vůči totalitnímu režimu bachovského absolutismu: od úplné ztráty identity přes různou míru kompromisů (takřka vždy však ústících do zmíněné krajnosti) až po tvrdošijnou snahu po vlastní autenticitě. Soukupa však nejvíc zajímají ti, kteří jsou odhodláni k činu. I s rizikem sebezáhubného důsledku.

Škoda jen, že ambiciózní látka zůstala především silná svým tématem i příběhem, méně už zživotněním hereckého výrazu. Obsazení Soni Dvořákové do úlohy Vinického dávné milenky Idy považuji za omyl, zatímco volba Radoslava Brzobohatého je „pouhým“ nedorozuměním: jak ve fyzickém zevnějšku (hrdina měl být zhruba o patnáct let mladší), tak i v poněkud málo odlehčeném, skoro až anticky koncipovaném projevu. Tahle výtka k části režijní koncepcí nikterak nemůže smazat dojem ze Soukupova díla, stojícího, domnívám se, na čele žebříčku barrandovských děl poslední doby, obracejících se do předpřítomných dějin našeho národa.

Pražská pětka

Dlouho jsem přemýšlel, co napíšu o profesionálním režijním debutu dvaatřicetiletého Tomáše Vorla *Pražská pětka*, vítězném filmu bratislavského Fóra mladého filmu. Naštěstí to Jan Foll ve *Scéně 12–13/89* udělal do značné míry za mě: jeho celostránková stať o povídkové prvotině, byť napsaná se značným pozitivistickým porozuměním, zásadním a pro potřebu časopisecké kritiky takřka vyčerpávajícím způsobem rozkryla tematický rádius Vorlova filmu. Rád bych proto v této souvislosti spíše připojil několik poznámek, odpověděl na otázky, jež si kladu, a to nikoli bez souvislosti s různými, zatím spíše jen kuloárovými, nezveřejněnými úvahami, tvořícími druhou stranu mince, kterou tak košatě popsal kolega Foll...

Jde Vorel „snazší“ cestou než ostatní? Na první pohled ano. Těžko lze porovnávat *Pražskou pětku* s tematickou závažností a hloubkou „protrpěné autenticity“ v projektech typu Zábranského *Domu pro dva* anebo sociálně zacílenějších *Zvláštních bytostí* F. Feniče. Vorel je přece komediograf, parodik a maximálně hravý satirik, zatím bez ambicí širšího, kriticky koncipovaného společenského záběru, nejrizikovější cesty filmově dramatické výpovědi, zbavené jakýchkoli žánrových zjednodušení a úliteb. Naštěstí je však *Pražská pětka* utkána mnohem rafinovaněji, než se zprvu může zdát. Samozřejmě s onou vědomou úctou ke

komediálnímu zabarvení (a s ohledem na jeho zcela konkrétní jevištní „původ“), tedy sféře, která spolu s dalšími žánry postupně mizí – k tragické škodě české kinematografie. Už úvodní epizoda *Směr Karlštejn*, zdánlivě nezávazná „němá“ groteska, nás rychle vyvádí z omylu: od signifikantních jednotlivostí typu kopretiny mající místo kořenu telegrafní drát (problém „nevinně“ záludného, permanentního dozoru) nebo scény, kdy se otec panelákové rodinky rozhodne jít jiným směrem (nikoli z důvodu, že nechce jít správnou cestou, nýbrž že ji netuší, aniž by se přesvědčil o smysluplnosti). Ponížení, jež zažije rodinka v restauraci, má už vyloženě tragifraškovitý ráz odněkud od Mrožka, vždyť zdaleka není dílem brilantní autorské konstrukce... *Směr Karlštejn* skupiny Mimóza je pro mě především metaforou „povinného“, ale zároveň vlastní vůli naordinovaného zničujícího putování, v konečném efektu zdaleka nepůsobící takovou měrou nadsázky.

Vyčítám jistou komunální popisnost prostřednímu *Oldovu večírku* (R. S. Vpřed), zato však nesmírně cenný je skleповský náhled na budovatelské úsilí padesátých let v závěrečné povídce *Na brigádě!*, třebaže v důsledně stylizovaném, a tedy zjemněle úsměvném tónu parodického záměru. Zbývající dva vesměs „nečinoherní“ příspěvky *Bersidejsi* a *Barvy* také nepostrádají ambici sociálně kritické dimenze: v prvku prázdných siluet a masek neukrývajících tváře u Výtvarného divadla Kolotoč, v „zobrazení sváru mezi vnucenou symetrií a svobodnou asymetrií a podobenstvím o novodobém lidském mraveništi a o jeho absurdním dezorganizovaném řádu“ (J. Foll ve *Scéně*) u Baletní jednotky Křeč.

Nezdá se však *Pražská pětka* – složená z různých poetik i kvalit – až příliš leporelovitě roztržštěná? Pokud se měl realizovat záměr představit pět tak navenek různorodých těles (Mimóza, Kolotoč, Vpřed, Křeč, Sklep), pak výsledek sotva mohl dopadnout jinak. Možná spojovací text v interpretaci Milana Šteindlera má kolísavý, místy „jen“ televarietní punc a parodičnost působí někde trošinku těžkopádně a ve výsledku zbyteč-

ně antiintelektuálně. Přesto jde o víceméně vzácný příklad povídkového filmu (do určité míry sem můžeme zařadit i Štricův, Ruttkayův a Hečkův *Iba den*), jenž nachází svůj nezastupitelný smysl ve vnitřní, doslova programové celistvosti.

Asi nejsem sám, kdo považuje za nejslabší *Oldův večírek*: úvaha o paradoxní limitovanosti „samostatného, nového myšlení“ je v příběhu zahubena další cílovou frází naší epochy, poznáním, že všechno je dosažitelné „zadarmo“, tedy přesně jako v onom komunistickém ideálu, ale už teď, avšak úplně jinými, nečistými prostředky korupce a jánabráchismu. Proč ne. Bohužel však Vorel, Tuček a spol. pojednali příběh mladičkého údržbáře s udýchaným schematismem; záměrná provokativní strohost „dramatického veršování“ recitační skupiny Vpřed nenášla ve filmovém převodu kontrapunktickou podobu. Jevištní poetika počítá s náznakem, razantní stylizací, fantazií, zatímco film nezbytně musí vsugerovat zcela konkrétní obrazovou koncepci. Tady opravdu Vorel poněkud selhal, nechal se příliš svázat textem a uvažoval v prvním plánu, slibněji si počínal v okamžicích Oldovy citové koketerie s dívčí částí hotelového personálu. Rozměru nadsázky zůstal leccos dlužen i herecký výkon Zdeňka Marka v titulním partu. (Vzpomínám si, s jakou funkční lehkostí režisér inscenoval tučkovskou poetiku ve svém školním reálovém cvičení *Ing.*) Vnějšková nesourodost *Pražské pětky* má však jednotící tmel. Ale nepředbíhejme.

Existuje vůbec něco „nad“ touhle parodií? Mají v sobě inkriminovaná divadla a Vorlův film cokoli konstruktivního a novátorského? Generace Vorlů, Tučků, Cabanů, Hanáků, Šteindlerů, Vávru atd. náleží k nejmýznejším (nejen) divadelním aktivitám končícího desetiletí, je vskutku možná „první divadelní generací, která ze šedesátých let vůbec nečerpala ani se v nich nevzhlíží jako generace let sedmdesátých, jenom si jich váží. Jakousi záměrnou apolitičností chtějí vyjádřit dobu, ve které existují,“ jak poznamenal ve *Scéně 3/89* Václav Marhoul. Proto divadla takto nezatíženě vycházejí ve své inspiraci již plně z praktik normalizačních 70. let, sžíravým humorem

atakují mrtvičnatý poklid oné doby. Ve snažení „pětky“ nalézáme leccos z trendů naší dekády, snad ještě zřetelněji postižitelných v rockové hudbě a životním stylu části mládeže, tedy i zdravou porci neuctivosti k některým hodnotám a veličinám, kterou dosud naopak chová divadelní generace Rajmontova, Goldflamova, stejně jako jejich ještě zcela nezkomericializovaní kinematografičtí vrstevníci typu Drhy nebo Smyczka. Výše zmíněné zřetelně prosáklo i do *Pražské pětky*. Snad i proto obraz „radostné vážnosti“ 50. let už není tak bolestně protrpěný jako třeba v Jirešově *Žertu*, ale pořízený s běžným, jakoby nezajímavým – parodickým odstupem ražení Lipského *Limonádového Joea*. Zase jen napohled. Epizoda *Na brigádě!* však jde nad běžný řemeslný chlad, rutinní odstup. Protože zde nalezneme nejen nakažlivé budovatelské úsilí gottwaldovské éry, ale pro Vorlovu generaci už mnohem bližší a možná neméně akutní dilema rozprostřené kolem hlavní postavy trampa (neobyčejně přesvědčivý Tomáš Hanák), nacházející se někde na teritoriu mezi keroucovskou opravdovostí stále kamsi putovat a zůstat svůj a plytkým výprodejem této filozofie ve wabidaňkovských popěvcích.

Zcela novátorským způsobem dále řeší Vorel se svými spolupracovníky snímání tance v příspěvku *Barvy*, stejně jako hledá takto nepřilíš probádané možnosti vztahů filmu, divadla a výtvarného umění (*Bersidejsi*). Ačkoli *Pražská pětka* tvoří nejspíše jakýsi generační kaleidoskop, objevuje pro plátno minimálně jeden autentický generační pocit. Na začátek to není málo.

Jak dlouho s tímhle dokáže Vorel vystačit? Těžko říci. Pokud vím, připravuje nyní na Barrandově celovečerní verzi své prvotiny *Ing.*, uvažuje o projektu *Harmonikář*, inspirovaném osobností Václava Koubka. Na rozdíl od některých jiných kolegů-debutantů (ale i filmařů dříve narozených) má Tomáš kolem sebe nevídaně široké a pestré tvůrčí zázemí, inspirativní platformu, k níž se může kdykoli vracet. Prozatím o něho nemám strach.

Bony a koruny

Po zhlédnutí Olmerova a Johnova filmu *Bony a klid* začalo mnou cloumat pokušení stát se vekslákem, lehkoživkou, darmožroutem. Jak skromně je totiž oceňována stále méně vděčná činnost kritická a recenzentská! Zvlášť když protagonista téhle „sociologické opery“, mladoboleslavský autozámečník Martin, slaví v hlavním městě zcela překvapivé úspěchy díky své tvrdošíjné neochotě nechat se oblbnout pražskými velkosměniteli a brzy – aniž by si odbyl „pěšácké“ období – přičichne k statisícovým kšeftům. Přičemž sotva může nabídnout nějakou neběžnou schopnost, ani není objektem citové závislosti někoho z mocných. Martin neumí švédsky, není kulturistou s modrýma očima, a přesto se málem stane milionářem. Naštěstí je tentokrát ruka zákona bystrá a neúprosná... Zanechme však ironie: ke cti autorů slouží závěrečný náznak, že proces s několika výtečníky zdaleka nevymýtí vekslácký fenomén.

Scenárista Radek John (literární přípravy se zúčastnil i režisér Vít Olmer, dramaturgicky spolupracoval Martin Bezouška) dosud proslul svou novinářskou pohotovostí, kterou se snažil – ne vždy v ústrojném uměleckém posunu – převést také do filmové nebo literární sféry. Atraktivnost některých problémů vyplývala z jejich předchozí dlouhodobé tabuizovanosti: avšak otázky vandalismu, toxikomanie, promiskuity nebo prá-

vě veksláctví zpracoval vždy spíše v publicistickém klíči, s načrtnutím sociologických projevů, méně již s hledáním kořenů těchto jevů a pouze se sporadickými náběhy k uměleckému obrazu postav a zobecnitelnějších vztahů uprostřed společenského vření.

Nejzávažnější lapsus příběhu vidím právě v onom Martinově až přespříliš snadném proniknutí do světa velkých peněz. Bohužel je to však okamžik, bez něhož by se zhroutila celá konstrukce; takovouto schválnost neunes ani stylizované, žánrové vyprávění, jakým *Bony a klid* (například na rozdíl od *Proč?* nebo *Pavučiny*) chce být. Což přirozeně nevytýkejme tvůrcům. Jenom připomeňme, že i ve zvoleném způsobu vyprávění – ba právě v něm – vyžadujeme jasněji definovaného hrdinu a přes jeho individuální drama pak hledáme zaostřeněji viděný střet pozitivních sil s negativními. Netřeba se přitom bát pouze zdánlivého zjednodušení; zvláště takovýto typ syžetu chce ani ne tak sociologicky zprůměrovaného, jako spíše psychologicky zajímavého (možná i jedinečného) nosného hrdinu – Jan Potměšil, bezesporu herecký příslib, ať se snaží sebevíc, si na kvantitativně veliké ploše místy neví rady s holým náčrtem své figury... A co je neméně důležité: ve výše zmíněné potřebě konfliktu protichůdných snah chybí protivník, či přesněji alternativní životadárná síla, kterou rozhodně nemohou být někde až ve třetím plánu zasunuté – a zase spíše nechandlerovsky anonymní – bezpečnostní orgány, tím spíše ne Martinův otec, kladenským hercem Vítězslavem Jirsákem dokarikovaný až k poloze nepříjemně sucharského „bonzáka“. Pak už sotva můžeme nalézt onu zde postrádanou zainteresovanost tvůrců, komu vlastně ve svém příběhu straní či alespoň tiše přitakávají, dokonce se vytrácí i názor na mapovaný problém, konkrétní pohnutka pro jeho zachycení na plátně.

Přesto si nemyslím, že by byl hlavním nedostatkem filmu právě Johnův scenáristický vklad. Někde naopak virtuózní Olmerova režie až netrpělivě pádí přes přece jen introvertně-

ji laděné okamžiky, zbytečně sází na efektnost akce. Ne vždy ústrojným pomocníkem je mu v tom hudební složka (Ondřej Soukup plus tři písničky Frankie Goes to Hollywood), která mnohde leží jako nedramatická, dusivá duchna nad různě odstíněnými dějovými peripetiemi. Viděl jsem poprvé snímek ještě před postsynchrony, kde se mi některé situace zdály být zajímavější, sugestivnější, než později překryté nezávaznou, monotónní barvou písniček, působících víc jako stereotypní flašinet než funkční scénický doprovod. Přitom výběr Frankie Goes... rozhodně nebyl nešťastný, souzní s mírně dekadentním duchem celé vekslácké hry, pouze hudební dramaturgii adresujme uvedené výtky...

Ačkoli v kameře nedávno zemřelého Oty Kopřivy vyznívá Praha poněkud atraktivněji, metropolitněji než ve skutečnosti, lze právě obrazové vidění a hlavně způsob snímání považovat za jeden z hlavních přínosů filmu *Bony a klid*, vždyť navíc ústrojně souzní s prezentovaným záměrem. Její permanentní těkavý neklid dramaturgizuje vyprávění, dokresluje atmosféru nepřetržité nervozity z riskantních hrátek protagonistů; ale i dynamizuje hereckou akci (i když ne v takové komplexnosti jako Šlapeta, Malíř nebo Šofr v dílech V. Chytilové), mnohdy dovedně kamufluje příliš jednostranné úkoly několika účinkujících (M. Kopečný, J. Nedorost; první hledá cestu mimickou stylizací a výrazným gestem, druhý především sází na dobře zvolený typ), umocňuje vděčnost některých partů (R. Skame-ne, M. Čále) a hledá rovnováhu pro členitější kreace (V. Jeníková, T. Hanák). To vše v citlivém spojení s režii V. Olmera. Avšak tandem Olmer–Kopřiva znamenal víc než běžné tvůrčí seskupení a zvláště přínos Oty Kopřivy v Olmerových filmech přesahoval obvyklý rádius kameramanovy práce...

Nejen díky zmíněným realizačním přednostem zřetelně vystupuje *Bony a klid* z průměrného současného barrandovského snažení. Radek John správně na jedné besedě poznamenal, že problematika veksláctví se netýká jen uzounkých skupinek překupníků před tuzexy, je v obecnější rovině zakořeněna

v mnohém z nás. Nejde však jen o individuální etický přístup, s tímto neduhem se především musí vyrovnat žádoucí ekonomické stability, ale i vůle tyto partičky energicky rozehnat. Problém to navenek, tedy institucionálně není zase tak složitý. I když protivníkem tu je stále tvrdší, o to vábivější koruna. Ovšemže tuzexová...

Oběti s máslem na hlavě

Zhruba ve stejné době, kdy filmový štáb pod vedením dnešního barrandovského direktora Karla Vejříka natáčel *Ucho* (1970) režiséra Karla Kachyni a scenáristy Jana Procházky, připravoval francouzský tvůrce Costa-Gavras ekranizaci memoárů kosmopolitního marxisty Artura Londona *Doznání*.

Nemohu se ubránit přinejmenším zjednodušujícímu obrazu gottwaldovských represí, zakódovanému už v Londonově partituru, kde nenalezneme ani slovo o hrůzných pogromech proti „spiklencům“ mimo KSČ, předcházejících tzv. hlavnímu procesu, jehož někteří protagonisté – přinejmenším Slánský, Reicin nebo Šváb – navíc, jak známo, měli krví potřísněné ruce, i když za jiná provinění, než která zazněla v Urválkově obžalobě. Procházkův a Kachyňův přístup zbavený patetizující tragiky, s příměsí místy tak frekventovaného sarkasmu, ze svých hrdinů pompézní sukno nemilosrdně strhává, třebaže bez londonovské ambice nahlížení optikou rozmáchejšího dobového plátna. Bezohledný anekdotický půdorys pak přispěl k puncu *Ucha* coby takřka „nejtrezorovějšího“ fabulovaného filmu. *Ucho* vášnivě demaskuje záhubné praktiky únorových uchvatitelů, navíc s hořkostí v hlase napovídá, že ve stranických justičních peripetiích po roce 1949 šlo nejen o Stalinem naoktrojované scénáře, ale mnohdy i o spory nej-

různějších klik, vesměs s nikoli zanedbatelnou porcí másla na hlavě.

Rovněž náš hlavní hrdina Ludva, ministerský náměstek nejen přes stavby cihelen (přísně neproniknutelný výraz Radoslava Brzobohatého, bez příznaků aparátnický „rozteklé amorfnosti“) – jak se dozvídáme pouze prostřednictvím znamenitě napsaných dialogů – odněkud ze střední Moravy, také napřed „ministroval“ a „cifroval před Benešem“, než se přes partajní sekretariáty prodral s cejchem obávaného střelce až k nejvyšším žlabům. Filmový příběh mu nedává sebemenší šanci se jakkoli pozitivně prezentovat, možná s až jednostrannou nemilosrdností prochází nocí plnou strachu, oscilující mezi agresivním chováním k manželce a servilností vůči opilým estébáckým vetřelcům. Počáteční zcizující „arogantnost“ vyprávění se ale postupně rozpouští v neokázalé dojemnosti, zejména zásluhou figury náměstkovy choti Anny v imponující, bez přehánění životní kreaci Jiřiny Bohdalové: dokáže se zcela hodnověrně pohybovat ve značně širokém prostoru mezi kurvičkou, která kdysi obšťastnila celou fotbalovou jedenáctku, a zprvu nechápající, narychlo prohlédající bytostí, s překvapivě (nikoli však vykonstruovaně!) silným rodinným pudem.

Noční drama v náměstkově vile s reminiscencemi z předchozí hradní recepce rámuje tento zdánlivě neprodyšně komorní syžet. (Navzdory jeho jisté modelovosti tu nalezneme zřejmou autentickou souvislost se zatčením Slánského v listopadu 1951 po jeho odchodu z večírku u tehdejšího premiéra Zápotockého – také on s cizím řidičem se vracel do elektřiny „zbavené“ vily...) *Ucho* již v duchu některých předchozích scénaristických prací J. Procházky zřetelně tenduje k stylizovanějšímu nerespektování přesných historických pravidel hry; jejich volnější výklad i ona „laboratorní“ uzavřenost znemožňují přesnější dobové a personální zacílení. Takže opěrnou jistotu představuje permanentní hemžení číšníků, kteří netuší, že „losos je to červený“, a všudypřítomnost odposlouchávacích aparátů, byť už s nádechem legrační muzeálnosti.

Možná i tak by mohla na leckoho působit celá historka oligarchického pářečku. Jako nezávazné spravedlivé utrpeníčko těch řádně zkompromitovaných, navíc něco definitivně minulého, něžným listopadem překonaného. Ale ouha! Vždyť za Ludvovou nejistou ješitností mohl být ještě alespoň zlomeček neinformované víry, jež v tehdejších časech durově rozechvívala duše řady pozdějších husákovských disidentů. Nepatřil k uzounké partičce neronských voluntaristů, „pouze“ se hrbil a lavíroval, jak činila většina z nás až doposud – a pochybuji, že by se Národní třída mohla stát všelékem na tuhle zhoubnou chorobu. Existují ale hranice, kde se rozumný kompromis již stává aktem zbabělosti či dokonce zlovolného pragmatismu. Především o těchto mezích, a to nikoli s deskriptivní dějepisností, vypovídá *Ucho*; žel v jisté inklinaci k občasně tezovitému, místy staticky komponovanému filigránství přece jen nepatrně zaostává za vrcholnými opusy tandemu Procházka–Kachyňa (*Kočár do Vídně, Směšný pán*), jehož tvořivá potence zůstala ve své době nezaslouženě na okraji kuloárového zájmu.

K nejhorším recenzentským zlovykům patří poměřování kvalit jednotlivých děl nejrůznějšími kontexty, čímž se alespoň částečně zahlazují a omlouvají nedostatky a tvůrčí kompromisy. Právě zmíněný způsob se tak neblaze zakořenil při komentování české a slovenské produkce posledních let. Proto nastává malý svátek, když podpůrná lešení kontextů můžeme odbourat: zvláště směle tak lze učinit v případě nejnovějšího filmu Juraje Jakubiska *Tisícročná včela*. Podle stejnojmenné románové ságy Petera Jaroše vzniklo totiž dílo, které patří v evropském kontextu mezi přední snímky první poloviny osmdesátých let. Loni koncem léta po zásluze obdrželo na benátském festivalu cenu La Fenice, udělenou Kulturním centrem města, a dokonce aspirovalo na vavříin nejvyšší...

Jakubisko s Jarošem (oba jsou spoluautory scénáře) nepřicházejí s navenek pevně rámovanou dějovou konstrukcí, nýbrž řadí vedle sebe jakýsi sled výjevů ze života liptovské zednické rodiny Pichandovců na přelomu dvou staletí. Jde o sled pouze zdánlivý: vybrané epizody dokáží přesně charakterizovat vůni jednotlivých let, místních událostí, navíc mezi sebou nepostrádají hluboké příčinné souvislosti, vytvářejí nakonec kompaktnější celek než většina našich filmů s tradičním ustrojením syžetu (podobnou celistvost epizodické struktury jsme mohli

obdivovat – přirozeně v poněkud jiných souvislostech – např. u Felliniho *Sladkého života*). *Tisícročná včela* je tak životaschopným důkazem proti nejrůznějším tvrzením, odkazujícím rodnou ságu (dnes jakoby již něco překonaného, vždyť rodina přestává vykonávat mnohé ze svých minulých funkcí...) do sféry televizních seriálů.

Mnohem závažnější diskuse – zatím jen kuloárové – se v souvislosti s *Tisícročnou včelou* vedou nad jejími dvěma díly, údajně nad jejich různou kvalitou, některé hlasy dokonce charakterizují druhou část jako nějaký nutný přívažek. Mají opravdu poněkud rozdílnou orientaci a motivy, ale zcela záměrně, neboť splývají v jeden tematický celek.

Zkusme se o tom ve stručnosti přesvědčit. Výchozím časem díla jsou devadesátá léta minulého století. Slovenští venkované v paličaté bodrosti a rozšafném národním narcismu tráví své „dny delší než století“ (Č. Ajtmatov), nechávají se s oblibou zpovídat při víně a kartách. Harmonii poruší jen občasný kulový blesk a barevný déšť. A znovu jde o porušení jen zdánlivé, protože jen paradoxně dotváří družné, vyrovnané soužití hrdinů s jejich okolím, přírodou.

„Schudobneli sme a svet je čoraz horší,“ konstatují Jakubiskovi a Jarošovi hrdinové na prahu století dvacátého, které se ohlašuje narůstající bídou, stávkami a posléze i krvelačnou válkou. Přišlo dvacáté století se svými neurózami a podivnými logikami, které byť jen nepatrně prosakují na Liptov. Lze se jim pragmaticky podvolit – jako mladší Pichandův syn – nebo si zachovat vlastní identitu; pak se už v tomto „novém“ světě neumírá se zaseknutým střepelem skla v hrdle (jako děd Martin Pichanda), ale třeba sebezáhubným položením min na koleje před blížící se vojenský transport, jak učiní Samo, starší z obou synů. Je téměř symbolické, že umřou všichni chlapi, kteří za něco stojí. Nestáčili se ještě adaptovat, plně se nechat zmítat sociálními eskapádami.

V tomto okamžiku by se Jakubiskovo stanovisko mohlo zdát jako téměř bezvýchodné. Jenomže zároveň nám sděluje, že lid-

ské důstojenství najde své naplnění v harmonické pospolitosti s přírodou, trvalou, nezničitelnou (metafora „tisícileté včely“), uchováající si od pradávna svůj nelítostný řád, avšak spravedlivý ke všem rovným dílem. A právě zobrazované období se stalo jednou z prvních vážnějších odchylek od této premisy. Bude tato tendence sílit? Pravděpodobně ano, najdeme někde uvnitř díla tísnivě znepokojující tvůrčí postesknutí. Ještě jeden pramének naděje však tryská z *Tisícročné včely*. Film zobrazuje jeden velký společenský přerod k „novým“ pořádkům. Tyhle přerody probíhají stále a stále, někdy mají i docela soukromý charakter. Jde jen o to, aby se každý dokázal v těchto okamžicích zachovat stejně vzpřímeně jako Samo. V jeho postoji tvůrci vytyčili vysoký morální model, kdy člověk, stržen falešnými návnadami a navíc poučen vlastními šrámami, začal vedle účtování se svým alter egem také trochu myslet na někoho jiného, třeba jen na své blízké... Protože život člověka je jen součástí lidské existence, ta pokračuje po smrti v mysli jeho okolí, často v jiné tónině než za jeho života.

Tohle autorsko-režijní stanovisko podtrhuje u Jakubiska způsob realizace, směřující svou imaginativní obrazivostí k metaforizaci látky a inscenační práci ke krevnatosti postav, opravdových Slováků z masa a kostí. Ale kdyby v sobě nesli mateřská znaménka pouze svého národa, asi stěží by nás oslovovali s takovou naléhavostí. Dílčí výhrady – pomineme-li úroveň postsynchronů a některé maskérské práce – směřují k hereckému obsazení i vedení některých protagonistů. Pocítíme zde přece jen jistou nevyrovnanost: od brilantních kreací Jozefa Krónera a do značné míry i Štefana Kvietika přes možná překvapivé, avšak zdařilé party českých herců (J. Riháková, E. Jakoubková, Z. Bydžovská, J. Císler, J. Březinová, B. Štěpánová) až k „nic než“ řemeslně standardnímu Michalu Dočolomanskému, nevyjímaje figurkařičího Mikiho Kučeru v roli c. k. generála. Naopak chválíme hudebního skladatele Petra Hapku za jeho rockovou „elegii“, kvitujeme odvážný pokus podbarvit některá místa (např. krvavé potlačení dělnického

mítinku v Uhrách) drsně apelujícím sopránem Mariky Gombitové.

Stosedmdesátiminutový film Koliby a mnichovského Betafilmu je naším výrazným příspěvkem k oné linii kinematografie, jež sděluje své myšlenky prostřednictvím tzv. velkých pláten. Jde totiž o jeden z mála trumfů desáté múzy v boji o diváka proti narůstajícímu vlivu televize a videotechniky.

Labyrint srdce a ráj světa (Pásla kone na betóne)

Zdá se, že se zasloužilý umělec Štefan Uher znovu a snad i definitivně našel. Už jeho předposlední snímek *Kosenie Jastrabej líky* (podrobněji jsem o něm psal ve *Scéně 10/82*) signalizoval ústup od dobrodružněji pojaté struktury díla (námětově se ohlížející převážně do časů válečných), charakteristický pro Uhrovu tvorbu sedmdesátých let, zároveň znamenal jistý návrat k lyrickomeditativnímu tónu jeho mistrného *Slnka v sieti* (1962). Předtím však pokusy o toto pojetí selhaly jak v *Penelopě*, tak i v *Kamarátkách*, kde nedostatek autentičnosti „vyvažovala“ značně spekulativní konstrukce, která jen podtrhla schematickou neživost charakterů. Zřetelný obrat v této cestě představuje právě *Kosenie Jastrabej líky* (1981), které znovu akcentuje téma *Slnka v sieti*: téma harmonického zdání světa, jež postupně zavádí a člověka nepřipraveného klame. Jediná jeho šance pak spočívá v sebepoznání vlastního místa ve světě, neúpros-ném nalézání někdy být nepříjemných pravd v sobě. A za tuto „obět“ se Uher odměňuje: nechá hrdinu, který se takto vyzná v labyrintu svého srdce, alespoň zdálky přivonět k ráji světa.

Do tohoto filozofického rámce zasadil Štefan Uher i svůj zatím poslední film – *Pásla kone na betóne*, který vytvořil za výrazného autorského (a také hereckého) přispění Milky Zimkové. Vybral si pro něj nám Čechům přece už dost odlehlý, a proto možná i tro-

chu bizarní svět východoslovenského venkova, lidí nejen s málo srozumitelným polsko-rusínským dialektem (pro film však byly dialogy trochu zeslovenštěny, i když jejich vůně a barva našťestí zůstaly), ale i s neúprosnými, mnohdy zcela svéráznými zvyky; svět, kde platí, když „nemaš chlopa, nemaš pravdy“, kde je žena po dvacítce na vdavky už stará, kde žijí krevnatí lidé, sice v důstojném smíření se světem, ale kteří hrdě pozvednou hlavu, když jde i v sebemenší malichernosti o něčí čest.

Někdy až přílišnou emocionalitou si pak komplikují cestu za vlastním štěstím. Často zcela vědomě (hlavní hrdinka, asi pětaticetiletá, dosud neprovdaná Jolanka se obětuje pro výchovu své dcery Pavlínky), jindy z bezradnosti (Pavlínčin nápadník Štefan tak bloudí po republice a přesvědčuje své okolí, že „chcel by som potkat lásku, preto pijem“). Jejich tvrdošíjnost je až obdivuhodná, není však slepá: existuje totiž Naděje. Nikoli jen v prvoplánově symbolické podobě papírového větroně, permanentně létajícího nad obzorem – tedy něčeho, co přijde zvenčí –, ale zejména Naděje vlastního já, která pohání dál „pást koně na betoně“. Tráva na něm neroste, ale možná změkne lidskými slzami opravdovosti...

Jenomže Uher netočí morality, a tak lidská добрota není samospasitelná. Neobrací se sice paradoxně proti člověku (jako např. v hořkých groteskách Balíkových z první poloviny šedesátých let), ale tvůrce si je až příliš dobře vědom protikladnosti světa, v němž žijeme. Nejde jen o motiv studny, při jejímž hloubení Jolanka ztratí ve vsi svou dobrou pověst, aby jí pak byl do chalupy zaveden veřejný vodovod. Klíčem k pochopení celého filmu je jiný okamžik. Ten, kdy Pavlínka ve vřící koupeli vyhání z těla plod a červeným vínem už notně přiočila si spolu s rádiem pobrukuje Holky z naší školky. Starý lidový zvyk tu doprovází mýtus moderní doby (navíc ve zcela konkrétní podobě discohudba české provenience, zde citovaná duem Kotvald–Hložek a také Michalem Davidem, pravdivě vypovídá o rozbourávání národnostních bariér u mladých lidí, právě přes tento masový, byť lehýnce pokleslý druh umění), dva světy tu nebojují proti

sobě, nýbrž žijí v jakési tolerantní pospolitosti. A dále: podrobení se kůře najednou vyvolá ve změněné situaci odpor k oblíbenému hitu. Pod zdánlivou rozdváděností cítíme stopy smutku; zase to není smutek hystericky bezvýchodný, jako spíš unaveně, smířeně rezignující, ve kterém brzy vzklíčí nová Naděje: Pavlínka si na svém „inzerátovém“ ženichovi Štefanovi najde to dobré, protože si to sama chce najít. Tato vlastnost je pro tvůrce podstatná bez ohledu na to, že v závěru připraví – znovu po svém – oběma hrdinkám další překážku do cesty...

Právě v drobných odstínech a polotónech vlastně běží celý Uhrův film. I ty nejdrastičtější skutečnosti jsou zde vyslovovány jen jaksi mimochodem, prakticky v každém okamžiku je přítomen úsměv a pláč zároveň, neboť to, co u jednoho vyvolává smích, u druhého vzbuzuje třeba slzy. Právě tato protikladnost, mírně tragikomické zbarvení látky vytvořilo účinně spojovací most mezi autentickou detailů, prostředím zabydleným skutečnými lidmi z masa a kostí a na druhé straně pokusem o určitou metaforičnost, kterou cítíme nejen v jednotlivostech (už zmíněná sekvence koupele, skvělý závěrečný motiv s panenkou). O podobný přístup usiloval Uher už v *Kosenii Jastrabej líky*, kde jsme však cítili zejména v klíčových okamžicích rodinného obřadu na louce spíše jen ilustrující obrazové řešení. Zde šli Uher s kameramanem Szomolányim mnohem více vstříc charakteru látky, někde však určitou poetizací přece jen poněkud otupili hroty konfliktů, zdůraznili více ony harmonizující prvky.

Na druhé straně si ale pozoruhodným způsobem dokázali poradit v práci s početným souborem naturščiků a organicky je spojit s hrou několika profesionálů (Zimková, Logojdová, Jeníková, Paulovič) – z nichž zvláště Milka Zimková, všestranná tvůrčí osobnost, prozaička i protagonistka divadla jednoho herce, odvedla úspornými tahy znamenitou hereckou práci, nemluvě o jejím vkladu scenáristickém. Její a Uhrův film *Pásla kone na betóne* tak zaujímá (nejen) ve slovenské kinematografii mnoha posledních let skutečně významné místo a zcela po zásluze získal na nedávném XXI. ročníku Festivalu českých a slovenských filmů v Ostravě Hlavní cenu Čs. filmu.

Old Shatterhand a odhodlaná žena Soňa (Tichá radost)

Dušan Hanák (1938) je tvor vzácně krystalický. Alespoň ve sféře pracovní: dokáže odmítnout nejednu látku, pokud není o jejích kvalitách opravdu přesvědčen, pracuje pomalu, soustředěně, neustále zvažuje, inovuje, zcela bez ohlížení se na ekonomické zázemí věci (mám teď pochopitelně na mysli literární fázi filmu). Přes tuto jistou nenápadnost logicky vzbuzuje pozornost okolí – závist i obdiv. Když jsem přemýšlel, které filmy bych si vzal na pustý ostrov, pak jsem hned v první řadě pomyslel na Hanákův dokument z pětadesátého roku *Prišiel k nám Old Shatterhand*. Pozoruhodný groteskní esej o střetu cizinců s naším obyvatelstvem charakterizuje omezenost jako chorobu zákeřnější než rýma se žloutenkou dohromady. Omezenost plodí cíješitné zupáctví, citu zbavenou toleranci.

Právě onen tematický rys zřetelně cítíme v samozřejmě vrstevnatější struktuře *Tiché radosti* (1985), pátém Hanákově celovečerním filmu, již ověnčeném Velkou cenou z letošního Sanrema a řádkou dalších uznání. Nalézáme jej v teritoriu manžela hlavní hrdinky, dvaatřicetileté ošetřovatelky Soni. Její Emil (zpodobněný maďarským hercem Róbertem Koltaiem, zde zbytečně se vzdávajícím svých tragisměšných poloh, které různým způsobem ztělesnil v některých maďarských filmech), mající za sebou již bezpochyby Kristova léta, je možná až cí-

tankově názorným obrázkem technokrata udolaného dlouholetým manželským a hlavně pracovním stereotypem, schopným již jen sporadicky zajiskřit v okamžicích, když coby radioamatér najde „toho na Filipínách“. Zároveň však Hanák již v úvodních pasážích filmu jako by chtěl své ženské téma zasadit do komplexnějších souvislostí a do postavy Sonina manžela také mužské důsledky, ztráty lidské identity – od „pupeční“ závislosti na hysterické panovačné matce (zcela přesvědčivý výkon dalšího maďarského hosta – Erzsi Pásztorové) až po zaměnění chápavého citu za brutální emoci, zjitřeného vědomím souvislostí za každodenní rituál odevzdanosti.

Jako by v Emilově figuře bylo skryto moralistní memento pro další Soninu cestu životem. Pouze jeden moment působí ve scénáři (podílel se na něm Ondrej Šulaj, předtím již spoluautor *Pomocníka a Pavilónu šeliem!*) nepříliš přesvědčivě. Sotva totiž uvěříme, že bytost tak vnitřně bohatá a zároveň činuschopná jako Soňa se před lety zcela dobrovolně dala dohromady s Emilem; není načrtnut ani tak častý důvod gravidity, ani třeba tragický moment mužovy postupné proměny, dokonce i zmíněné Koltaiovo pojetí zavádí postavu až k příliš jednostrunné nesympatičnosti...

V Sonině portrétu šli Hanák se Šulajem takřka provokativně k průměrnosti, nenápadnosti, až k jakési fádnosti: hrdinka představuje střední kádr bez zřetelnějších intelektuálních ambic, zastihujeme ji ve věku, kdy sice bezstarostné mládí již nenávratně uplynulo, avšak rozhodně její věk (32) i fyzický vzhled (Magda Vášáryová; rozhodně pozoruhodná kreace, ačkoli zaznamenáme někde zbytečnou sošnou tragiku dávnych ženských údělů) nemusí vzbuzovat frustrované úvahy z předčasné životní nenaplněnosti. Navíc míra poznání a charakterová orientace ji – jak trefně poznamenala E. Hepnerová-Zaoralová – smysluplně zasazuje „kdesi uprostřed mezi antoniovske filmy o jasnozřivých hrdinkách, přijímajících úděl samoty a apologetiku ženské emancipace“. Z masy běžných typů z ulice vyčleňuje Soňu její nesmířenost s daností, neustá-

lé kontrolování procesů uvnitř sebe samé i v nejbližším okolí, svoboda rozhodovat o vlastním životě, avšak citlivá, nesobecká. Rovnováhu nalézá v okamžiku, kdy se rozhodne vychovat svého potomka, a vlastně se tak obloukem vrací do svého dětství. S plodem v těle znovu pocituje onu „tichou radost“, i když v dialektické negaci dávného přání „žít jen do třiceti“.

Výsledný Sonin pocit však nezformuluje vyústění málo smysluplného bezdětného manželství, ale teprve ztroskotání nedlouhého soužití s doktorem Mackem. Po řadě stereotypních filmových a televizních partů zde Jiří Bartoška zaujal střídme soustředěnou studií rovněž navenek „průměrného“ typu dnešního intelektuála s běžnými pragmatickými rysy, které naštěstí neskrývá, a Soně přiznává, že „raději bude reálný cynik... než nereálný romantik“. Tváří v tvář prožívanému martyriu naše hrdinka poté neusiluje o radikální přeměnu své životní situace, ale víceméně se kloní ke koncepci své přítelkyně, doktorky Galové (i v případě Jany Brejchové dokázal Hanák notoricky známou tvář ústrojně použít pro svůj záměr a zároveň nalézt nové možnosti projevu), ani ne tak pro její smířený emancipační rituál občasných objevů a rozchodů, jako spíš kvůli ztotožnění se s výrokem Galové o důsledcích opačného extrému emancipace: „My se tak rády obětujeme... a když nám to vybuchne, zjistíme, že jsme ztratily samy sebe.“ Soňa tomuhle už v závěru moc dobře rozumí: její křehké nitro se obalilo žulovou slupkou, která nepustí ani jistě ušlechtilou nabídku sympatického ošetřovatele (znamenitý Juraj Nvota, dnes rozhodně důstojný režijní kolega Bednárika a Strniska, přesvědčuje znovu i o svých hereckých kvalitách), neboť si možná teprve nyní – což je nepochybně paradoxní, avšak zde ústrojně – uvědomuje, že vztah není jen vzájemná úcta a porozumění...

Hanákův film působí jako zvizualizované útržky z intimního deníku, nenajdeme v něm ani hořký sarkasmus jeho někdejšího debutu 322, ani poetickou hravost doma i za hranicemi oceněných *Růžových snů*. Sledujeme někdy až asketicky soustředěný portrét ženy, nahlížený však jen s vnějškovou klidovou nob-

lesou, pod níž cítíme zřetelné autorské účastenství na Sonině osudu, které rovněž pomáhá příběhu dodat nademancipační, obecnější ambice výpovědi o krkolomných cestičkách soudobého zralého člověka (po eskalaci látek soustředěných na hrdinu nejméně o dekádu mladší) za vlastní identitou.

Přestože Dušan Hanák s Ondrejem Šulajem vědomě rezignovali na širší sociální rámec svého vyprávění, svým filmem se přes některé dílčí výhrady zařadili po bok nejpozoruhodnějším slovenským (a tím i československým) snímkům první poloviny osmdesátých let, hned vedle *Pásla kone na betóne* Š. Uhra, *Tisícročné včely* J. Jakubiska či *Iné lásky* D. Trančíka.

Ten, který se „nevopil“ (Iná láska)

Existují filmy čisté, jakoby „hladké“, bez nápadnějších nedostatků; většinou nás příliš neoslovují, podobají se jeden druhému jako vejce vejci. Početně převažují nad díly konfliktními, rozporuplnými, provokujícími množstvím chyb. V současné konstelaci musíme být vděčni právě za tyhle snímky, které posouvají (vzhledem k ojedinělému výskytu děl špičkových) naši současnou filmovou kvalitu kupředu. Takřka permanentně v tomto soukolí figurují dříve dokumentární (*Šibenice, Vrcholky stromov, Amulet, Druhý výstup na Nanga Parbat*) a později celovečerní hrané projekty letos již čtyřicetiletého Dušana Trančíka.

Zvláště z jeho děl vytvořených v osmdesátých letech (zaměníme-li ovšem nepříliš vydařeného *Fénixe* za hodně diskutovaného *Vítěza* z roku 1978) cítíme doslova živočišnou potřebu vyprávět vrstevnatě, s vyšším, metaforickým zacílením. Jenom někde, spíše v jednotlivostech překračuje únosnou mez až do zóny jakési urputnosti, zbytečně tíhne k neúprosnému, tezovitému kosmopolitismu. Zmíněné výtky nejsou však profilujícími znaky Trančíkova uměleckého chorobopisu, spíše „pihami na kráse“ jedné z vůdčích osobností současné slovenské filmové režie, spolu se Štefanem Uhrem, Dušanem Hanákem a Jurajem Jakubiskem.

V případě svého nejnovějšího snímku *Iná láska* (1985) znovu zvolil práci s kvalitním scénáristou: po Tiboru Vichtovi a jeho

mladších kolezích Ondreji Šulajovi, Janu Fleischerovi a Jozefu Puškášovi si vybral námět Jiřího Křížana, bezesporu jedné z nejzajímavějších osobností dneška, na jehož scenáristické podobě se s bývalým barrandovským dramaturgem výrazně podílel. Křížan je znám svými poněkud spekulativními, ale zároveň dráždivě komponovanými příběhy (*Stíny horkého léta*, *Signum laudis*, *Mrtví učia živých*), které se vyznačují absencí jistých psychologických i sociálních prvků, zároveň překotným vývojem dění s množstvím ostře rozehraných situací, opřených o střet většinou dvou monolitně robustních, nápadně rozlišitelných charakterů na ono vcelku zdravé a do jisté míry použitelné, co přežívá z westernových schémat. Tedy bezesporu zajímavá příběhová materie, sice bytostně dramatická, avšak v realistickém uchopení příběhu nutně provokující k specifickému režijnímu výkladu. Prakticky nikdy se realizace Křížanových projektů neobešla alespoň bez částečné míry rozpaků. Její společensko-dobové zakotvení, převod do hmatatelně reálných obrazových kulis takřka vždy proběhl jen jaksi vnějškově bez hlubšího pochopení charakterů, střetů a dalších potenciálních možností tématu (ovšem jev pro současnou režii – a to zdaleka nejen domácí – stále typičtější). Zmíněná vnějškovost se snoubila i – vzhledem k renomovanosti režisérů (Vláčil a dvakrát Hollý) – s usilovným hledáním ozvláštňujících obrazových adekvátů, ale především se záměrem, kam rovinu příběhu napřímit. Zatímco Vláčil (*Stíny horkého léta*) se asi celkem nejsmysluplněji „spokojil“ s baladickou tonalitou, Hollý se v *Signum laudis* potýkal s náročným předpokladem nadčasového podobenství, aby ve snímku *Mrtví učia živých* přece jen více akcentoval moralistní prvky.

Snad nejrkolomnější cestou se vydal Dušan Trančík, vzdor skutečnosti, že látka nikterak nezapře rodokmen Jiřího Křížana. Rozhodl se pro vnitřní posun výchozího syžetu, komplexní rozvinutí, uměleckou aktualizaci všech jeho rozhodujících složek: zamýšlel psychologicky podepřít charaktery, vyostřit jejich sociální zázemí, nalézt v modelovém přístupu určité metaforic-

Toto je pouze náhled elektronické knihy.
Zakoupení její plné verze je možné v
elektronickém obchodě společnosti eReading.