

JAN KUČERA

POETIKA

ČESKÉHO FILMU

JAN KUČERA

POETIKA

ČESKÉHO FILMU

Vydání knihy podpořilo Ministerstvo kultury ČR.

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA

(Uveďte původ – Zachovejte licenci).

Licenční podmínky najdete na adrese <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Recenzoval: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

© Akademie múzických umění v Praze, 2026

© Tomáš Kučera, 2026

Preface © Jan Svoboda, 2026

Grafický layout © Markéta Jelenová, 2026

ISBN 978-80-7331-728-7 (iPDF)

Obsah

Jan Kučera a jeho poetika	7
<i>Jan Svoboda</i>	
Nač dbát při zkoumání filmového díla	45
Krize historického filmu?	57
O lidech a smrti	69
<i>(Mezi dějinami a mýtem – II.)</i>	
Otakar Vávra a Kladivo na čarodějnice	85
<i>(Znovu český historický film)</i>	
Panychida za neřáda	97
Nazpět k ráji	117
<i>Jaroslav Papoušek: Ecce homo Homolka</i>	
Eva neboli hledání	133
<i>Věra Chytilová: Ovoce stromů rajských jíme...</i>	
Variace na téma z Jonathana Swifta	151
<i>(Pavel Juráček: Případ pro začínajícího kata)</i>	
Film mezi dramatem a epikou	175
Účtování pro zítřek	193
<i>(1964–1967)</i>	
Jmenný rejstřík	211
Rejstřík filmů	215

JAN KUČERA A JEHO POETIKA

Jan Svoboda

Jan Kučera (8. 7. 1908 Plzeň – 5. 9. 1977 Praha) náleží ke klíčovým, zakladatelským osobnostem naší filmové i televizní teorie. Byl významným kritikem i dokumentaristou, tvůrcem filmového zpravodajství. Trvalý vrchol jeho přínosu ale představuje práce teoretická, úzce prolnutá s činností pedagoga a vyrůstající z bohatých praktických zkušeností. Kučerův myšlenkový vývoj přitom v půlstoleté vnitřní kontinuitě (soustavně publikoval v letech 1927–1977) protíná a reflektuje základní problematiku naší filmové a televizní kultury. V jeho teoretickém rodokmenu nalézáme „fotogenické“ a „montážnické“ koncepce meziválečné avantgardy i lekce strukturalistické uměnovědy, v komplikovaném poválečném vývoji přehodnocované na základě materialistické teorie odrazu. Ale setkáme se tu od šedesátých let též s poučeným, adekvátním uplatněním poznatků sémiotiky a teorie systémů. Výsledkem byla osobitá dialekticky systémová syntéza.¹

Osobnost a dílo

Kučera pocházel z učitelské rodiny. Po maturitě (1926) začal studovat techniku, ale po jednom semestru přestoupil na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy. Zde do roku 1931 studoval francouzštinu, angličtinu a češtinu. Ale program si značně rozšířil, mimo jiné ze srovnávacích dějin literatury (u F. X. Šaldy a Václava Tilleho, kde navštěvoval

¹ Podrobněji viz v monografii: Jan Svoboda. *Skladba a řád: Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007.

i divadelní seminář) či z estetiky (u Otakara Zicha). Od počátku studií navazoval četná přátelství hlavně v okruhu Svazu moderní kultury Devětsil. Od května 1927 se stal filmovým referentem *Studentského časopisu*. Pohyboval se kolem Divadla Dada, jež vedl Jiří Frejka, působil rovněž ve voicebandu E. F. Buriana, souboru scénické recitace. Aktivně se zapojil do Klubu za nový film (1927–1928), který si jako sdružení blízké Devětsilu vytyčil za cíl sjednotit úsilí o vytvoření moderního českého filmu a propagaci dobrého filmu vůbec. Příslušníci mladé nezávislé kritiky se často vyjadřovali avantgardním slovníkem poetismu („kinografické momenty“, „aktivní fotogenie“, „ryzí film“, čímž mysleli hodnotný film vůbec), ale od počátku spojovali čistě estetické či umělecké problémy s aspekty sociologickými a sociálně psychologickými. Prostředí avantgardy ve znamení poetismu a konstruktivismu – i s jejich rysy sociální a civilizační utopie – se přirozeně stalo podnětem pro rozvinutí Kučerova zaujetí pro film jako vpravdě moderní tvůrčí projev, založený na existenčním sepětí techniky a poezie. V britských kritikách i duchaplných zamyšleních radikálně útočil proti malosti, diletantismu a bezduchosti zdejší „filmové provincie“, a to ve jménu svébytných, nenahraditelných možností „kinoaparátu“, tohoto dychtivého objevitele nových vizuálně básnických hodnot. Jako příslušník meziválečné kulturní levice (jež se hlásila k „novému uspořádání života“) ovšem nikdy neizoloval vnitřní, imanentní problémy filmu a umění vůbec od jeho společenského postavení, působení a (též vlivem soukromopodnikatelských zájmů) málo využívaných možností „otevírat oči divákům“.

Souběžně s hranou, uměleckou produkcí věnoval Kučera od prvních kritických kroků stálou a zasvěcenou pozornost také nehrané, věcně sdělující větví kinematografie, totiž zpravodajství a dokumentárnímu (jak se tehdy říkalo kulturnímu) filmu. Reflexe této „Popelky kinematografie“ nepochybně souvisí s jeho praxí a zkušeností filmaře. Už v prostředí Klubu za nový film se sblížil s Karlem Smržem, redaktorem filmového týdeníku *Elektro-Journal*, a s Jindřichem Brichtou, kameramanem a technickým šéfem stejnojmenné výroby. Když Smrž začátkem roku 1931 odcházel, doporučil Kučeru, který právě uzavíral univerzitní studia, za svého nástupce. Začala tak jeho tvůrčí cesta, na které „redigování u psacího stolu rozšířil o redigování u stříhacího stolu i o samostatné natáčení [...] aby této práci zůstal trvale věrný a aby svou dlouholetou činností

vtiskl – zejména v období před Mnichovem a v prvních letech po osvobození – českému filmovému zpravodajství osobitou pečeti mezinárodní úrovně.²

Současně s prací pro *Československý filmový týdeník* (jak se *Elekta-Journal* v té době nazýval) hledal cesty k vlastním autorským pokusům. *Burleska* (1932) zůstala v němém verzi, k plánovanému ozvučení hudbou Miroslava Ponce nedošlo. Zvolený asociativní proud zde poněkud připomínal surrealistickou techniku automatického textu. Rozvíjel paralelu mezi hrou v karty a „hrou na válku“, zobrazenou prostřednictvím reportážně působících záběrů. Ještě nepříznivější úděl potkal Kučerův projekt *Stavba*. V součinnosti s architekty Josefem Havlíčkem a Karlem Honzíkem v něm usiloval o vystihnout dynamiku moderní architektury. Budova „pražského mrakodrapu“ měla vyrůst zrychleně jako rostliny na časosběrných snímcích. Hrubě sestřižený materiál byl zakoupen do Francie pro dokument o československé architektuře...

Kučera vlastně od počátku své autorské kariéry představoval teoretizujícího kritika s širokým mezinárodním rozhledem. Důležitý profesionální mezník pro něj v tomto ohledu znamenalo převzetí pravidelné týdenní rubriky v deníku *České slovo* (únor 1934 – únor 1938). Zvláštní význam měla spolupráce s prestižní revuí *Listy pro umění a kritiku*, kde pravidelně publikoval rozbor významných filmů i zásadnější problémové stati (1933–1937). Důležitou roli při Kučerově prohlubování a precizování vlastních teoretických názorů sehrála rovněž jeho přednášková činnost – působil zejména jako filmový referent Divadelního studentského ústředí. Zpětně lze říci, že Kučerova bohatá filmověkritická práce byla zřetelně vedena vědomím, že filmová tvorba a dílo je hierarchizovanou, řízenou souhrou a přesně vyváženou stavbou řady složek, jež se nemohou uplatňovat na vlastní vrub. Tento náhled přibližoval Kučeru k myšlenkovému okruhu českého uměnovědného strukturalismu. (Ostatně již v prvním ročníku *Listů pro umění a kritiku* byly publikovány také základní studie jeho představitelů, zabývající se filmem z hlediska jeho znakové povahy.³) Ve svém usilování o uměleckou náročnost a obrodu předpokladů

² Antonín Navrátil. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha: Filmový ústav, 1968, s. 75.

³ Roman Jakobson. „Úpadek filmu?“. *Listy pro umění a kritiku*. 1933–1934, roč. 1, č. 2, s. 45–49; Jan Mukařovský. „K estetice filmu“. *Tamtéž*, č. 3, s. 100–108. Viz též R. Jakobson. „Úpadek filmu?“. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.). *Stále kinema: Antologie*

naší filmové kultury se Kučera zapojil do Československé filmové společnosti, založené v říjnu 1936 pod vedením Vladislava Vančury jako sdružení demokratické kulturní veřejnosti.

Naléhavým veřejným zájmem při ohrožení republiky bylo vytvořit domácí profesionálně vyspělé a společensky účinné filmové zpravodajství. Za aktivní účasti ministerstva zahraničí byla 13. 4. 1937 ustavena společnost Aktualita, která převzala dosavadní (stále ještě němý) *Československý filmový týdeník*.⁴ Od 1. 6. 1937 se Kučera stal jejím šéfredaktorem. První vydání *Aktuality – Československého zvukového týdeníku* vyšlo 12. 8. 1937.

Náročné působení ve vedení *Aktuality* sice utlumovalo Kučerovu činnost kritickou, ale svým způsobem stimulovalo dozrávání jeho teoretické koncepce. V letech 1939–1940 dokončil *Knihu o filmu* (1941, znovu 1946), která byla shrnutím dosavadního poznání. V průběhu třicátých let lze u Kučery pozorovat postupný posun od spíše programového zaměření k přístupu naukovému, poněkud zjednodušeně řečeno od avantgardy k strukturalismu. Znal se dobře s Janem Mukařovským (působili spolu i ve výboru Československé filmové společnosti), s Romanem Jakobsonem (už z Klubu za nový film) či s Petrem Bogatyrevem. Navštěvoval přednášky Pražského lingvistického kroužku, sledoval práce jeho členů a vedl s nimi také neformální debaty „v kavárně“. V *Knize o filmu* chtěl propracovat především osobité pojetí tvorby jako přeměny jedné (mimo-filmové) skutečnosti v skutečnost novou, uměleckou. V dobové metodologické situaci oboru (který se teprve vyhraňoval jako uměnovědná disciplína) nalézal orientaci v pojetí umělecké struktury jako hierarchicky uspořádané dynamické soustavy složek.

„Na kinematografickou tvorbu hledím ve smyslu strukturalistického pojetí uměleckého díla, o jehož prohloubení a obohacení se u nás s tak objevným úsilím zasloužil profesor Jan Mukařovský. Myslím, že bez Mukařovského poznatků na poli všeobecné estetiky i oborů zvláštěných by nebylo možno přiblížit se k jádru a duchu kinematografie,“⁵ napsal Kučera v úvodu *Knihy o filmu*. Jeho sblížení se strukturalismem

českého myšlení o filmu 1904–1950. Praha: Národní filmový archiv, 2008, s. 308–314; J. Mukařovský. „K estetice filmu“. In: *Tamtéž*, s. 291–300. Týž. „Čas ve filmu“. In: *Tamtéž*, s. 301–307.

⁴ Blíže viz „Dokumenty k československému filmovému zpravodajství 1935–1937“. *Illuminace*. 1999, roč. 11, č. 1, s. 89–129.

⁵ Jan Kučera. *Knihy o filmu*. Praha: Orbis, 1941, s. 10.

bylo vedeno touhou po analytické i pojmové přesnosti a metodičnosti, ale současně ho usnadnil zájem tohoto vědeckého směru o vnitřní otázky umělecké výstavby i o vývojové zákonitosti moderního umění. Umožnila tak Kučerovi nabídnout – u nás poprvé – ucelený tvarový a funkční rozbor filmového díla (přesněji artefaktu, tedy „toho jevu, který vidíme na plátně“) i procesů jeho zrodu a působení na diváky. Analýza i syntéza pochodu tvorby je zde nahlížena jako „složitá činnost, při níž nutno uvažovat současně o mnoha vlastnostech záběrů, abychom je sloučili, uvedli do souzvuku, nebo abychom mezi ně *vědomě* a *plánovitě* vnesli konflikt. [...] To znamená, že každý záběr a každá úprava skutečnosti před kamerou se musí konat podle určitého *předem připraveného plánu*, který směřuje k synthese, již vykoná střih. Tímto plánem je *scenario*.“⁶

Střih, respektive montážní (skladebné) postupy jsou přitom v Kučerově pojetí specifickým, konstitutivním způsobem časové a prostorové organizace filmového díla jako znaku. Právě rozvinuté řešení této problematiky se stalo Kučerovým přínosem, který byl oceněn také v mezinárodním měřítku.⁷ Jeho východisko – rozlišení dvojího filmového času a prostoru – má zřejmě kořeny v latentně sémiotické práci Otakara Zicha *Estetika dramatického umění* (1931), v její důsledně uplatňované podvojnosti technické a obrazové významové představy,⁸ „představujícího“ a „představovaného“. Kučerovy úvahy o časoprostorovém rozměru ve filmové tvorbě (nejen umělecké, ale také dokumentární) zde korespondují s Mukařovského pojednáními o stejném problému. Z porovnání plyne, že Mukařovský i Kučera uvažují vlastně o trojím filmovém čase a prostoru. Mukařovský rozlišuje: 1) čas dějový (předpokládaný „skutečný“ čas představovaného děje); 2) čas obrazový (znakový), objektivně fyzikální čas pohybu filmového pásu a projekce stínů na plátně; 3) čas vnímajícího diváka, tj. čas významově aktualizovaný v divákově zážitku.⁹ Analogicky Mukařovský uvažuje: 1) prostor reálný (pouze předpokládaný v ději); 2) prostor iluzivní (obrazy na

⁶ *Tamtéž*, s. 72.

⁷ Guido Aristarco. *Dějiny filmových teorií*. Praha: Orbis, 1968, s. 266.

⁸ K výchozímu vymezení pojmů srov. Otakar Zich. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986, s. 42–43. Přímý Kučerův odkaz k Zichově koncepci najdeme např. in J. Kučera. *Knihy o filmu*, s. 10.

⁹ Jan Mukařovský. „Čas ve filmu“. In: *Stále kinema*, s. 301–307.

filmovém plátně); 3) prostor-význam, což je celková představa dramatického prostoru, vznikajícího souhrnem střídajících se záběrů, včetně spojení obrazu se zvukem.¹⁰ Kučera pak v *Knize o filmu* obdobně charakterizuje: 1) čas a prostor skutečný (poněkud nevhodně nazývaný „realistický“), známý z běžné zkušenosti; 2) čas a prostor reálný (doba promítání a rozměry stínů vymezených rámem plátna); 3) čas a prostor ideální, dramatický, vnímaný divákem. Shodně uváděné tři aspekty (modality) času¹¹ a prostoru lze chápat jako analogický pomyslným vrcholům trojúhelníku základních sémiotických relací, totiž: 1) referentu; 2) znaku; 3) významu, aktualizovanému ve vnímajícím subjektu interpreta znaku.

Kučerovo přemýšlení o podstatě a funkcích zpravodajství či obecněji dokumentaristiky mělo úzký vztah k jeho exponovanému a rizikovému postavení šéfredaktora *Českého zvukového týdeníku Aktualita*. Ve stále obtížnějších podmínkách Protektorátu Čechy a Morava si zřejmě uvědomoval odpovědnou, ba přímo záchovnou úlohu české kulturní práce. V činnosti firmy Aktualita se od počátku uplatňovalo vlastenecky obranné zaměření. Tak vznikla celá galerie dobového kulturního a sociálního života – nejenom v „nepolitických“ reportážích týdeníku, ale stejně tak v krátkých „kulturních“ dokumentech.¹² Samotná pravomoc šéfredaktora byla nyní omezena na nepolitické snímky. O ostatním přímo rozhodoval dosazený zmocněnec Úřadu říšského protektora. Ten také nařídil, aby Kučera s kameramanem Čeněk Zahradníčkem natočili 26. 6. 1942 záběry z destrukce obce Lidice, vyhlazené nacisty v odvetě za atentát na Reinharda Heydricha. Hlavně tato skutečnost a její (dez)interpretace se stala po válce jako „stín minulosti“ zdrojem dlouhodobých komplikací v Kučerově profesní dráze.¹³ Když musel po dlouhém léčení odejít v květnu 1943 z Aktuality, našel Kučera útočiště ve studiu ve Zlíně, kde

¹⁰ J. Mukařovský. „K estetice filmu“. *Tamtéž*, s. 291–300.

¹¹ Uvedený trojí čas ve filmu charakterizoval – vlastně v souladu s Kučerou – ve své shrnující knize také Béla Balázs. Srov. Béla Balázs. *Film: Vývoj a podstata nového umění*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958 [1. vyd. originálu 1949], s. 130.

¹² Blíže viz Jiří Doležal. *Česká kultura za protektorátu: Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996, zvl. s. 204. K problematice srov. též Karel Margry. „Filmové týdeníky v okupovaném Československu: Karel Pečený a jeho společnost Aktualita“. *Illuminace*. 2009, roč. 21, č. 2, s. 83–134.

¹³ Podrobněji k tomu – s dokumentací – viz J. Svoboda. *Skladba a řád*, s. 94–98.

točil uměleckohistorický dokument *Pražský hrad*. Ten dokončil – ve zkrácené verzi – Elmar Klos až roku 1947.

Po osvobození se nejprve pod vedením Jiřího Lehovce podílel na soustředění základny Krátkého filmu z řady drobných výroben, od listopadu 1945 byl jmenován šéfredaktorem Československého zpravodajského filmu. Energicky se věnoval jeho rozvoji v souladu s požadavky budování nové lidově demokratické republiky:

„Od ‚usměrněných‘ týdeníků nacistických se liší týdeník demokratického státu tím, že nevnučuje hesla a nařízení, nýbrž že podává veřejnosti látku, nad níž se diváci zamýšlejí a již myšlenkově dále, svobodně a po svém zpracovávají. Ano, chceme vychovávat *tvořivé* obecnstvo. [...] Potřebujeme týdeník, který odpovídá požadavkům a potřebám našeho lidu, [...] týdeník tvořivý a hledící k zítřku.“¹⁴

Svědectví o tomto dobovém postoji podává také Kučerova nejrozsáhlejší realizace, reportážní dokument *Píseň míru* (1947) o průběhu 1. světového festivalu mládeže a studentstva v Praze v létě 1947.

Spolu s filmařským angažmá v té době rozvíjel i bohatou činnost kritickou, publicistickou a teoretickou. V převratné společenské a kulturně politické situaci si zřejmě uvědomoval naléhavé důsledky, jež plynuly z radikálně proměněné pozice a orientace zestátněné kinematografie a vůbec filmové kultury. Ve snaze o těsné sepětí takříkajíc estetického a politického názoru se myšlenky a kritéria, jak je formuluje *Kniha o filmu*, prověřují, rozšiřují i korigují aspekty sociologickými a politicko-ideologickými:

„Dnešní uměnovědné bádání nahlíží zkoumané dílo nebo raději souvislou uměleckou řadu v celé šíři a pokud možná v úplné souvislosti nejen všech jeho významů a služebností, ale i v souvislosti všech okolností (zdánlivě) mimouměleckých, v nichž dílo vzniká, v nichž působí a jež popřípadě způsobuje. *Staví dialekticky umělecké dílo, uměleckou tvorbu a uměleckou působnost proti jevům všedního života* (politickým, hospodářským, kulturním, vědeckým) a pojímá do svého zkoumání i takové záměry, které podle estétské teorie idealistické – se s jeho úkolem nekryjí. Tak například politické zaměření

¹⁴ Jan Kučera. „O úkolech filmového týdeníku“. *Filmová práce*. 1946, roč. 2, č. 18, s. 2.

a přímo řekněme politická služebnost uměleckého díla je pro soudobého badatele součástí jeho estetické funkce a skladby...¹⁵

Hledisko sociologické a noetické nicméně jako by dosud ve značné míře existovalo *vedle* hlediska estetického, respektive umělecko-teoretického, založeného strukturalisticky. Nedochází k jejich vnitřnímu zprostředkování. Dokladem takové „podvornosti“ je i soubor hesel, jež Kučera napsal – s koncepčním promyšlením jejich vzájemné souvislosti – pro *Malý filmový slovník* (1948). Dualita „technických“ a „významových“ částic filmového díla, od *Knihy o filmu* základ Kučerova teoretického modelu, se zde promítá i do vztahu mezi „materiálními“ a „dějovými“ jednotkami filmové skladby: ty první jsou základnou, nositeli druhých. Základní ucelená „technická“ jednotka – sled (sekvence) – je chápána jako řada záběrů s nepřetržitou dějovou, respektive myšlenkovou linií, jako obdoba motivu v hudbě. Není však schopná samostatné existence, její finální význam vzniká teprve sepětím s předcházejícími a následujícími sledy (řadami). Nelze ji tedy zaměňovat s výjevem (scénou) jako uzavřenou *dějovou* jednotkou. (Sekvence může výjev přesahovat nebo být jeho částí).¹⁶

Po komunistickém převratu byl Kučera k 1. 3. 1948 odvolán z funkce šéfredaktora filmového zpravodajství. Navázal kontakty s Československým filmovým ústavem a od 1. 3. 1949 zde nastoupil jako referent podnikového školení. Především se stal instruktorem střihu pro praktická cvičení FAMU. Zde ostatně působil jako externí pedagog od zahájení výuky v roce 1947. Teprve v prosinci 1958 zde byl jmenován odborným asistentem na katedře režie a roku 1964 vedoucím kabinetu střihové skladby. Pracovní soustředění – i navzdory trvajícím překážkám – umožnilo vznik řady studijních textů a dalších publikací.

Pro rozbor a posouzení prací z obtížného období padesátých let, kdy se Kučera vyrovnával s postuláty marxisticko-leninské estetiky a metody socialistického realismu (i v jejich oficiální dogmatické verzi), je náležité uplatnit konkrétně diferencující přístup, vědomí vnitřní rozpornosti

¹⁵ Kinographicus (= Jan Kučera). „Estetika a sovětský film“. *Cíl*. 1946, roč. 2, č. 4, s. 61–62; zkráceně Jan Kučera. „Estetika a sovětský film“. *Filmová práce*. 1946, roč. 2, č. 6, s. 5.

¹⁶ Viz [Jan] Kučera. „Sekvence“. In: František Gürtler (ed.). *Malý filmový slovník*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948, s. 327.

a historické podmíněnosti. Jeho hlavní poznávací úsilí se nyní zaměřovalo na objasnění svébytnosti a nezastupitelnosti filmového umění jako „specifické formy společenského vědomí“, a to v zájmu co nej-působivějšího vyjádření pokrokových myšlenek („ideového obsahu“) prostřednictvím „uměleckých poznatků“ (vlastně šlo o celostní uměleckou informaci, jež působí regulativně takříkajíc napříč v komplexním orientačně-motivačním systému člověka). V pojmání filmového tvaru (ústrojné jednoty obrazu života) a jeho vztahu ke skutečnosti je nyní patrný též postup ve směru překonávání některých omezení strukturalismu.

V tomto ohledu je zajímavá souběžnost s tehdejší Mukařovského snahou o opuštění dosavadní, ne zcela adekvátní koncepce autonomního („neslužebného“) uměleckého znaku na rozdíl od takzvaného znaku sdělovacího. Dělo se to na základě pochopení znaku jako *nástroje* dorozumívání, jehož hodnota záleží právě ve vztahu k materiální skutečnosti.¹⁷ Kučerovo řešení problému *umělecké znakovosti filmu* se ubíralo prakticky stejným směrem. Toto specifikum je podle jeho názoru konstituováno *dialektickým napětím mezi dokumentární funkcí každého záběru* (vlastně poukazem k singulárnímu denotátu, referentu) a *jeho funkcí přesahovou* (vztahující se k takzvané rozptýlené denotaci či globální referenci, obraznému zobecnění):

„*Umělecký film*, na rozdíl od obou druhů filmu dokumentárního, nenatáčí určitou skutečnost proto, aby o ní podal svědectví. Natáčí ji proto, aby jejím prostřednictvím vytvořil jinou skutečnost, novou, aby vytvořil *umělecký obraz* skutečnosti. [...] Ona skutečnost, ony předměty, které přímo natáčí, tedy herci, dekorace i příroda, mají v uměleckém filmu *funkci přesahovou*, to znamená, že svým výsledným účinem přesahují svůj všední význam a vytvářejí význam nový, jiný, umělecký. [...] Umělecké dílo nezapírá, že je umělé, že je lidským výtvozem. Jeho hodnota je podmíněna právě tím, že je lidským umělým a záměrným výtvozem. Umělec v takovém filmu vytváří a organizuje neustálý spor mezi dramatickou postavou nebo krajinou a mezi předmětem, který byl natáčen, tedy hercem nebo skutečnou krajinou. A z tohoto

¹⁷ Srov. Jan Mukařovský. *Tradice a úkoly uměnovědy v Československu*. Rukopis (léto 1948). Pozůstalost Jana Mukařovského; Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze.

dialektického sváru pramení účinnost dramatického jevu, postavy, krajiny, prostoru, času atd.¹⁸

„Imanentní“ snaha o sblížení s marxistickou teorií umění však byla podlomena a násilně narušena ideologickou kampaní, rozpoutanou proti strukturalismu jako takříkajíc zastřeně idealistickému vědeckému směru, a rituální sebekritikou Jana Mukařovského.¹⁹ Jestliže myšlenkový vývoj původně probíhal v rovině vědeckého přesvědčení, hledání „nového řádu skutečnosti“, pak pod tlakem stalinistických dogmatiků ztratilo „marxistické čtení strukturalismu“ naději na existenci. Zbývalo pouze sebebopření, odmítnutí minulosti. Nicméně nelze přehlédnout, že reinterpretační pojmy v kontaktu s marxismem a jeho teorií odrazu nebyla pouze čistý oportunismus. Týkalo se to zejména celostní vztáženosti estetické funkce k úhrnu potřeb a složek existence společenského člověka – estetické tematizace všeho, čím člověk žije.

Teoretickou bilanci tohoto obtížného „období přehodnocování“ v Kučerově práci zahájila první verze *Základů filmové skladby* (1949). Následující sérii učebních textů pak Kučera uceleně shrnul ve skriptu *Filmová tvorba: Základní otázky filmové estetiky* (1959) a v souběžně vzniklém obsáhlém obecném kompendiu *Filmová tvorba amatéra* (1961) spolu s prací *Novinářský film* (1961). V *Základech filmové skladby* byla patrná jak návaznost na předchozí výsledky zkoumání, tak i pokus o jejich zhodnocení teorií odrazu. Východiskem této „anatomie a fyziologie filmového díla“ bylo opět rozlišení „technických“ a „významových“ úseků, segmentů:

„Vytváříme-li nějaký děj ve filmu, uskutečňujeme myšlenku v specifické filmové látce. Při pochodu se děj člení na částice, které označujeme jako výjevy, věty, sloky, díly apod. Tyto články díla jsou vytvořeny ve *filmové hmotě*, jež má své vlastní členění na *záběry, záběrové řady a souřadí*. Budeme mluvit o těchto člancích filmu. Vztah záběrů, řad a souřadí k výjevům, větám, dílům apod. není vždy stejný. Mnohdy se výjev kryje s řadou, často

¹⁸ „Filmová abeceda – Druhy filmů II“. *Kino*. 1949, roč. 4, č. 14, s. 206. Předchozí i následující část seriálu je podepsána Kučerovou značkou Kr.

¹⁹ Blíže viz Miroslav Červenka. „Jana Mukařovského rozchod se strukturalismem“. *Tvar*. 1991, roč. 2, č. 36, s. 1, 4–5.

se souřadím nebo se skupinou souřadí, někdy však může záběr tvořit celý výjev.²⁰

V následujícím rozboru se Kučera pokoušel vymezit – ne zcela přesně, důsledně a jednoznačně – obrazové a zvukové složky a prvky záběru (předmětná náplň obrazu, osvětlení, tvarová a barevná výtvarnost; předmětná náplň zvuku, kvalita zvuku, hudební zpracování, trvání zvuku). Přitom každý záběr je uvnitř vytvářen ze soustavy prvků, jež jsou seřazeny „svisele“ a vztahují se k příslušným složkám – např. zobrazené předměty, postavení a pohyb kamery, úhel (velikost) záběru, perspektiva (vzájemný poměr) zvuků. Mezi záběry pak vzniká soustava vodorovná. Různé užití základních článků stříhové skladby (záběrů, řad a souřadí) pak patří již do „vyššího kurzu filmové gramatiky“, přesněji do sféry umělecké syntaxe, kompozice či stylistiky. Její hnací energií je tvůrčí záměr, zajišťující významové sjednocení filmu. Záměrná *tvůrčí artikulace*, emancipace od pouhé pasivní záznamovosti („opisu a popisu“), hodnotící obrazná hierarchizace podstatného a nedůležitého, probíhá právě výběrovým snímáním po záběrech (s využitím jejich vnitřní skladby – kompozice) a jejich vnější skladbou (vazbou). Stříh představuje pouze technický úkon; jeho prostřednictvím se uskutečňuje tvůrčí operace – zhodnocení, výběr a osobitá opticko-akustická interpretace materiálu získaného snímáním.²¹

Přizpůsobivé osvojování marxistického způsobu myšlení – a to i v dobově vulgarizované, dogmatické podobě – negativně poznamenalo (naštěstí jen dočasně) také tehdejší Kučerovy projevy. V závěrečném, z hlediska přínosů vrcholném *období zralé myšlenkové syntézy* v jeho díle znatelně převládá poznávací aspekt nad zřetelem (apriorně) normativním. Tato etapa byla pravděpodobně vedena úsilím přiměřeně se vyrovnat s novými, převratnými skutečnostmi v aktuálním vývoji filmového tvoření i teoretického myšlení – na předním místě se silícími tendencemi k dokumentárnosti (respektive takzvané autentizaci) a zároveň subjektivizaci tzv. autorského filmu. Podstatným inspirujícím činitelem ovšem byl přímý a inspirativní kontakt s tvůrčím děním v našem filmu i v rozvíjející

²⁰ Jan Kučera. *Základy filmové skladby*. Praha: Československý státní film – Filmový ústav, 1949, s. 1–2.

²¹ *Tamtéž*, s. 7.

se televizi. (Ostatně nastupující tvůrci „nové vlny“ vesměs patřili k jeho žákům na FAMU.) Lze prokázat silnou pozitivní korelaci tohoto vývoje s Kučerovou myšlenkovou regenerací a renesancí. Dokázal se postupně uvolnit od vnitřních zábran i od myšlenkových schémat, kterým podléhal během padesátých let. Se zájmem sledoval také oživený zájem o odkaz našeho uměnovědného strukturalismu. Jeho podněty i vlastní dřívější výsledky posléze rozvíjel. Nelze pochopitelně opomenout, že určujícím kontextem a rámcem ve sféře kultury a myšlení byl celkový vývoj naší společnosti, který směřoval k reformním snahám takzvaného pražského jara 1968.²² Právě od 1. 7. tohoto roku byl Kučera – po letitých politických průtazích – jmenován docentem FAMU pro obor filmové a televizní stříhové skladby, který zde vybudoval.

Výsledkem „vnitřně emancipovaného“ dialekticky systémového uvažování se nyní stala nová, podstatně rozvinutá práce *Stříhová skladba ve filmu a v televizi* (první vydání 1964 a 1965, definitivní rozšířená verze 1969 a v řadě reedic). V souvislosti s kurzy pro pracovníky Československé televize vznikla zakladatelská kniha o povaze tohoto média (a jeho intimní komunikační situaci, a to s diváckým dojmem okamžitosti, simultánnosti), *Setkání s televizí* (1964). K ní se přimklo i aktualizované pojednání *Filmové a televizní novinářství (Novinářská kinematografie)* z téhož roku. V měsíčníku *Film a doba* vycházela do roku 1970 řada zásadních teoretických studií a rozborů nových zdejších filmů, které Kučera posléze zamýšlel sjednotit v komponovaném souboru *Poetika českého filmu*, až doposud však bohužel nevydaném.

Kučerovou zralou teorií (snad „filozofie“) stříhové skladby, *montáže* (v tvůrčím procesu, v jeho výsledku i při jeho vnímání) pronikalo dialektické pojetí *dynamiky vztahů částí a celku*. Jestliže její studium bylo podle Kučery vstupem do problematiky filmové či televizní tvorby po stránce teoretické, pak šlo vlastně o speciální verzi obecné dialekticky systémové koncepce. Ta předpokládala i vzájemnou slučitelnost, či spíše komplementárnost „odrazového“ a „sémiotického“ náhledu:

²² Blíže viz také Jan Svoboda, „Některé souvislosti českého nového filmu 60. let“. In: *Filmový sborník historický 4: Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 5–11; Jan Svoboda, „Budoucím historikům aneb Neopakovatelná situace zrodu“. In: Stanislava Prádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar, *Démanty vřednosti: Český a slovenský film 60 let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 323–333. (Tamtéž bibliografie k tématu.)

„Filmový záběr, záběr opticko-akustický, je tedy jev složený. Tvoří jej soustava složek. Každá složka má svůj osobitý úkol. Avšak všechny složky, ač jsou druhově rozmanité, na sebe vzájemně působí, ovlivňují se a zhodnocují, tvoří významovou hodnotu záběru. Všechny složky záběru vnímáme současně, slučujeme je v jednotu, v soujev, podobně jako současně vnímáme hudební souzvuk.“²³

Výrazem *soujev* se zřejmě mínila interakce i synergie prvků uvnitř systému. Jako prvky záběru se v pracovní dekompozici chápaly: předmětná náplň, úhel (velikost), postavení a pohyb kamery, osvětlení, zvuková náplň a délka. Méně určitým bylo vymezení *akčních částic* či *záběrových členů* jako významových jednotek (zobrazených postav a předmětů) a *morfémů*, jimiž se zde rozuměly tvárné úpravy (*vypracování*) jednotlivých prvků. Kučera přitom nadále – jako v dřívějších pracích – rozlišoval materiální (technické) a ideální (významové) články či částice filmové skladby: model a tvůrčí obraz; znak a význam; reálný a „divácky prožívaný“, dramatický čas a prostor – i když bral do úvahy také třetí aspekt, totiž *předpokládaný životní reál*, tedy čas a prostor (fiktivního) denotátu, referentu.

Původně v Kučerově teorii převládalo zaměření na elementární (*gramatická*) pravidla skladebného natáčení, zvláště na dodržování takzvaných *skladebných jednot* při slučování záběrů (jednota předmětné náplně a směru pohybu; jednota charakteru osvětlení a barevnosti; jednota optického vyjádření; jednota směru pohledů – takzvané pravidlo osy či roviny, transformované v zásadu hlavního směru; případně zvuková jednota). Tato skladebná pravidla vlastně podle Kučery vyjadřovala samozřejmosti a zajišťovala základní srozumitelnost na úrovni takzvaného přirozeného jazyka kinematografie jako znakového systému. Pozdější Kučerův rozvinutější dialektický přístup ale výslovně respektoval také oprávněnou možnost, ba potřebnost modifikace, včetně záměrného *ozvlášťujícího* porušení těchto komunikačních předpokladů ve vyšší syntaxi díla, výstižněji lze říci v umělecké stylistice či tvůrčí skladbě v širokém smyslu.

²³ Jan Kučera. *Strihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2016, s. 172.

V pojmání *gramatické* a *významové* výstavby ve filmové a televizní skladbě – v řadách a souřadích – lze uhadovat i možnou (třebaže neuvedenou) inspiraci Mukařovského myšlenkami o *významové dynamice kontextu* při postupném uskutečňování smyslu v proudu projevu. Mukařovský totiž konstatoval všudy přítomnost a obecnost dialektického protikladu a oscilace mezi významovou statikou (pojmenováním) a dynamikou (kontextem):

„Protiklad významové statiky a dynamiky není dokonce omezen jen na význam jazykový nebo jazykem vyjádřitelný, nýbrž uplatňuje se všude, kde proti sobě stojí jednorázová významová jednotka a plynulá souvislost, do které je tato jednotka zařadována; tak například v duševním životě přijímá podobu antinomie mezi představou a souvislým proudem duševního dění; dochází uplatnění *ve filmu při protikladu mezi záběrem a celkovým průběhem* [zdůraznil J. S.]; zasahuje do dějepisectví v podobě protikladu mezi ‚faktem‘ a ‚smyslem událostí‘.“²⁴

Při vnímání významových jednotek (také záběrů) v nepřetržité posloupnosti dochází k *významové akumulaci*, kdy každá následující jednotka je vnímána již na pozadí všech jednotek předchozích – záleží ovšem na jejich pořadí. V Kučerově chápání obdobně vytváří význam kinematografické záběrové řady mnoho složek, které se kupí kolem hlavního předmětného obsahu záběrů: osvětlení, rytmus řady, postoje a pohyby kamery, zvuky atd. Řada se vnitřně vlní a tato agogika teprve vyjevuje divákovi úplný význam.

Všesměrná vzájemná (kontextová) závislost ikonofónických záběrů – základních stavebních jednotek, minimálních segmentů – se zakládá na „různě dávkované“ *dialektice částečných shod a částečných odlišností*. Sřihová skladba se snaží docílit toho, aby shody přecházely ze záběru do záběru plynule, zatímco rozdílnosti usiluje vyhrotit, aby na sebe v divákově vědomí a citění narážely:

„Každý záběr klade otázky i odpovídá na otázky předešlého záběru i celých skupin předešlých záběrů. Výjimkou je první záběr díla, který

²⁴ Jan Mukařovský. „O jazyce básnickém“. In: Týž. *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982, s. 125.

neodpovídá na žádnou otázku, a poslední záběr díla, který nesmí již žádnou dílčí otázku divákovi položit. Stane-li se to, divák nemá dojem, že film skutečně skončil. Hluběji pojímáno, první záběr a záběry jsou „těsnou branou“, jíž divák vstupuje do díla z občanského živého světa. Divák jde na film, aby našel „nějaké“ odpovědi, „nějaké“ řešení svého života (třeba jen řešení v podobě „zábavy“). Poslední záběr a záběry jsou opět východiskem diváka ze světa díla a vůbec umění nebo publicistiky a umění do občanského světa. To znamená, že *celé* dílo, které dříve vystupovalo jako soustava odpovědí na divákovy otázky, po skončení samo klade určité „otázky“, které divák – pod jeho vlivem – bude řešit ve svém občanském životě. Systém otázek a odpovědí, podnětů a reakcí na ně, je vlastní vazebnou silou záběrů. Skladba a skladebné natáčení musí docílit, aby byl systém této vazby co nejpevnější, co nejvíc utřídný a zároveň co nejvíc vzrušující (i když odstíněně, modulovaně vzrušující, tedy s dynamickými vzepětími a poklesy). Systém otázek a odpovědí vytváří rovněž organické spojení jednotlivých záběrů, *každého* jednotlivého záběru s celým dílem.²⁵

Nastíněný pracovní model vystihoval kinematografickou skladbu jako postupné sémantické dění – zpřesňování významového profilu od soujevu v záběrech k záběrovým řadám a souřadím (spojením řad) až k celku díla jako superznaku. Postupně se tak podle této koncepce zužuje významový rozptyl jednotlivých, izolovaně vzatých (a tedy labilních, otevřených) záběrů, a tak vzniká linie vyprávění. Kučerův přístup jednak navazoval na linii „kontextových“ experimentů Lva Kulešova a dalších prací ruských teoretiků montáže. Jednak byl ale ve zralé fázi nápadně blízký onomu pojetí významové výstavby v každé konkrétní promluvě (respektive v textu jako „nadvětném celku“) – včetně *aktuálního členění na východisko a jádro výpovědi (základ a ohnisko)* – jaké vypracovala funkční lingvistika pražské školy, zejména pak Kučerův učitel, anglista Vilém Mathesius.²⁶

²⁵ J. Kučera. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, s. 30–31.

²⁶ Vilém Mathesius. „Řeč a sloh“. In: Týž. *Jazyk, kultura a slovesnost*. Praha: Odeon, 1982, s. 92–146; Týž. „O takzvaném aktuálním členění větném“. In: *Tamtéž*, s. 174–178. Také Jan Mukařovský připomněl – s odkazem na Mathesia – že aktuální významové členění věty (i vyšších celků) se ne vždy shoduje s formálním členěním syntaktickým. Viz J. Mukařovský. „O jazyce básnickém“, s. 127–129. Srov. též aktualizované pojetí základu

Shrneme-li řečené, horizontální skladba (vazba) záběrových řad a souřadí vyžaduje přesně stanovit jejich vzájemný významový poměr. Je to jev silově pohybový, konfliktní. Stříhová skladba (montáž) tedy v Kučerově pojetí nejen uskutečňovala výsledný tvar díla, ale byla pro něj také oním vstupem do celkové problematiky filmové a televizní tvorby po stránce teoretické. Významová výstavba funkční podle něj složky hierarchizuje, pořádá je v *tematických* a *kompozičních* aspektech (řečeno s Michaelem Bachtinem) do celistvého tvaru z hlediska optimální společenské funkčnosti: záměrného působení na diváka, podněcování jeho dotvářející aktivity a činorodého vzrušení.

Pojetí poetiky filmu

Zde vlastně vstupujeme přímo do oblasti zkoumání *poetiky*. Předmětem této nauky – součásti teorie umění – jsou otázky výstavby a tvaru uměleckých děl, a to buď jednotlivě, nebo v určitých historických nebo typologických seskupeních (poetika autora, stylu, žánru, směru, proudu, „školy“ a podobně).²⁷ Z teoretického hlediska jde o celostní systém (systémy) vyjadřovacích prostředků a tvárných postupů záměrně (příznakově, charakteristicky) organizovaných v uměleckých dílech. Historická poetika pak zkoumá proměny (vývoj) způsobů vyjadřování a sdělování – v našem případě ve filmech a jejich souborech (mimo jiné vztah konvencí a inovací). Alicja Helmanová považuje poetiku za ústřední a základní disciplínu filmové vědy, i když se většinou pěstovala pod zavádějícími tituly

(téma) a ohniska (réma), in: Petr Sgall et al. *Úvod do syntaxe a sémantiky*. Praha: Academia, 1986, zvl. s. 88–96. Na skutečnost, že každý záběr je při tvorbě promluvy (textu) vlastně „pojmenovávacím aktem“ a spojení (syntagma) záběrů „aktem větotvorným“, upozornil též R. Jakobson. „Úpadek filmu?“. In: *Stále kinema*, s. 308–314. Již Boris Ejchenbaum ve sborníku formální školy *Poetika kino* (1927) se zabýval také vztahem významového dění ve filmové skladbě k artikulaci tzv. vnitřní řeči diváka při promítání. Viz Boris Ejchenbaum. „Problémy filmovej štylistiky“. In: Peter Mihálik (ed.). *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov (Antológia filmovej teórie II.)*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986, zvl. s. 159–160. Blíže viz též Vjačeslav Vsevolodovič Ivanov. „Analýza hlubinných struktur sémiotických systémů umění“. In: Jan Bernard (ed.). *Tartuská škola: Sborník filmové teorie 2*. Praha: Národní filmový archiv, 1995, zvl. s. 200.

²⁷ Srov. Vladimír Macura. „Poetika“. In: Štěpán Vlašín (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, s. 281.

– jako gramatika (či „lingvistika“), stylistika (stylistická kritika), sémiotika nebo estetika. (Přitom gramatika má zkoumat vyjadřovací prostředky a „jazykové“ normy, sémiotika pak principy audiovizuální komunikace, estetika zase hodnoty.) Zásadně zde podle ní nestačí pouze synchronní (vlastně ahistorické) zkoumání fenoménu, jehož podstatou je proměnlivost.²⁸

Francesco Casetti označuje historickou poetiku za *esteticko-lingvistické dějiny*, dějiny forem a stylistických systémů.²⁹ V množství prací, které zkoumají tuto problematiku, se uplatňují rozmanité metodologické přístupy, prostředky a zdroje. Například Raymond Bellour (*L'Analyse du film*, 1979) při textovém rozboru filmových postupů a stylistických figur využívá hlediska a pojmy psychoanalýzy.³⁰ Barry Salt (mimo jiné vyškolený kameraman) se ve statistické stylistické analýze pokouší o přesné a ověřitelné zkoumání formálních rysů filmů v sepětí s vývojem technologie. Jeho takříkající funkční poetika vychází z kvantifikace a komparace významných parametrů. Za takové se považují zejména frekvence velikostí záběrů, průměrná délka záběrů (ASL – Average Shot Length), pohyby kamery, ale v menší míře třeba i struktura vyprávění. Technika prostřednictvím (vědomých) tvůrčích voleb v dané době a místě podmiňuje podobu stylu, chápaného jako souhra formálních vlastností. Tak je možné formulovat určitou typologii stylů pro příslušné období, dobové normy a odchylky, míru originality.³¹

Nesporně reduktivní technicismus takto nastaveného Saltova přístupu překonává poetolog filmu David Bordwell, který při zkoumání zohledňuje i historicky proměnlivé mody produkce, když zdůrazňuje komplexní propojení průmyslových struktur a institucí s kulturní tvorbou. Analytická východiska směřují k formulaci principů nebo k postižení

²⁸ Blíže viz Alicja Helman. „Wprowadzenie do poetyki historycznej filmu“. In: Alicja Helman – Karol T. Lubelski (eds.). *Studia z poetyki historycznej filmu*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1983, s. 9–20.

²⁹ Blíže viz Francesco Casetti. *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2008, s. 345–353.

³⁰ Srov. Raymond Bellour. *L'Analyse du film*. Paris: Albatros, 1979.

³¹ Barry Salt. *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword, 1983. Překlad některých kapitol srov. Týž. „Praktická filmová teorie“. *Illuminace*. 1995, roč. 7, č. 1, s. 17–25. Týž. „Filmový styl a filmová technika v letech 1895–1900“. *Tamtéž*, s. 27–41. Srov. kritický komentář: Alicja Helman. „Czy wiedza o filmie może być nauką ścisłą?“. *Kino*. 1986, roč. 31, č. 2, s. 21–22.

historických změn. Bordwell se hlásí k empirickému, induktivnímu postupu, který pracuje s relevantními *pojmy střední úrovně* (s odkazem na sociologa Charlese Wrighta Millse, kritika tzv. velkých teorií i abstraktního empiricismu). Za oblasti poetologického zkoumání Bordwell v návaznosti na tradice považuje: *tematiku* (ta zahrnuje zejména dějové motivy, obraz člověka, základní ikonografii, žánry); dále *zastřešující formu*, kompozici, principy výstavby a působení (uspořádání a regulaci celku a částí, zvláště struktury vyprávění ad.); a *stylistiku*, jež se zaměřuje na materiál a vyjadřovací postupy jako na komponenty tvůrčího procesu. Styl představuje uspořádané využívání tvárných postupů v rámci konkrétních technických možností. Pojem *forma* je zde chápán jako organizující princip ne tolik tzv. obsahu jako materiálu – nejen mizanscény a techniky, ale i témat, příběhů, stylů, norem i odchylek. Historická poetika tak vlastně objasňuje, jakými postupy (praktikami) se v různých dobách a podmínkách (režimech diskurzu) vytvářely filmy jako významové celky a jak vyvolávaly specifické významy.³² Tento přístup, označovaný v pojetí Kristin Thompsonové i jako *neoformalismus*,³³ ovšem (podobně jako jeho předchůdce, formální či morfologická škola ve dvacátých letech) vyvolával též oprávněnou kritiku vlastních omezení – především pro imanentismus, výlučné soustředění na umělecký text či izolovanou řadu bez potřebných přesahů a relevantních souvislostí a také pro faktický ahistorismus.³⁴

³² Podrobněji viz zvláště David Bordwell. *Poetics of Cinema*. New York – London: Routledge, 2008, zejm. s. 11–55. Český překlad Bordwellových studií blízkých načrtnuté badatelské perspektivě srov. Týž. „Zesílená kontinuita: Vizuální styl v současném americkém filmu“. *Illuminace*. 2003, roč. 15, č. 1, s. 5–28. Týž. „Konvence, konstrukce a filmové vidění“. *Illuminace*. 2007, roč. 19, č. 2, s. 25–46. Srov. Charles Wright Mills. *Sociologická imaginace*. Praha: Mladá fronta, 1968.

³³ Srov. Kristin Thompsonová. „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod“. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1, s. 5–36.

³⁴ Srov. např. komentář: Jan Svoboda. „Interpretace filmu/filmů v perspektivě neoformalismu“. *Film a doba*. 2003, roč. 49, č. 3, s. 188–191. David Bordwell v pojednání „střední úrovně“ *On the History of Film Style* (Cambridge – London: Harvard University Press, 1997) se vyjadřuje k revizi tzv. standardní verze dějin stylu, založené na představě o směřování ke „stále dokonalejšímu realismu“. Na základě rozboru mnoha filmů z různých období a zemí konstatuje převahu kontinuity a postupných změn, stability ve vývoji. Při řešení problémů (volbě z možných alternativ) rozhoduje základní účel: řízení divákovy pozornosti k významným aspektům (audiovizuálního) dění. Současně ovšem tvrdí, že „filmový styl není uzavřený svět filmů a technických postupů“ (*Tamtéž*, s. 269). Je otevřený

Důsledně dialektický a materialistický přístup k poeice filmu rozvíjel zvláště od třicátých let Sergej Ejzenštejn, a to v sepětí s reflexí vlastního tvůrčího procesu. Přitom se pokusil vypracovat „partiturové“ modely vazeb a interakce tvůrčích složek v polyfonické, „organické“ audiovizuální skladbě. Ve studii *Vertikální montáž* takto analyzuje řadu dvanácti záběrů filmu *Alexandr Něvskij* (*Alexandr Nevskij*, Sovětský svaz, 1938, rež. Sergej Ejzenštejn, Dmitrij Vasiljev) v pasáži „napjatého očekávání“ před bitvou ruského vojska s útokem Německých rytířů na zamrzlém jezeře. Příslušný diagram obsahuje souběžně snímky (fotogramy) záběrů, notový zápis hudby, délky obrazové a zvukové stopy, schéma (graf) obrazové kompozice a schéma pohybu.³⁵ V nepublikované práci *Něravnodušnája priroda* (*Nelhostejná příroda*), která je jakousi teoretickou sumou, uvažuje o „polyfonní orchestraci“ filmového díla na příkladu výstavby scény truchlení u rakve otrávené carevny Anastasije v 1. dílu *Ivana Hrozného* (*Ivan Groznyj*, Sovětský svaz, 1945, rež. Sergej Ejzenštejn). Jde o klíčovou epizodu – přelom v Ivanově postoji, která je o jeho probuzení ze zoufalství k (bezohledné) aktivitě „v zájmu státní ideje“. Jako *hlavní nástroje působení* (komplexy vyjadřovacích prostředků) zde Ejzenštejn pracovně – i v přehledné tabulce – vyčleňuje: hru Ivana; obraz Ivana na plátně; hudbu včetně sboru. Jako *podpůrné komponenty* pak uvádí: čtení žalmu; udání opričníka Maljuty na zrádné bojary; čistě obrazové prvky: hluboký interiér chrámu; účinkující osoby jako soubor. Celková kompozice je přitom budována (analogicky k hudbě) jako fuga a kontrapunkt z materiálu témat. (Hlavním tématem je moc a jednota státu v různých variacích.)³⁶

– jako každá činnost – mnoha vlivům na konkrétní tvůrčí rozhodnutí. Technologické, kulturní či ideologické faktory jsou obvykle modifikovány („ohýbány“) normami a tradicemi – souborem alternativ, preferovaných schémat, zděděných zkušeností a řešení. Jinde Bordwell připomíná, že „kultura nebo sociální kontext nebudou zdrojem pro každé přijatelné vysvětlení stylistického rozhodnutí“ (*Tamtéž*, s. 157). Řada stylistických faktorů tak má neutrální, takřkajíc nadčasovou a transkulturní povahu – jsou široce sdílené filmaři i diváky. Například „obnovené“ využívání inscenování do hloubky mizanscény (jako prostředku pro psychologickou analýzu postav a jejich vztahů) se uplatnilo současně na jedné straně v režii Williama Wylera v případě jeho poválečného dramatu *Nejlepší léta našeho života* (1946) a na druhé straně třeba v sovětském dramatu Fridricha Ermlera *Velký občan* (1937) o „odhalování nepřátel“ uvnitř bolševické strany (*Tamtéž*, s. 215–220).

³⁵ Sergej M. Ejzenštejn. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1961, s. 347–375, diagram v příloze za s. 348.

³⁶ Sergej Ejzenštejn. *Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach: Tom 3*. Moskva: Iskusstvo, 1964, s. 350–361; tabulka (matice) celkové polyfonie scény s. 355.

Alicja Helmanová – z vývojové perspektivy – charakterizovala tyto práce jako „aproximativní“ dialektické systémové myšlení. To v oné době takřikajíc viselo ve vzduchu – univerzalismus Ejzenštejnových inspirací byl blízký orientaci obecné teorie systémů, která tehdy krystalizovala třeba u biologa Ludwiga von Bertalanffyho.³⁷ Systém se zde chápe jako soubor (komplex) prvků v interakci – složitý reálný nebo abstraktní objekt, který vystupuje vůči okolí jako celek. Může to být myšlenková konstrukce, účelově zaváděná (definovaná) na reálném systémovém objektu (procesu), problému či jeho projektu. Na zvolené rozlišovací úrovni se vyčleňují složky systému: dále nedělitelné prvky a vztahy mezi nimi (vazby). Množina prvků a vazeb vytváří strukturu systému. Jeho okolím se rozumí účelově definovaná (vymezená) množina prvků, které vykazují významné (relevantní) vazby k systému. Způsob reakce na podněty z okolí pak určuje chování systému. Analýza systému (jako aplikace) představuje komplexní vyšetření jeho struktury i chování ve vnitřních a vnějších souvislostech, statické i dynamické. Přitom ovšem jednostranná izolace strukturální analýzy (dekompozice) není v souladu s principy systémového přístupu. Jedná se pouze o analytickou stránku celkové gnozeologické koncepce. Ta odpovídá jedné, zpravidla teoreticko-množinové etapě (fázi) výzkumu. Strukturální analýza kromě toho může vycházet jak ze systémového, tak i nesystémového východiska.³⁸ Systémové myšlení tak představuje sepětí strukturálních, funkcionálních a vývojových (evolučních a revolučních) aspektů.

Ve zralé, vrcholné fázi přibližně od roku 1963 se teoretické uvažování Jana Kučery, který znal a využíval práce Ejzenštejna i Vsevoloda Pudovkina, zřetelně pohybuje právě v oblasti dialektické systémové koncepce. Takové bylo již výchozí chápání vztahu mezi paradigmatickou a syntagmatickou stránkou vyjadřování a sdělování v kinematografii:

„Přeložme ‚montáž úryvků‘ termínem syntaxe záběrů. Pak se shodneme na tom, že výrazem specifiky kinematografie (filmové i televizní) je mozaika záběrů, tj. jednotný systém dílčích pohledů a poslechů týkajících se určitého

³⁷ Alicja Helman. „Próba stworzenia modelu dzieła filmowego w teorii Eisensteina“. In: Táž. *Eisenstein – artysta myśliciel*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982, s. 149–169.

³⁸ Srov. např. V. N. Sadovskij. *Základy všeobecnej teórie systémov*. Bratislava: Pravda, 1979, zvl. s. 102.

jevu. Záběry jsou veličiny vytvořené sevřením určité předmětné (viditelné i slyšitelné) materie do pevného rámu. To jim uděluje dynamiku. Záběr je řešen tak, že je současně stabilní i labilní, autonomní i závislý, srozumitelný i nic neznamenající atd. Záběr může tedy existovat jen ve spojení s jinými. Natáčením po záběrech přestává být filmování pouhou nedokonalou nápodobou vidění a slyšení. Filmový záběr, koncipovaný vědomě jako syntaktická veličina, se „osvobozuje“ od údělu být kopií věcí. Získává schopnost stát se *znakem* v určitém autorsky zaměřeném a ustrojeném systému (tedy v uměleckém nebo publicistickém díle). Záběr však zaplatí svou svobodu na vnější aktuální skutečnosti tím, že se stává částicí skladby. Upadá do područí systému, pro jehož realizaci byl natočen. Jeho individualita je mu zcizena ve prospěch individuality díla. [...] Proto nelze oddělovat ikonické a fónické řešení záběru, jeho ikonicko-fónickou kulturu od jeho potence vazebné a skladebné.³⁹

Kučerův výzkumný postup – výrazně v pracích věnovaných poetice – se tak zakládal na dialektickém chápání díla jako *soujevu*, interakce tvůrčích složek, posléze výslovně formulovaného jako autonomní systém, utvářený vnitřními konstitutivními silami a rozpory: „Umělecké dílo je systém, to znamená uzavřený soubor vzájemně se vážících a ovlivňujících částic.“⁴⁰ Prvním aktem zkoumání jeho poetiky je proto rozbor na funkční částice. Tyto částice – takzvané figury, záběrové členy (přibližně ikonická sémata – obrazy předmětů), skladebné záběry a vyšší záběrové skupiny (řady a souřadí) vznikají podle Kučery vzájemným působením, srážením a integrací předsnímacích (profil-mických), snímacích a střihově skladebných (montážních) prostředků a postupů. (Specifikum kinematografie přitom vytváří aktivní vzájemný vztah „převzatých“ a vlastních, původních vyjadřovacích prostředků.) Kučera píše, že:

„Provést rozbor uměleckého díla tedy znamená odhalit jeho anatomii a nejen způsob jeho života, dalo by se říci jeho ‚fyzilogický systém‘, nýbrž zvážit

³⁹ Jan Kučera. „Filmové teorie a teorie: Okolo knihy Guida Aristarca Dějiny filmových teorií“. *Film a doba*. 1969, roč. 15, č. 4, s. 220.

⁴⁰ Jan Kučera. *Filmová poetika I. (René Clair: Slaměný klobouk; S. M. Ejzenštejn: Ivan Hrozný)*. Praha: Čs. federace filmových klubů, 1973, s. 5.

i individuální odchylky od obecné normy a určit jejich sílu, platnost atd. Z poznatků, tímto způsobem získaných, je pak třeba odvodit poetický systém, poetický princip umělcovy tvorby.“⁴¹

Naznačený přístup zřetelně navazuje na myšlenkovou tradici naší estetiky a uměnovědy, jak byla budovaná takříkajíc zdola, v šedesátých letech oživenou novým zájmem o badatelský odkaz strukturalistů. Nešlo ovšem o prostý návrat, ale také o reflexi aktuálního vývoje. V centru pozornosti se tak ocital zvláště západoevropský strukturalismus, inspirovaný především lingvistikou (i sémiologií/sémiotikou) a antropologií. Kučerovy studie a odkazy, pracovní poznámky a dochované archivní materiály svědčí, že – v rámci možností – soustavně sledoval domácí i mezinárodní diskuse o uplatnění strukturálních metod, ale také o teorii informace, kybernetice a teorii systémů. Osobitě se s nimi vyrovnával, nepřijímal však tyto poznatky a podněty nekriticky, bez výhrad – zejména ve vztahu k filozofickým názorům strukturalistů. Ve vlastním oboru příznačně prosazoval vypracování vlastní, *specifické sémiotiky kinematografie* na základě obecné teorie znaků, nikoli ve směru tehdy vlivného lingvocentrismu, jenž sem bez reflexe přenášel lingvistické pojmy a modely.

Bylo pochopitelné, že právě *sémiotický proud* (spjatý se strukturalismem), který se v teorii filmu prosadil během šedesátých let, představoval pro Kučerovo uvažování nejen poučení, ale též výzvu k produktivnímu dialogu a součinnosti. Střediskem sémiotické debaty se stala na předním místě sympozia Kulatého stolu v rámci Mezinárodního festivalu nového filmu v italském Pesaru od roku 1965. Estetik Antonín Sychra právě zde v roce 1967 připomněl aktualizované přínosy a impulzy pražské strukturalistické školy. Konstatoval, že rozbor filmových syntagmat, jak jej navrhuje a provádí Christian Metz:

„není vlastně analýzou estetickou, nýbrž má charakter jako gramatický rozbor básnického díla. Sémantická analýza estetického charakteru začíná teprve tam, kde se badatel – mluveno s Mukařovským – pokusí *rekonstruovat* významový princip, na základě kterého umělec prostředky ve svém díle skutečně vybíral a uspořádal je v jednotu, tj. – dle Mukařovského terminologie

⁴¹ *Tamtéž*, s. 6.

– *sémantické gesto*. Tento postup je zvlášť důležitý v umění, které má syntetický charakter, jako je tomu v případě filmu. [...] Při aplikaci novějších metod je možno dobrat se rekonstrukce i exaktně statisticky, například faktorovou analýzou. Od sémantického gesta je možné se přímo dostat k *noetickému postoji ke skutečnosti*, čímž se nemíní pouze světový názor jako ideologie, nýbrž i způsob, jak umělec té či oné doby pojímá prostor, čas, věčnost a podobně.⁴²

Pojetí sémantického gesta (jež se sám Mukařovský roku 1958 pokusil reinterpretovat jako „integrující významotvorný princip“) mohlo vzbuzovat určité kritické námitky či nepochopení vzhledem k „obsahové nespecifičnosti“, a v tomto smyslu „formálnosti“. Avšak tento (vždy osobitý) způsob zacházení s významy je současně způsobem, jakým dílo vytváří svoji svébytnou skutečnost – je to princip zároveň významotvorný a stylotvorný. Svým dosahem přesahuje strukturalistickou metodologii. Dynamicky propojuje – jak zdůraznil též Sychra – „obsahové“ a „formální“ stránky ve výstavbě uměleckého celku. Má generativní systémovou a smyslutvornou iniciativu. Z hlediska obecné teorie systémů je možné jej chápat jako konstitutivní princip systému. Pozoruhodná (ale pochopitelná) je příbuznost tohoto náhledu s Ejzenštejnovou úvahou o vizuálně-auditivních vazbách v jeho studii *Vertikální montáž*:

„Rozhodující význam tu má *obrazný řád* díla, který ani ne tak využívá existujících nebo neexistujících vzájemných souvztažností, jako spíše sám *stanoví* pro *dané dílo* ty souvztažnosti, které předepisuje obraznému řádu *myšlenka a téma daného díla*.“⁴³

Tehdejší Kučerovo zkoumání se rozvíjelo v kontextu naznačené myšlenkové situace, kterou pozorně sledoval a samostatně na ni reagoval. Pro ročník Kulatého stolu v Pesaru 1968, kam byl pozván a kde byly na programu „Návrhy na analýzu filmu“, připravil francouzský referát

⁴² Antonín Sychra. „Vztah jazyka a ideologie ve filmovém umění: Na okraj pesarských diskusí o filmové vědě“. *Film a doba*. 1967, roč. 13, č. 12, s. 620, 622.

⁴³ S. M. Ejzenštejn. *Kamerou, tužkou i perem*, s. 336. Srov. Týž. *Umenie mizanscény II*. Bratislava: Divadelný ústav, 1999, s. 200.

L'Analyse structurale de l'oeuvre cinématographique. (Měli zde vystoupit také Christian Metz, Raymond Bellour a Antonín Sychra, který ale onemocněl.) Bohužel program byl (v souvislosti s vlnou studentských bouří) narušen radikálně levicovými „kontestátory“, sympozium se nekonalo (bylo nahrazeno debatami o „kulturní revoluci“) a Kučera svůj poučený příspěvek nemohl přednést. Avšak publikoval jej v upraveném českém znění pod titulem *Nač dbát při zkoumání filmového díla*. Vstoupil zde zejména do diskusí tzv. filmové sémiotiky první generace, která se soustřeďovala na objasňování povahy znakového systému (systému kódů) filmu či obecněji kinematografie, na vymezení jeho znakových a významových jednotek, *slovníku a gramatiky*, případně na otázky artikulace a segmentace textů. (Sémiotika tzv. druhé generace pak zkoumá procesy probíhající v textu a textech.) Kučera především zdůraznil – také v replice na jiné názory – že ani nejmenší vydělitelný prvek (částice) zde nemůže být statický. Proto je nepatřičné jej analyzovat v rámci filmového okénka (fotogramu) – ostatně v případě elektromagnetického záznamu tento postup evidentně nevyhovuje. Kinematografický text (sdělení) je podle Kučery významově spojitý a vymyká se (na rozdíl od svého materiálního nositele) bezezbytkové segmentaci. Přiměřená rozlišovací úroveň při jeho analýze se zpravidla volí v závislosti na účelu zkoumání. Tak postupuje také Kučera. Prostředkem specificky filmové (i televizní) artikulace je mu vytváření záběrů. Jeho pojetí záběrového členu (akční částice) se blíží pojmům *kinému* jakožto pohybově zobrazenému předmětu (u Piera Paola Pasoliniho) anebo *aktantu* na promítací ploše (u Ivana Stadtruckera).⁴⁴

Pojednání, jímž vešel do rozprav o sémiotice filmu, Kučera posléze zamýšlel umístit jako metodologický vstup do navrhované knihy *Poetika českého filmu*. Jako její další části připravoval analýzy, jež časopisecky vycházely v revui *Film a doba* v letech 1969–1970. Spolu

⁴⁴ Zřejmě jde o sourodý shluk (cluster) pojmů. Zevrubný přehled a rozbor názorů na problematiku významových jednotek viz Hanna Książek-Konicka. *Semiotyka i film*. Wrocław: Ossolineum, 1980, zvl. s. 230–1. Ze zkoumání vyplývá, že zřejmě neexistuje minimální ani maximální významová jednotka společná pro všechny prostředky vizuální komunikace, ale existuje univerzální základní významová obrazová jednotka, a to ikonický znak-vzorec předmětu (či jeho samostatné části). Srov. též Ivan Stadtrucker. *Čas projekтивной культуры*. Bratislava: Tatran, 1982. Kritický rozbor podává i Peter Mihálik. *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava: Tatran, 1983, s. 210–256.

s publikacemi určenými pro filmové kluby – *Filmová poetika I.* (1973), *Alexandr Dovženko – básník revoluce* (1971), *Pokrokové tendence v českém filmu v období 1920–1938* (1971) – vytváří tato řada myšlenkově i metodologicky konzistentní soubor. K němu lze – jako svého druhu prolog a přípravu – přiřadit spoluautorský příspěvek do nevydaného svazku *Československé vlastivědy*, který byl věnován fotografii a filmu. Autor tyto práce považoval za pokus o vypracování metodického přístupu v době, kdy je zapotřebí důsledně překonávat tzv. dojmologii, subjektivismus. Prozíravě upozornil, že rozvoj a široká dostupnost video-kazet zásadně usnadní přesnější individuální studium a analýzu filmů. V uvedeném korpusu textů o poetice se brilantně projevilo a rozvinulo Kučerovo *umění rozboru* a ikonofónické interpretace, vytříbené v bezpočtu kritik, učebních textů, přednášek a konzultací. Autor měl absolutní kinematografickou paměť, umožňující znalost „topografie záběrů“, nemluvě o fenomenálním střihačském citu. Jeho příkladné, metodicky důsledně vybudované analýzy dosahují pozoruhodné rovnováhy mezi přesnými detailními postřehy a pronikavým teoretickým zobecněním. „Zevrubná četba“, prováděná za přispění stříhacího stolu či projektoru, ale také scénáře i hudební partitury, neuzavírá dílo imanentisticky do sebe. Právě naopak: nalézá zde překvapivé souvislosti a zprostředkování a otevírá objevené průhledy k širší umělecké, společenské, historické a teoretické problematice. V rámci tohoto takříkajíc řízeného komplexního přístupu pružně a produktivně uplatňuje také aktualizovaný koncept *sémantického gesta*. Při rozboru a interpretaci filmů názorně osvětluje, jakou rozhodující úlohu zde – slovy Květoslava Chvatíka – „hraje významové sjednocení celku, významotvorná energie kontextu, umožňující v jednotě tvaru a smyslu odhalit určitou výslednou *sémantickou směrnicí* díla“.⁴⁵

⁴⁵ Květoslav Chvatík. *Strukturální estetika*. Brno: Host, 2001, s. 149. Umberto Eco v šedesátých letech použil sémanticky blízký pojem „tvárný modus“ jako určitý způsob pohledu na svět, specifické vyjádření angažovaného vztahu ke skutečnosti. Ten se realizuje právě v „implicitní poetice“, ve způsobu, jak je dílo skutečně uspořádáno: „Skutečným *obsahem* díla se tedy stává to, jakým způsobem je v něm *nabližen* a posuzován *svět*. Z tohoto stanoviska vyrůstá určitý ‚tvárný modus‘ – a právě v této rovině je třeba vést diskusi o vztazích mezi uměním a naším světem. Umění poznává svět prostřednictvím vlastních tvárných struktur (ty tedy nejsou jen formální, nýbrž představují skutečný obsah.“ Umberto Eco. *Otevřené dílo: Forma a otevřenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015 [1. vyd. originálu 1962], s. 231–274, citované místo s. 258. V naratologii (i filmové) zastává vůči sémantickému gestu příbuznou funkci

Kučera ve svém analytickém postupu hovoří rovněž o organizujícím (vnitřním) *významotvorném režimu*, jindy o poetickém principu. Nedošpěl ovšem k důslednému a vždy jednoznačnému (případně i empiricky přesně zjišitelnému) vymezení vlastních analytických pojmů. V jeho terminologii zjišťujeme nejen posuny, ale také ne vždy objasněné kolísání od textu k textu. To se mimo jiné týká obsahového členění díla (na výjevy – scény, sekvence, dějové stati, epizody) a odlišného členění skladebného (na záběry a záběrové skupiny – řady a souřadí, také věty či sledy). Avšak vždycky zdůrazňoval, že komplexní *zkoumání poetiky* nesmí nikdy opomenout

„konfrontovat vnější, smyslově zjišitelné složky s vnitřní náplní díla, s jeho ideovým obsahem, tedy ‚uzavřít kruh‘. To znamená, aby [badatel – pozn. J. S.] buď postupoval od ideového zkoumání k tvarovému a zpět k ideovému, nebo od tvarového k ideovému a znovu k tvarovému.“⁴⁶

Při samotném rozboru však nelze směřovat pohled morfologický s pohledem syntaktologickým:

„Proto je při rozboru filmového díla vždy nutno posoudit zvlášť materiální ztvárnění základních částic stavby díla a podíl výrazových postupů na tomto ztvárnění, a zvlášť skladebný řád: všimnout si, jak se řetězí vyprávěcí, dějová linie syntagmatická a jak pod vnějším racionálně čitelným sdělováním narůstá smysl, jak se touto operací otvírají vnitřní, vpravdě básnické prostory díla, které se vybavují v divákovi pomocí básnických trópů, převážně metafor; ty nelze divákovi sdělovat jinými prostředky než právě jen těmi, které jsou vlastní uměleckému oboru, který je právě utváří. Je tedy

pojem implikovaný autor: „Implikovaný autor je princip v samotném textu, který odkazuje k dílu jako celku (nebo k celkovému smyslu díla) a zároveň působí jako aktivní konstituční princip při každém čtení, jinak řečeno jako zdroj a instance, řídicí princip, narativní intence.“ Brigita Ptáčková – Luboš Ptáček. „O jiných cestách“. In: Seymour Chatman. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 243.

⁴⁶ J. Kučera. *Filmová poetika I.*, s. 23. Analýza díla na smyslově vnímatelné akční částice, která je pro Kučera vstupním aktem zkoumání, také osobitě koresponduje s určováním relevantních textových vodítek (stop) v postupu sémantického mapování a interpretačního modelování, který vykládá David Bordwell v práci *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

třeba sledovat současně s řadou ‚vodorovnou‘ tvoření řady ‚svislé‘, paradigmatické. A přitom stále vzájemně konfrontovat a poměřovat zjištění morfologická a syntaktologická, autorův příklon k dějovosti nebo naopak k básnické logice, k básnickému symbolu.⁴⁷

Uvedené metodologické zásady Kučera rozvedl v citované publikaci *Filmová poetika I.*, jež vznikla na základě přednášek při IX. celostátním semináři filmových klubů v Písku v srpnu 1972. Demonstroval to na „klasických“ příkladech němého vaudevillu *Slaměný klobouk*, adaptaci jevištní formy (Francie/Itálie/Německo, 1928, rež. René Clair) a nedovršené psychologické tragédie *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj, Sovětský svaz, 1945, rež. Sergej Ejzenštejn), která má podobu „velké filmové opery“. U tohoto Ejzenštejnova opusu Kučera postupně pojednává charakteristiky a souhru tzv. předfilmovacích, snímacích a stříhověskladebných prostředků a postupů. Tvárné principy jsou instruktivně předvedeny zevrubným popisem a rozbořem dvou „dějových statí“ – carovy korunovace v úvodu prvního dílu a finále druhého dílu, kdy po hostině opřičníků Ivan likviduje intrikou pokus o atentát v chrámu. Plynule následuje explikace ideologické a filozofické náplně – osvětlení principů „oprávněné samovlády“:

„Ejzenštejnovův ideologický postoj, jeho myslitelský pohled na historickou situaci 16. století na dvoře prvního všeruského cara není pohledem kronikáře, ale pohledem soudícího a hodnotícího marxisty první poloviny 20. století.“⁴⁸

Odtud může pojednání uzavřít interpretační kruh (přesněji vzestupnou spirálu) poukazem na vnitřní zdůvodněnost, organičnost filmového tvarosloví (poetiky):

„Ejzenštejnova analogie je *umělecká* analogie. Není ilustrovanou lekcí na téma třídního boje a úlohy osobnosti v dějinách. Je *skutečností*, kusem skutečné životní existence, již je schopno zrodit jen umění. Tento záměr nadiktoval

⁴⁷ J. Kučera. *Filmová poetika I.*, s. 19–20.

⁴⁸ *Tamtéž*, s. 218. Soudobé historické zkoumání ovšem rozlišuje v Ivanově vládě „zlom“: období reforem do roku 1560 bylo vystřídáno obdobím teroru, kdy se stal nepředvídatelným despotou, sužovaným stihomamem, ale také zbožným kajícím. Srov. Jurij Lotman. *Kultura a epizoda*. Brno: Host, 2013, s. 88–91.

Ejzenštejnovi i jeho výrazové prostředky a postupy. Bohatost, téměř předludnost interiérů a rekvizit, barokní sošnost postav, složitou mluvu světél a stínů, pohledů a prudkých perspektiv, zvukových postupů a skladby díla. Celý tento výrazový systém je hledáním – u Ejzenštejna hledáním takového uměleckého vyjádření, které neopakuje již jednou vyřčené názory – v umělecké představě vyřčené – nýbrž je *poprvé* tvoří.⁴⁹

Hledisko sémantického gesta (jež v konkrétním tvaru zprostředkuje také noetický postoj ke skutečnosti) umožnilo vnitřně, pro zamýšlený soubor *Poetika českého filmu* koncepčně sjednotit studie, věnované významným, a přitom značně rozmanitým přínosům naší tehdejší tvorby. Tento princip („klíč“) pro možnou (oprávněnou, nikoli svévolnou) interpretaci se zde soustavně využívá, i když samotný pojem se v textech příliš často neobjevuje. Rozvinutá myšlenková rekonstrukce („vyjevení“, odhalení) možného sémantického gesta je vlastně výsledkem systémové syntézy a představuje základ pro vystižení umělecké originality. Obsáhlé a hluboké rozборы výstižně objasňují, jak taková (vždy jedinečná) *sémantická směrnice*, vznikající v organizované souhře tvůrčích (operativních) složek, ustavuje osobitou jednotu tvaru a smyslu v daném filmu (včetně aspektů stylu, žánru či směru). Zvolený explikační přístup – promítnutí tvárných postupů do významové výstavby – se prokázal jako dostatečně pružný: bylo jím možné obsáhnout celé rozpětí a osobité bohatství zkoumaných individuálních poetik.⁵⁰

Kučerův poznávací proces při hledání možné a zdůvodněné (ale nikoli „jedině správné“) formulace sémantického gesta přibližují například pracovní podklady k filmu *Ecce homo Homolka* (Československo, 1969, rež. Jaroslav Papoušek), jež se dochovaly v pozůstalosti. Východiskem je otázka dramatické stavby. Postavy zde „zkoušejí sílu svých okovů“, které nelze zprerhat, a to je uklidňuje. Hádky bez perspektivy („komunikují přes překážky“) jsou projevem všeobecně narušené sociability, atomizace

⁴⁹ J. Kučera. *Filmová poetika I.*, s. 221–2.

⁵⁰ Uplatněný pojem sémantického gesta je možno chápat i jako takřkajíc obohacenou transformaci poněkud schematického pojmu „dominanty“, který využívala pro interpretaci neoformalistická škola. (Dominantou se rozumí směrodatná složka, jež organizuje prvky – části do celistvé struktury. Srov. např. K. Thompsonová. „Neoformalistická filmová analýza“, s. 35.

společenství.⁵¹ S tím příznačně souvisí řazení scén bez dramatické kauzality (mohly by být jiné a jinde) a také ploché pojednání prostředí jako svého druhu vězení:

„U Jaroslava Papouška (na rozdíl od Miloše Formana a Ivana Passera) jsou postavy stísněny mezi stěny a kameru. Záběry jsou krátké, jednoduché a ‚jednoznačné‘, připomínají vyjadřování ze třicátých let. Prostorová orientace je přitom nejasná a časová stavba nepřesná až nelogická. Závěr zkoumání formuluje toto dílo jako aprioristickou vysoce umělou stavbu, ‚konstrukci za účelem morality‘. Kryptoautentičnost, předstíraná všednost a náhodnost (včetně úryvkovité hovorové mluvy) zde navozuje dominantní prožitek statičnosti, neměnnosti a trvání. Lidé se točí v kruhu bez východiska (úniku?). Uzavření do ‚sebestarostí‘ je vlastně návratem k počátku (ráji?). Pro výsledné sdělení (postoj) se objevuje – s otazníkem – výraz ‚existencialism‘ [...]“⁵²

Jednotlivé studie dostatečně hovoří samy za sebe. V případě pojednání o Jasného kronice *Všichni dobří rodáci* (1969; i ve výstižném srovnání s Jakubiskovým triptychem *Zbehovia a pútnici*, 1968) autor mohl využít i přátelskou součinnost v tvůrčím procesu. V lednu 1969 se spolu s režisérem a se střihačem Miroslavem Hájkem podílel na skladebné úpravě konečné verze díla. Jasný ve svém svědectví říká:

„*Všechny dobré rodáky* jsem na doporučení prezidenta canneského festivalu zkrátil na necelé dvě hodiny. Učinil jsem tak po poradě s filmovým teoretikem Janem Kučerou, který měl k vzniklému dílu potřebný odstup. Akceptoval jsem asi osmdesát procent jeho návrhů.“⁵³

⁵¹ Citace viz (*Ecce homo Homolka*). Rukopisné poznámky dochované v pozůstalosti Jana Kučery, b. s.

⁵² *Tamtéž*.

⁵³ Vojtěch Jasný (rozhovor). In: Briana Čechová (ed.). *Všichni dobří rodáci*. Praha: Národní filmový archiv, 2013. „Při krácení filmu se Jasný s Janem Kučerou rozházeli u řady scén, jednou z nich byla Zášinkova zpověď, kterou Kučera považoval za nepodařenou, ale režisér na ní trval. Vyřazena byla scéna Zášinkova umírání ve světnici a jeho pohřeb. Zůstala pouze symbolická pieta Anděly s jeho mrtvým tělem.“ Stanislava Přádná. „O všech těch dobrých rodácích“. In: *Tamtéž*, s. 37.

Stavba u Jasného představuje typ diachronický, někdy až lineární (řetězením významů), podle Radomíra D. Kokeše v postupujícím střetnutí dvou fikčních subsvětů – „soukromníků“ a komunistické moci.⁵⁴ Jakubiskův „moderně naivistický“ přístup ve filmu *Zbehovia a pútníci* naproti tomu uplatňuje typ synchronní, globální, s vertikálním vrstvením významů. Jelena Paštěková to později rozvedla při volném vztahu k literární předloze první části, povídky Ladislava Ťažkého *Vojenský zbeh*. Zatímco tato „legenda o cikánském Jánošíkovi“ má podle ní klasickou strukturu objektivní narace s přísnými kauzálními vazbami, Jakubisko popírá epická východiska, nezajímají ho okolnosti děje ani budování dramatické stavby. Kálmánův příběh se stává jen výsekem ze širšího mozaikovitého celku: „Juxtapozice a přímé spojení obrazů ničivého paradigmatického řádu smrti s vitalistickým řádem lásky se stává předpokladem vzniku šokujících paradoxů.“⁵⁵

Kučerův rozbor tvůrčích postupů v „kruté pastorele“ o hledání pravdy *Ovoce stromů rajských jíme* (Československo, 1970, rež. Věra Chytilová) vyústí do osvětlení „jednotného výrazového systému“ – důsledně provedené interference dvou významových poloh, všedně referenční a jinotajné. Odvážně a ústrojně zde byl také uplatněn princip filmové opery, kde jsou si rovny ikonická a fónická složka.⁵⁶ Při interpretaci „modelového“ filmu Pavla Juráčka *Případ pro začínajícího kata* (Československo, 1969) se Kučera – z pochopitelných dobově politických příčin – zdržel výslovných odkazů na reminiscence aktuální zkušenosti „reálného socialismu“, ale není to při zvolené obecné poloze výkladu vůbec

⁵⁴ Podrobněji srov. Radomír D. Kokeš, „Působení protisil: *Všichni dobří rodáci* a jejich fikční svět“. In: *Tamtéž*, s. 90–113.

⁵⁵ Jelena Paštěková, „Literárne impulzy v slovenskom hranom filme“. In: Václav Macek et al. *Slovenský hraný film 1946–1969: Zborník štúdií*. Bratislava: Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992, s. 37–8.

⁵⁶ Podrobnou analýzu „naivistického“ hereckého projevu (i v propojení s poetikou Studia Y) s návazností na Kučeru podal Jan Bernard, „Stylizované herectví ve stylizovaném filmu (Jan Schmid, Jitka Nováková a Karel Novák ve filmu V. Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme*, 1969)“. In: Týž. *Z šedé zóny: Texty a kontexty*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010, s. 297–311. O vztahu „nového realismu“, imaginace a experimentace v kameramanské tvorbě Jaroslava Kučery srov. blíže Kateřina Svatoňová, „Absurdní ekvivalent absurdního světa“. *Cinepur*. 2014, č. 91, s. 80–84; K. Svatoňová, „Experimentální pohledy Jaroslava Kučery: Pokus o rozbor kameramanské mediální praxe“. *Illuminace*. 2014, roč. 26, č. 2, s. 41–55.

potřebné. Ostatně samo Juráčkovo dílo k této realitě (včetně společenského vědomí) odkazuje nikoli v povrchové rovině „potouchlostí“ (jak to nazýval stranický a státní představitel Antonín Novotný), ale v „hloubkové“ vrstvě *funkční analogie* – uzavřené, podezíravé společnosti, ovládané „mytologickým“ klamem a sebeklamem (o jehož uchování a „rozvíjení“ pečuje sterilní bádání v Akademii vynálezů). Ve shrnujícím pohledu na *způsoby filmového vyprávění* (s neomezenou možností spojování a proměn) ve stati *Film mezi dramatem a epikou* Kučera upozornil, že zřetelné tendence k epizaci (epizodické stavbě), dedramatizaci jsou *také* důsledkem a projevem dobově nepřehledné sociálně ideové situace.

Jak jsme již zmínili, jako určitou předeheru a přípravu k těmto pracím je možné chápat redaktorskou i autorskou spoluúcast – s Lubošem a Šárkou Bartoškovými – na připraveném a nevydaném svazku *Československé vlastivědy*, věnovaném fotografii a filmu. Historická východiska faktografie a popisu Kučera ve výsledné podobě čtivě obohatil zvláště o „poetologickou“ charakteristiku vývoje z hlediska žánrů, stylů a přínosů tvůrčích osobností. Podle osobního svědectví Luboše Bartoška formuloval – s použitím podkladů – zcela samostatně závěrečnou kapitolu *Účtování pro zítřek* (1964–1967). V pojednání o poetice či poetikách vrcholných projevů našeho „filmového zázraku“ se naplno uplatnila jeho schopnost propojit citlivé individuální charakteristiky a dílčí postřehy se širším teoretickým kontextem. (Pasáž o koncepční a tvarové výjimečnosti Vláčilovy *Markety Lazarové* byla potom převzata do studie *Krise historického filmu?*). Nikoli náhodou již zde – s odkazem na Mukařovského – připomíná „systémy sémantických gest“, „v nichž umělec stabilizuje svůj tvůrčí ideový postoj k životu“.⁵⁷ Nikdy nepublikovaná práce tak doceluje obraz vrcholné teoretické periody, jejího myšlenkového rozmachu i následného zmarnění a osobní frustrace. Proto je náležité uvést tento text v příloze nynější publikace.

Sluší se na tomto místě připomenout, že víceméně souběžně (i příznačně) s Kučerovou prací na studiích z filmové poetiky se

⁵⁷ Šárka Bartošková – Luboš Bartošek. „Hraný film“. In: *Fotografie. Film. Československá vlastivěda. Díl 9 (Umění), svazek 5*. Vědecká redakce Jan Kučera. Stránkový obtah, s. 349. Pozůstalost Luboše Bartoška, Národní filmový archiv. V této knize viz s. 205. Podrobněji srov. J. Svoboda. *Skladba a řád*, s. 259–262.

v badatelském kabinetu Československého filmového ústavu rozvíjel výzkumný projekt *Vývoj filmového vyjadřování v českém filmu*. Pro jeho účely vznikla kódovací příručka (vlastně formalizovaný dotazník) *Analýza struktury filmu*.⁵⁸ Bylo to metodické východisko pokusu o vývojově, historicky pojatou poetiku. Oponentního posouzení na semináři kabinetu 21. 1. 1971 se zúčastnil (mj. s Květoslavem Chvatíkem) také Kučera. Přednesl zevrubné připomínky obecného i detailního rázu – mj. k terminologickým nepřesnostem, nevyváženosti či k otázkám stříhové skladby a kamery. Jeho náměty rovněž přispěly k dopracování přesnější verze příručky jako analytického nástroje.⁵⁹ S jeho použitím bylo pak prováděno kódování promítaného vzorku českých filmů od dvacátých do šedesátých let. Bohužel v postupující politické „normalizaci“, kdy se také stupňovaly útoky proti údajnému „oživování strukturalismu“, zůstalo jenom u číselného a slovního popisu výsledků.⁶⁰ Nebyla již provedena jejich interpretace z hlediska významové funkčnosti, také a zejména v propojení se závěry předchozího výzkumu *Obraz člověka v české kinematografii 1922–1963*.⁶¹ Výzkumné pracoviště bylo zrušeno v září 1973...

⁵⁸ Marie Benešová – Vratislav Effenberger – Jan Svoboda – Zdeněk Štábla. *Analýza struktury filmu (Kódovací příručka): Filmologický sborník VI.* [Praha:] Čs. Filmový ústav, 1969. V příloze je na s. 83–119 – jako orientační hypotéza – studie: Zdeněk Štábla – Jan Svoboda. „Nástin vývoje vyjadřovacích prostředků filmu“. Též in: *Film a doba*. 1970, roč. 16, č. 5, s. 228–239.

⁵⁹ Marie Benešová – Jaroslav Boček – Vratislav Effenberger – Jan Svoboda – Zdeněk Štábla. *Analýza struktury filmu (Kódovací příručka II. varianta)*. Praha: Český filmový ústav, badatelský kabinet, 1970. Srov. též pracovní hypotetický model: Jaroslav Boček. „Dynamika filmové struktury (Explicace problému)“. *Film a doba*. 1997, roč. 43, č. 4, s. 177–9. (Text byl přednesen na semináři badatelského kabinetu Československého filmového ústavu 29. 4. 1971.)

⁶⁰ Marie Benešová et al. *Vývoj filmového vyjadřování I: Zpráva o průzkumu vyjadřovacích složek českého hraného filmu*. [Praha:] Čs. filmový ústav, badatelský kabinet, 1972. Části tohoto textu viz: „Estetická kodáž: Vývoj výrazových prostředků v českém filmu dvacátých až šedesátých let. *Film a doba*. 2007, roč. 53, č. 2, s. 72–3; Jiří Brabec. „Poznámky o vztahu filmu k literatuře a divadlu“. *Tamtéž*, s. 73–80; Vratislav Effenberger. „Vztah filmu k výtvarnému umění“. *Tamtéž*, s. 85–6. – K tehdejšímu myšlenkovému kontextu srov. též Jan Svoboda. „K možnostem strukturálního rozboru filmu“. *Tamtéž*, s. 85–6.

⁶¹ Marie Benešová – Zdeněk Štábla – Ivan Sviták. *Obraz člověka v české kinematografii 1922–1963*. Praha: Filmový ústav, 1969.

Z historie projektu

Stěžejní texty Jana Kučery o poetice českého filmu vznikaly na sklonku šedesátých let. Reagovaly na tehdejší uměleckou a myšlenkovou situaci, ale svým způsobem i na (potlačený) emancipační vývoj v naší společnosti. Vycházely v měsíčníku *Film a doba*, který byl platformou pro reflexi a prosazování vývojově progresivních tendencí doma i v zahraničí. Ostatně plodná spolupráce s ním bezesporu přispěla k regeneraci a renesanci Kučerova teoretického myšlení. V situaci po invazi „spojeneckých armád“ ze srpna 1968 redakce pod vedením Antonína Nováka (kritický pseudonym Jan Žalman) vytrvale a houževnatě využívala možnosti, které zbývaly. Vyhýbala se tzv. provokování, ale fakticky opomíjela sílící tlaky „normalizační“ kulturní politiky. Bránila myšlenkovou nezávislost, náročnost a povědomí spolehlivých hodnot. Kučera, který přispíval k tomuto úsilí, demonstrativně ukončil spolupráci v září 1970, když byl Novák zbaven vedení. Staronový šéfredaktor Jiří Hrbas okamžitě po nástupu vyřadil z připraveného devátého čísla studii o Juráčkově filmu *Případ pro začínajícího kata*.⁶² Předtím již nemohla vyjít vysázená analýza o „živé paměti“ ve *Smuteční slavnosti* (Československo, 1969, rež. Zdenek Sirový) – film byl hned po dokončení zakázán.

Na přelomu let 1971–1972 Kučera podal Československému filmovému ústavu návrh na výše zmíněný komponovaný soubor studií pod titulem *Poetika českého filmu*. (Text návrhu se nepodařilo v Národním filmovém archivu nalézt.) Na doporučení autora vypracoval Jan Svoboda lektorský posudek pro Ediční sbor Československého filmového ústavu (datován 24. 3. 1971). Z něho je možné si učinit představu o koncepci projektovaného celku. Metodologický vstup knihy měla tvořit studie *Nač dbát při zkoumání filmového díla*, teoretický závěr pak pojednání *Film mezi dramatem a epikou*. Jako dobový doklad citujeme plné znění posudku:

⁶² K tomu viz blíže: Stanislav Ulver. „Případ pro začínajícího kata (Tři poznámky na okraj)“. *Dramatické umění*. 1990, č. 1, s. 130–2. (Zde též Kučerova korespondence s redakcí *Filmu a doba* a s Pavlem Juráčkem.)

„Četl jsem (a studoval) rozbor nových československých filmů, které v letech 1969–1970 vypracoval doc. Jan Kučera a jež vycházely ve *Filmu a době*. Mimo to znám z rukopisu i nepublikovanou studii o Juráčkově *Případu pro začínajícího kata*. Neznám rozbor *Valerie a týdne divů* (1970) či filmu *Touha zvaná Anada* (1970), s nimiž bych se rád seznámil. Domnívám se, že jde o přínos pozoruhodné teoretické úrovně, a to nejenom v našich domácích souvislostech. Autorova bohatá a všestranná ‚obecná‘ erudovanost, spolu se specializovanou znalostí filmového díla a procesů s ním spojených, by při vydání v některém ‚světovém‘ jazyce nepochybně vzbudila nevšední pozornost. Kučerova práce totiž představuje jedno z dosud nejhlubších a nejdůslednějších uplatnění metody strukturálního rozboru ve filmové vědě. Přitom jednotlivé analyzované práce nejsou v Kučerově pojednání ‚uzavírány do sebe‘, ale právě naopak – jeho rozbor ‚otevřítá nové průhledy‘ k obecné estetické a teoretické problematice, protože autorova východiska jsou pevně teoreticky a metodologicky zakotvena. Máme před sebou ukázky vzácně dialektického sjednocení obecného a speciálního v uměnovědném přístupu. Přitom jde v těchto studiích o díla ne-li vždycky špičková, tedy přinejmenším nevšední, mimořádná. Mělo by tedy jejich souborné vydání význam nejen metodický (jako svého druhu instruktivní ‚učebnice rozborů‘), ale také jako seriózní příspěvek k ‚rozšiřování‘ složité umělecké problematiky a specifčnosti naší tvorby z nedávné doby. Přitom se v žádném případě nejedná o žurnalistickou apologetiku nebo dogmaticky apriorní posudky. Naopak, doc. Kučera je z hlediska hodnotových soudů vzácně zdrženlivý. Je to ostatně vzhledem k jejich relativnosti a pomíjivosti spíše přednost. Jednotlivé filmy a jejich složky jako by byly ‚hodnoceny‘ a ‚významňovány‘ už tím, že si je autor vybral, podrobil je rozboru (jsou tedy ‚hodné pozornosti‘, a tedy významné). Považuji tedy za užitečné přijmout autorův návrh na souborné knižní vydání, tím spíše, že s proponovanými ‚scelujícími‘ doplňky (mj. se studií *Film mezi dramatem a epikou*, již publikovanou ve *Filmu a době*) slibuje metodologicky i problémově do značné míry sjednocenou knihu, jež by nesporně byla edičním činem vysoké teoretické úrovně.“⁶³

⁶³ Lektorský posudek návrhu na publikaci Jana Kučery *Poetika českého filmu*. 24. 3. 1971. Osobní archiv Jana Svobody. Další posudek napsala Eva Strusková.

Navrhované rozborry filmů *Valerie a týden divů* (Československo, 1970, rež. Jaromil Jireš) a *Touha zvaná Anada* (USA/Československo, 1969, rež. Ján Kadár, Elmar Klos) Kučera již zřejmě nevypracoval.

Ediční sbor 4. 5. 1971 doporučil uzavření smlouvy na *Sborník studií o československé filmové tvorbě*. V zápisu ze schůze sboru 28. 9. 1971 titul ještě „figuruje ve výhledovém plánu“, ale dle zápisu z 24. 5. 1972 mizí z výhledu a je nahrazen záměrem Kučerovy publikace pro Československou federaci filmových klubů: „*S. Ejzenštejn, A. Dovženko a ti druzí*, o který je rozšířen ediční plán.“⁶⁴ Důvod odkladu a posléze „vytracení“ záměru je zřejmý: Díla, kterým věnoval pozornost, se s postupným utvrzováním „normalizace“ vesměs stala nežádoucími, často veřejně nedostupnými. Autor se přitom v pojednáních obezřetně vyhýbal případným politickým aktualizacím...

Kučera v této zralé fázi důkladně zkoumal – inspirován strukturalistickou tradicí, ale též aktuálními poznatky teorie informace, kybernetiky, sémiotiky a dalších disciplín – kinematografické dílo a jeho poetiku v dialektické systémové celistvosti, utvářené v procesu řízené interakce („orchestrace“) akčních částic a jejich vazeb. Jeho metodologie byla zároveň orientována vývojově, historicky. V doslovu ke kompendiu Jerzyho Płażewského *Filmová řeč* Kučera poukázal na podmíněnost Płażewským vypracované filmové gramatiky a stylistiky. Uzávírá ji totiž zkušeností s neorealismem, který už však Kučera shledával ukončeným obdobím kinematografie. Obdobím, které už neodráželo kinematografii na nové cestě – reprezentované díly jako *Loni v Marienbadu* (L'année dernière à Marienbad, Francie/Itálie, 1961, rež. Alain Resnais), *Lesní jahody* (Smultronstället, Švédsko, 1957, rež. Ingmar Bergman), *Červená pustina* (Il deserto rosso, Itálie/Francie, 1964, rež. Michelangelo Antonioni) nebo *Démanty noci* (Československo, 1964, rež. Jan Němec):

„Neorealismus neměl větší a mocnější patent na objevování umělecké pravdy než kterékoli jiné systémy. Neorealismus byl však zakončením a vyvrcholením jedné, totiž první etapy vývoje filmu. Samozřejmě, v jeho návratu k přirozené realitě a v rozbití jedné perspektivy jsou současně zárodky

⁶⁴ Viz příslušné zápisy ze schůzí Edičního sboru Čs. filmového ústavu – estetické komise. Osobní archiv Jana Svobody.

dalšího, vyššího stupně kinematografického vývoje, na jehož počátku dnes stojíme.“⁶⁵

Kučerovo dílo na pozoruhodné mezinárodní úrovni uskutečnilo osobité propojení dvou genetických větví či tendencí filmově teoretického poznávání: na jedné straně reflexi tvůrčích praktiků a kritiků, na druhé straně akademických uměnovědců, často filmových externistů či outsiderů. Tak dochází – jeho slovy – i k přesahu z *introvertní* do *extrovertní* teorie. Teorie podle Kučery „neumírají (některé se rodí mrtvé). Teorie sublimují. Zůstávají ve zkušenosti lidstva, laiků i tvůrců, jako stopové prvky.“⁶⁶ Jsou zajisté vymezeny – a omezeny časem a kontextem (stadiem) vzniku, stupněm (horizontem) poznání, společenskými a kulturními poměry svého zrodu. Ale jejich produktivita se projevuje v možné další aktualizaci myšlenkových motivů, poznatků a přístupů, v inspiračním potenciálu pro proces teoretické debaty. Takový je i osud díla, které se nyní vrací v prvním souborném vydání. Ostatně strukturálně sémiotické tendence, které dominovaly v teorii filmu šedesátých i sedmdesátých let, nezmizely ani se změnou paradigmat v současnosti. Jen přezívají jaksi rozptýleně, „v diaspoře“ i v rozmanitých snahách o metodologické fúze.⁶⁷ Vlivný kognitivně-neoformalistický směr (představovaný zejména Davidem Bordwellem, Kristin Thompsonovou a volně i Noëlem Carrollem) tak lze vztáhnout ke snahám o kognitivní sémiotiku⁶⁸ anebo k rozvíjení kognitivní naratologie, která pojímá příběh jako mentální konstrukci.⁶⁹

Zmaření publikačního záměru *Poetiky českého filmu* – příznak opakované „historické smůly“ – znamenalo pro Jana Kučeru bezesporu zdroj zklamání a hořkosti v nadcházejícím bezútěšném čase, nebo spíše bezčasí. Až po změně poměrů mohly časopisecky vyjít i pozastavené texty.

⁶⁵ Jan Kučera. „Recenzentův doslov“. In: Jerzy Płażewski. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 417.

⁶⁶ J. Kučera. „Filmové teorie a teorie“, s. 218.

⁶⁷ Srov. též Robert Stam – Robert Burgoyne – Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics*. London – New York: Routledge, 1992.

⁶⁸ Např. Warren Buckland. *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

⁶⁹ Edward Branigan. *Narrative Comprehension and Film*. London – New York: Routledge, 1992; Torben Grodal. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Nynější rekonstrukce původního projektu však – doufejme – nebude jenom splátkou dluhu vůči historické paměti. „Sublimace“, poučení textů v naší situaci, se může realizovat v podnětných lekcích filmové analýzy, a stejně tak i v zásadním (historicko-poetologickém) příspěvku k osvětlení klíčové vývojové etapy naší filmové tvorby.⁷⁰

⁷⁰ Obsáhlý, soustavný přehled o vývoji a stavu různých metod, prostředků a pramenů pro analýzu a interpretaci filmů (nejenom poetiky) podává učebnice: Jacques Aumont – Michel Marie. *L'Analyse des films*. Paris: Armand Colin, 2013. Též Francesco Casetti – Federico Di Chio. *Analisi del film*. Milano: Bompiani, 1990. Z hlediska neoformalistické poetiky viz u nás Radomír D. Kokeš. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. K současnému kontextu srov. Alicja Helman. „Drogi rozwoju filmoznawstwa“. *Kwartalnik Filmowy*. 2014, roč. XXXVI, č. 85 (145), s. 15–26. Autorka charakterizuje čtyři vývojové fáze teoretického myšlení (nejenom postupné, ale v různé míře také synchronní): přírodovědeckou (včetně „zvědečtělé kritiky“ či reflexe tvůrců), strukturálně-sémiotickou, kulturně antropologickou a mediální.

NAČ DBÁT PŘI ZKOUMÁNÍ FILMOVÉHO DÍLA

Strukturální (a s ním i sémantické) zkoumání díla, v našem případě díla filmového, se zaměřuje na rozklad struktury díla, na jeho molekularizaci a atomizaci. Zde badatelský zájem končí. Středem pozornosti badatelů jsou znaky (jimiž rozumím vztahy mezi designátem a designujícím), jejich částice (například figury apod.) a nejbližší vyšší agregace (například sémata). Tento rentgenový průsvit díla a zaměření se na menší anatomické elementy badatelům prozatím stačí. „Umožňuje alespoň si uvědomit, z jakých systémů vycházíme, když sdělujeme nějaké poselství.“¹

Zkoumání je tedy zaměřeno nazpět, k hotovému. Nevšímá si perspektiv, hypotetických předpokladů příštích tvůrčích postupů autorů, kteří k tvorbě díla právě přistupují nebo budou přistupovat.

Jinak řečeno: badatelé nazírají dílo jako přírodní úkaz, objevivší se na světě z neznámo jakých příčin a záměrů. Jeho tajemství dlužno odhalovat, protože dílo samo je nevydá, jako nic, co je na světě dáno. Z procesu tvorby mizí autor, myslící a vědomě i záměrně jednající člověk, který (do určité míry) svobodně a s úspěchem rozhoduje o smyslu a struktuře díla. Zdá se pak (a badatelé si na toto zdání zvykají), že dílo, které má z nutnosti běhu života vzniknout, si hledá svého autora jako médium a ten je pak realizuje bezděčně, s málo oprávněným, ne-li falešným sebevědomím, že je jeho původcem.

Toto naturalistické pojmání tvorby a její vědecké zkoumání z tohoto hlediska je naprosto oprávněné, protože tvůrčí dílo je přírodní úkaz a může být tedy zkoumáno jako dané.

¹ Umberto Eco. „O artikulacích filmového kódu“. *Film a doba*. 1968, č. 1, s. 26.

Je zde však ještě druhý pohled na tvorbu: pohled ze stanoviska autora, který chce něco vytvořit, něco určitého co do smyslu a formy, a jestliže něco určitého, pak tedy jedinečného, něco, co zde nebylo, co nebude opakováním druhu, nýbrž zmnožením objemu již existující skutečnosti.

Pravda, jde do jisté míry o autorskou iluzi, ale k její realizaci je třeba autorské lsti. Lsti proto, aby autor vybojoval zápas mezi tím, co zde již je a co se brání rozmnožování, tedy změně, a mezi vlastními záměry projevujícími se neodbytnou vůlí je realizovat. Při tomto procesu nemůže autor nedbat postupových stereotypů uvnitř i vně tvůrčí oblasti, jichž užije nebo neužije, jež zdeformuje, nebo naopak doslovně cituje.

Tvůrčí akt je tedy vždy autorova lstivá vzpoura proti přírodě. Kdyby jí neužil (nebo nevydaří-li se), dílo se nenarodí, protože to, co by vzniklo bez vzpoury, by splynulo jako identické s tím, co zde již je, vstřebalo by se do existujícího. (Tento princip podmiňuje existenci každého tvůrčího díla, bez ohledu na jeho tzv. uměleckou hodnotu.)

Ti, kdo zkoumají struktury a významy uměleckého díla, analyzují je jako hotový fakt většinou bez ohledu na konkrétní záměry autorů, bez zřetele k autorovu tvůrčímu procesu, přesněji zápasu, který předcházal a který bude stále znovu vznikat při každé umělecké tvorbě.

Věda a umělecká tvorba

Z hlediska praktika a pedagoga kladu otázku, může-li mít a má-li mít sémiotické a sémiologické bádání o tvorbě praktický význam pro tvůrce.

Je jisté, že pevné struktury uměleckých děl vznikaly dříve než věda o nich. Ani dnes není – kromě výjimek – dokazatelná příčinná nebo podmiňovací vazba mezi tvorbou a vědou o ní. Nicméně čím budou teoretické znalosti tvůrčího procesu konciznější, tím víc budou tvůrci nuceni tak či onak se s nimi vyrovnávat. A žádná systematická tvůrčí komplikace není tvorbě na závalu.

Samozřejmě mi nejde o formulování a kodifikaci nějakých estetických norem na kratší či delší dobu. Jde mi o příspěvek k nikdy nedokončitelnému zmapování současné praxe filmového tvoření. O to, aby se autoři mohli v nekonečném moři tvůrčích možností i omezení orientovat. Zda zvolí ten či onen přístav, tu či onu navigační metodu, či zda budou

dokonce volit ztroskotání na skaliskách (v umělecké tvorbě je to počin oprávněný), to záleží na nich.

I.

Avšak dříve než se zmíním o několika elementárních skladebných a výrazových principech filmové tvorby, s nimiž by měl sémantický výzkum počítat (zvláště výzkum sémiotický), chci poukázat na některé výchozí momenty současného sémantického bádání o filmovém díle, jež nepovažuji za zcela oprávněné. Tato po mém soudu neuspokojující hlediska zaujímají četní filmologové, kteří zřejmě nepřišli do dělného styku s filmovou praxí. Takový postoj je jistě z jistého hlediska oprávněný, má často i nesporné výhody... (ačkoliv jsem se nesetkal s muzikologem, který by neuměl jakžtakž hrát na nějaký nástroj, číst noty, nebo který by neznal praxi kompozice a techniku nástrojů).

Za nesprávná, nebo alespoň sporná či nevýhodná hlediska mně dnes známého sémantického bádání o kinematografii považují především tři:

1. uvažování o tzv. filmovém okénku,
2. zkoumání struktury filmové tvorby na němých filmech jako jednodušších útvech, než je tvorba zvuková,
3. nerozlišování tvorby umělecké a publicistické, respektive nezájem o publicistickou tvorbu.

Ad 1.

a) Filmové okénko (italsky „fotogramma“), s nímž někteří filmologové manipulují (Pasolini, Eco, Płażewski aj.) jako se syntagmatickou jednotkou, není normativní element. Je na něm náhodně zachycená fáze pohybu v přibližně jedné padesátině vteřiny. Dnes se natáčí frekvencí 24 nebo 25 okének za vteřinu a promítá se frekvencí 25 ok./vteř. Právě tak by bylo možné natáčet frekvencí 30 či 50 ok./vteř. a promítat týmiž frekvencemi. Zkrátit přiměřeně dobu osvitů. Na efektu by se nic nezměnilo, avšak obsah okének by byl pokaždé jiný. Zkoumat obsah okének je stejně irrelevantní jako zkoumat a vyvozovat něco z délky sazby v knize, například z počtu slov, slabik či písmen na řádce v románu.

Ostatně jak lze zkoumat obsahy okének v elektromagnetickém záznamu (který se zavádí v televizi a patrně přejde i do filmové registrace), na němž je obraz „neviditelný“, latentní?

b) Řekněme, že nejde o skutečné filmové okénko, nýbrž o jakýkoli moment, který vyjmeme jako statický z neustálého pohybu tvarů na filmovém pásu. Avšak žádný, ani ten nejmenší prvek filmu není statický. Je pohybový. Je vždy přechodem z jednoho stavu do druhého. Je to tedy vždy kin, kinemorf atd. Posuzovat prvky filmového obrazu bez pohybu znamená převádět filmový útvar na fotografický, tedy na zcela jiný kódový systém.

c) Žádný, ani ten nejmenší prvek filmového díla nelze posuzovat bez zvuku. Zvuková struktura má však jiné rozměry než struktura obrazová, ikonická. Lze říci, že k vydělitelnému momentu v ikonické řadě se přiřazuje buď (časově) mnohem delší prvek ve fonické řadě, nebo jen zvukové torzo, které nemá žádný význam.

Domnívám se, že základní stavební jednotkou filmového díla je ikonofonický záběr. Ovšem záběr skladebný, tedy významově relativně ukončený, samostatný. Je to „cihla“ ve stavbě díla. Záběr je, podle mne, hranicí mezi makro- a mikrostrukturou filmového díla. (Ve verbální řeči může být jeho analogií právě tak slovo jako slabika a někdy věta.)

Ad 2.

Němý film není nejjednodušší kinematografický útvar. Není typický. Film byl od počátku ZVUKOVÝ, jednota opticko-akustická, vizuálně auditivní, ikonicko-fonická.

a) Film vždy doprovázela hudba, tedy určitý organizovaný významový systém. V období tzv. němého filmu měla za úkol zastírat rušivé hluky v hledišti, vyrovnávat přetížení zrakového smyslu vnímáním sluchovým, vykládat neznámé (ikonické systémy) známým (hudbou, melodiemi, většinou banálními), pomáhat divákovi spojovat mozaikové prvky ikonické řady; měla funkci emotivní, narativní atd.

b) Období tzv. němého filmu nebylo určováno technickou nemožností „dát obrazům zvuk“, protože princip zvukové registrace byl přinejmenším znám současně s principem registrace obrazové. Synchronizace zvuku a obrazu nebyla složitým problémem. Období tzv. němého filmu bylo v podstatě školou filmu, procesem vytváření filmové kultury, filmových

kódů, které lidstvo dosud neznalo. Bylo školou jak pro tvůrce, tak pro diváky. Byla to ovšem perioda „asymetrická“, protože dočasně preferovala kultivaci oblasti vizuální nad auditivní. Teprve když se vytvořily a rozvíjely základy pohybové výtvarné kultury, přijala filmová tvorba zvuk (lidstvu již známou kulturu) jako organickou součást své struktury (vlastní výroba zvukového filmu se ovšem opozdila vlivem organizačních a ekonomických okolností).

Němý film je tedy atypická forma filmu. Studovat objektivní složení a funkci ve struktuře filmových děl a v celé kinematografické tvorbě lze proto mnohem snáze a prospěšněji na zvukových než na němých filmech.

Ad 3.

Sémantické studium filmové tvorby se nemůže podle mého mínění omezovat výhradně a stále jen na analýzy uměleckých filmů (tzv. hraných, fictions). Soužití publicistické a umělecké filmové tvorby je v kinematografii mnohem organičtější než například v literatuře. Stykají se denně v kinech a nemohou nemít na sebe zvláštní vliv.

Rozdíly jsou přirozeně zásadní: například v tom, že hodnota publicistického díla je přímo závislá na přísném kauzálním vztahu, na určité, neopakovatelné situaci, na faktu a jeho filmové interpretaci, což je jiné v uměleckém díle. Publicistické dílo je konstruováno pro omezené trvání a platnost.

Zdá se, že publicista, například novinář nebo reportér, se snaží skutečnost kopírovat. Ve skutečnosti však i oni vytvářejí „mýty“ z každé vnější události. Snaží se je vytvářet mimouměleckými postupy, i když mnohdy záměrně, často bezděčně využívají uměleckých postupů.

Na druhé straně také umělecký film přejímá postupy filmu publicistického, dokumentárního, reportážního, novinářského. Nejde jen o formální napodobování, nýbrž o nezbytnost. Tak například celý závěr filmu *Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde, USA, 1967, rež. Arthur Penn) (otcova zrada) je natáčen, jako by šlo o předem smlouvenou událost, na niž se dostavil filmový reportér, aby ji registroval a zveřejnil. Účast kamery zde není „neviditelná“ (to znamená, že kameramanský úkon je aktivní součástí vytváření anatomie filmu), nýbrž jen registrační.

Ve scéně „zavraždění krále Laia“ v Pasoliniho *Králi Oidipovi* (Edipo re, Itálie, 1967) se tyto dvě pozice velmi důmyslně střídají: události kolem vozu jsou natáčeny registračně, tj. tak, že na nich nemá a nechce kamera

nic měnit, kdežto výjevy útoků, útěků a pronásledování (Oidipus, zbrojnoši) jsou vytvářeny jak akcí postav, tak akcí kamery. Zde kamerový proces spoluvytváří události, tam je registruje. Tyto dvě polohy se v *Oidipovi* střídají „fugovou formou“, až nakonec splynou do souzvuku.

Ve filmech typu *Spojka* (The Connection, USA 1962, rež. Shirley Clarke) („záznam“ o chování narkomanů) nebo *Wild 90* (USA, 1968, rež. Norman Mailer) („záznam“ o dobrovolném vězení tří násilníků) je ještě komplikovanější kombinace umělecké a publicistické mluvy. Zdánlivě v obou filmech zachycuje kamera pohotově dané skutečnosti. Pravda je však ta, že v obou filmech autoři situace pro kameru aranžují, kameramani je důmyslně zasnětlují atd. Ve filmu *Wild 90* jsou toho důkazem mimo jiné i detaily (psa, odjišťované pušky apod.), výkon plačící herečky atd. Ve *Spojce* se pro zvýšení dojmu autentičnosti objevuje ke konci kamera, která prý děje zachycovala. Z typu kamery (ruční) a z jejího postoje však vyplývá, že právě tato kamera nemohla předchozí události zachycovat.

Chci tím jen říct, že „umělecké procesy“ ve filmu jsou vždy prostoupeny procesy „publicistickými“ a že je třeba brát je při analýzách v úvahu.

—

Ještě dodávám, že všechno, o čem zde pojednávám, se týká výhradně filmu určeného pro kina, tedy nikoli televize, televizní kinematografie, jejíž specifiky jsou podle mne zásadně odlišné.

II.

Mozaiková skladba filmového díla je jediný způsob, jak může filmové dílo získat vnitřní význam. Kdyby kamera pouze kontinuálně snímala vizuální a auditivní skutečnost, vznikala by nediferencovaná a nehierarchizovaná „kopie“ skutečnosti, nedokonalý analogon přirozené reality.

Vytváření jednotlivých záběrů je prostředek specificky filmové (a televizní) artikulace.

Záběry a jejich vzájemné vztahy dovolují, aby se syntagmatickými řadami – souběžně s nimi, v různých suplujících výměnách, v dotycích či juxtaopozicích – vznikaly i řady paradigmatické, tedy vedle narace i významy – obrazy nitra lidské skutečnosti.

Vazby záběrů

Záběr je hodnota nabitá energií dvojího druhu: jednak kinetickou, která je aktuální a jejíž působení je zřetelné, jednak dynamickou, která je potenciální a jejíž důsledky jsou skryté.

Pod vlivem kinetické energie se záběry spojují v syntagmatické systémy jen určitými, předem danými a vybranými způsoby a na základě zřetelných vazebných akcí (například pokračování pohybu postavy z jednoho záběru do dalšího, korespondence akce a protiakce dvou postav, skládání užitého obrazu prostoru z jeho částí nebo rozklad obrazu na části, jediný zorný bod diváka na určitou akci atd.).

Skladebné úkony v této horizontální řadě jsou evidentní, analogické a lze je redukovat na elementární gramatické a syntaktické algoritmy.

Dynamická energie dává možnost skládat záběry vertikálně, vršit je do významů. Tyto postupy nejsou předem známy, jsou volitelné.

Horizontální vazby a souvislosti záběrů jsou smyslově názorné, jsou definitivní a ihned srozumitelné. Jsou apriorně dány. Záběry si své kontexty a vazby vyžadují, nebo jsou k nim odsouzeny.

Vertikální vazby jsou aposteriorní. Autor musí související členy vyhledávat, vazby upravovat. Výsledky této tvůrčí práce nejsou jediné možné, definitivní a jejich hodnoty se objeví až v dalším procesu vnímání.

Syntagmatické, tj. horizontální linie jsou bezvýznamové, i když na sebe strhují pozornost.

Obsahy jednotlivých záběrů se vertikálně skládají v divákově vědomí. Působí jednak „dopředu“, jednak zpětně: každý nový záběr nebo skupina záběrů vyvolávají určité vzpomínky na záběry, které již divák spatřil. Postupem vnímání se v divákově paměti spojují nové záběry s předchozími, ale i se skupinami záběrů, které již poznal. Stimulují vzpomínky „prvního“ i „druhého zásobníku“ zkušeností (jak říkají psychologové), tedy aktuální a netrvalé, i trvalé, starší.

Gramatika filmu

Otázka vazby záběrů: záběry se v horizontálním směru vážou tím, že každý z nich je zčásti podobný, zčásti rozdílný od předešlého. Shodné záběry (nebo jako shodné působící) se nemohou vázat. Další záběr odpovídá na to, co zčásti vyřkl záběr předešlý. Lze říci, že každý záběr klade otázky, na něž následující (sousední, ale i další, pozdější) odpovídají. Samy pak opět kladou nové otázky. Tak vzniká linie vyprávění příběhu. Přitom

ovšem nové záběry vybírají z položených otázek jen některé, na něž odpovídají a jež – novými otázkami, formulacemi – zpřesňují. Čím dál film postupuje, tím je otázek (možností výkladu) méně, zato jsou přesnější a výkonnější.

Tyto vazby jsou připravovány již v dramaturgické části díla – tedy ve scénáři – dále jsou připravovány materiálně natáčením a realizovány při střihu. Řídí se elementárními gramatickými a skladebnými pravidly.

Vazba se však uskutečňuje jen mezi takovými záběry, které jsou významově labilní. To předpokládá, že každý záběr sám o sobě něco znamená, ale současně neznamená vše, vyvolává v divákovi potřebu nových, vyšších významů. To je jiná sémiologická rovina než rovina lineárního vyprávění.

Vznik významů

Například motiv železničářské čepice v Menzlově filmu *Ostře sledované vlaky* (Československo, 1966). Když matka na začátku filmu nasazuje Milošovi čepici, jde jednak o dějový akt, jednak o modelaci velmi složitého významu: důstojnost povolání i velké naděje, kladené matkou do tohoto povolání, růst autority uniformy a nastoupené životní dráhy. Nasazování čepice připomíná korunovaci, má groteskní patos a „čepice“ se tím vylučuje z prostého vyprávění, osamostatňuje se.

Později tento obsah získává další odstíny a variace – například když v milostné scéně leží Miloš v posteli a má čepici na hlavě. A konečně se obsah uzavírá, když čepici odnáší vír vzniklý výbuchem muničního vlaku, při němž Miloš zahyne.

Film získává význam, až když je sled záběrů, vyprávějící děj, rozrušován natolik, že záběry tvořené zdánlivě jen k tomu, aby otročily ději, začnou žít vlastním, řeklo by se intimním životem a tvořit vzájemné svazky.

Funkce zvuku

Prostředků, jak toho dosíci, je velmi mnoho. Jedním z hojně užívaných, ale málo studovaných, je spojování obrazu věci a jejího verbálního označení: divák vidí strom a slyší slovo „strom“ – představa vyvolaná slovem a přímý smyslový vjem interferují. Někdy dodávají pojmu prostorovosti, jindy zdvojují jeho kontury.

Nebo: přímé promluvy postav či tzv. vlastní hluky, vydávané věcmi, se stávají vizuálními atributy postav a věcí. Zvuky, které nemají viditelného průvodce, rozmnožují předmětnou náplň záběrů (vzdálené štekání

psa včleňuje „předmět pes“ do záběrů. Vzpomeňme pokusu o sebevraždu na trati ve filmu *Bláznivý Petříček* [Pierrot le fou, Francie/Itálie, 1965, rež. Jean-Luc Godard]).

Velikost záběrů

Někdy zpevňují vazby mezi ikonickou stránkou velmi nepodobných záběrů jen „figury“, například světelné efekty, stíny, barvy. Jindy tytéž elementy člení významové řady atd.

Elementy mikrostruktury filmu (složení záběrů), figury, sémata přecházejí do světa makrostruktur a opačně.

Velmi významnou operací pro vytváření významů jsou sledy různých velikých záběrů (tzv. úhlů záběrů), tedy celku, polocelku, polodetailu, detailu atd. Například přechod z celku postavy na její tvář může vyvolat v divákovi pocit překonání určitého prostoru (tedy vzdálenosti), většinou však časoprostorový prvek z těchto spojení vůbec mizí. Přechod z jedné formy do druhé neznamená, že divák je tu blíže, tu dále od předmětu či postavy, nýbrž sleduje linii významovou. Rozvíjení „děje“ jde v takových případech po jiné linii než rozvíjení významu: například postava někoho očekává. To je děj v čase. Divák ji však sleduje tu zblízka, tu z větší dálky – nejde tedy o děj v čase a prostoru, ale o modulaci významu. Tak vzniká soustava metafor vedle soustavy metonymií (podle R. Jakobsona), které lze různě vzájemně regulovat. Zvláštní účín sovětských filmů Ejzenštejna a Dovženka vznikal právě důmyslným vytvářením metafor s vyloučením „časoprostorové logiky“. Příkré podhledy a nadhledy (tzv. rakurzy), statické postavy v dlouhých záběrech atd., to byl osobitý styl vytváření paradigmatických soustav, přičemž dějové linie byly potlačovány. Nebyly však potlačovány natolik, aby se film stal nesrozumitelný.

O tzv. srozumitelnosti

Soustředěný zájem předních autorů v padesátých a hlavně šedesátých letech o vnitřní obsahy života a souběžné potlačování dějovosti, osvobození filmu od závislosti na verbálních předlohách, od nutnosti, aby byl film „přeložitelný“ do mluvené řeči, to vše vede často k tomu, že autoři podceňují význam elementárních skladebných pravidel, tedy gramatiky a syntaxe filmu, ve prospěch „vyšší skladby“ metaforického vyjadřování. Není to správný názor. Nejde mi o to, že by se snad základní pravidla nesměla porušovat. Samozřejmě lze a je nutné porušovat konvence výrazu.

Nicméně porušování musí být vždy vědomé, záměrné a konec konců zřetelné, pochopitelné.

Velmi zjednodušený příklad: postava v polocelku hledí směrem doleva vzhůru a zřejmě se něčemu obdivuje. Možná své zaujetí tím, co vidí, vyjadřuje slovně. Divák chápe, že jde o bohatě rozkvetlý strom. Další záběr: strom. Podle „základních“ pravidel musí kamera „pohlížet“ na strom v úhlu, který odpovídá zdvižené hlavě a zrakům postavy v předešlém záběru. Musí být od postavy vzdálen podle užitékové zkušenosti diváka. Byla-li tvář postavy plně osvětlená, musí být strom ve stínu, tj. v protisvětle atd.

Lze však popřít „užitkovou logiku“: strom bude překvapivě velice daleko, na nějaké pláni, a bude opačně osvětlen. Tímto porušením zvykové zkušenosti vznikne osobitý význam specificky filmově vyjádřený. Je však třeba, aby divák nebyl na pochybách, že jde o chybu.

Trvání záběru

Velký význam pro významy částí filmového díla mají délky záběrů, jejich trvání. Každý záběr má svou vlastní optimální délku. Ta závisí na vnitřní skladbě záběru (mikroskladbě) a na daném kontextu. Nevystihne-li autor optimální délku, snižuje efektivnost díla nebo jeho částí. Kratší záběr dovolí divákovi jen „přečíst“ záběr, dovědět se, co obsahuje, co ukazuje. Další záběr mu dovoluje, aby si všiml vedlejších podrobností, které vnášejí do operace „falešný význam“.

Smysl pro řemeslo

Domnívám se, že nejde o neoprávněné tvrzení, řeknu-li, že autoři tzv. první a druhé generace FAMU dbají naprosto přesně „nižších pravidel skladby“, tj. gramatiky a syntaxe. Nemyslím jen na „tradiční“ filmy Evalda Schorma nebo na Menzlovy *Ostře sledované vlaky*, ale i na filmy typu *Sedmikrásek* (Československo, 1966, rež. Věra Chytilová) a *O slavnosti a hostech* (Československo, 1966, rež. Jan Němec). Kdyby totiž v těchto filmech nebyla základní pravidla gramatiky a syntaxe užívána nebo porušována vědomě, tato díla by neměla ani minimální efekt – zvláště v cizině, kde divákům chybí spousta místních zkušeností, na něž se filmy – v jedné své poloze – odvolávají.

Naproti tomu mám občas dojem, že někteří soudobí francouzští a italské autoři tato základní pravidla opomíjejí buď z nedorozumění, nebo i z neznalosti.

Krystalická struktura filmového díla

O skladebných principech filmu jsem zde mluvil jen velmi stručně a zjednodušeně. Bylo by třeba se zmínit ještě o tom, že skladba filmů – vazba záběrů – není nikdy lineární a dvourozměrná, nýbrž krystalická, nejméně trojrozměrná, prostorová (jádem krystalické struktury filmu je záběrová triáda, tzn.: A-B-A₁). Ukáží muže, který se na něco dívá, pak věc, na niž se dívá, a znovu dívajícího se muže. Teprve pak může divák vniknout do „nitra“ situace. Každý člen triády může být rozvitý nebo rozšířený. Triády se prostupují, deformují, rozmnožují atd., někdy až k nerozeznání atd.

Trpný a činný divák

Bylo by třeba mluvit o polysémantii zvuků, a zvláště ještě mluvy, hudby a hluků, o jejich interakcích, přejímání funkcí, interferencích. Podobně o osvětlování, práci s barvami atd. Strukturu filmu určuje i autorův systém dílčí manipulace s divákem (staví ho střídavě do pozice pozorovatele, účastníka a postavy – subjektu) i divákova aktivita, do níž se v určitých momentech dostává, takže autorovi diktuje – v jistém smyslu – běh a vývoj díla a s ním druhy, třídy a kombinace sémantických jednotek i vytváření významových systémů.

Žargon

Strukturální rozbor filmové tvorby nelze provádět ani bez přihlédnutí ke stylu či stylům v dílech užitých. Neboť v dnešní kinematografii lze již rozeznávat jako v literatuře, malířství aj. styl „spisovný“ a „hovorový“, nářečí územní, sociální i dobová (aktuální), prolínání stylu individuálního, autorského se stylem obecným; styly funkční (odborné, publicistické apod.), výrazovou zásobu toho kterého autora a intenzitu a efektivnost, popřípadě ekonomičnost autorova vyjadřování atd.

—

Filmové dílo je tedy zvláště složitá heterogenní skladba. Uvedení všech jeho částic do jednoho systému záleží daleko méně na plynulém „vyprávění příběhu“ než na sjednocující organizovanosti a důslednosti autorova sémantického gesta.

—

Poznatky, které jsem stručně uvedl, jsou především užitečné jako součást propedeutiky obecné filmologie i jako uvedení do praktické výuky filmové práce. Nicméně se domnívám, že mají význam i pro sémiotické zkoumání kódů užívaných v kinematografii, jejich funkcí, vzniku, změn i zanikání.

KRIZE HISTORICKÉHO FILMU?

V roce 1968 vyšly téměř současně dva české historické filmy: *Královský omyl* Oldřicha Daňka a *Čest a sláva* Hynka Bočana. Nevzbudily ani mimořádný nezájem. Nicméně nejsou v proudu našeho filmu zcela běžnou událostí.

Snažme se je včlenit do soustavy naší filmové kultury, především do kontextu našeho historického filmu. Každá doba a každá společnost si hraje, pohrává i zahrává s historií. Jde jen o to, co ta či ona generace v dějinách vidí, co za dějiny považuje, co z nich těží.

O dějinách vznikají díla vědecká, politická i umělecká: takzvané historické romány, hry, obrazy a v nové době ovšem i filmy.

Filmoví tvůrci se vrhali na historická témata a látky téměř od samého počátku dějin kinematografie. Pravda, zprvu hlavně z potřeby ověřit si napodobivé schopnosti filmovací techniky a pochlubit se jimi. Myslím především na Italy. Jejich pseudohistorické monstre-shows na tematiku z antiky a renesance neobjevily jen „fotogeničnost lidského těla“, jak psal Louis Delluc (protože obdoba dnešních striptýzů v nich nebyla vzácností), ale i fotogeničnost šerosvitného členění jižních architektur a monumentální pohybovou ornamentálností lidských mas, kterou ještě žádný umělecký prostředek nedovedl tak názorně zobrazit.

Megalomanská Amerika tento styl hbitě převzala. Jenomže ve Spojených státech – nechť to zní sebedopadivěji – se tato tematika, jako ostatně celá kinematografická tvorba, dostala mnohem dřív do aktivního silového pole společenských tlaků než v Evropě. Filmy *Zrození národa* (*The Birth of the Nation*, USA, 1914, rež. D. W. Griffith) a *Intolerance* (*Intolerance: Love's Struggle Through the Ages*, USA, 1915, rež. D. W. Griffith), díla výrazně ideologická, moralistní a politická, mohla být zcela dobře díly evropskými.

Ve Spojených státech se však vyvíjel od úsvitu dějin kinematografie ještě jeden, zcela originální typ historického filmu, který by nebyl mohl vzniknout v Evropě. Myslím na série Westerns, Wild-West Stories, těch *chansons de geste* o pastevcích, dobrodruzích, Dobyvatelích a Zakladatelích.

Westernům z dvacátých a poloviny třicátých let se v Evropě rozumělo jako „filmům ze současnosti“. Nikoli však v Americe: pro Američany byly především dějinami a jen jako historie měly pro ně cenu. Historie nedávna, mnohdy ještě živá či dožívající. Umělecká formulace těchto příběhů byla snahou učinit z onoho období uzavřenou minulost, oddělit je od současnosti domácí, ale i od minulosti evropské, od jejích idolů a mýtů.

Stereotypní opakování týchž dějových a ideových schémat však nevede k historii, nýbrž právě k mýtu. Skutečně tomu tak bylo: americká kultura filmových Westerns je úsilím o instalování nové vlastní, severoamerické, novosvětské mytologie.

Mýtus není dějepis. Pro antického diváka nebyly děje antických tragédií vyprávěním o minulosti (i když do některých z nich autoři historický fakt včleňovali. Například *Oresteia* navazuje na konec trojské války. Je však otázka, zda staří Řekové vůbec považovali trojskou válku za skutečnou událost).

Pro antického člověka byl mýtus nekonečnou, vše překlenující a sjednocující soudobostí.

Každý ví, že antický mýtus byl dočasnou systematizací a personifikací dobových představ o skutečnosti. Zásadní funkcí mýtu je však i to, že určitou – historicky ovšem vymezenou – životní zkušenost společenské formace modeluje jako trvalý, mimočasový stereotyp, s vlastnostmi pověry. V takové podobě je pak schopen do sebe vstřebávat a v sobě egalizovat nejružnější aktuální problémy společnosti.

Pro tuto funkci vznikal mýtus v každé době a mám za to, že bude vznikat i v budoucnosti. Bude vždy platný tak dlouho, pokud bude onu funkci plnit. A dodávám: žádný mýtus není a ani nemůže být plněji sdělován než uměleckou formou. Jedině jako umělecký zážitek se může stát vždy znovu aktivní zkušeností lidstva.

Starověk a v poněkud jiné formě ani středověk neměly smysl pro dějiny a dějepis v našem vývojovém, sukcesivním pojetí. Středověk vrstvil fakta a výmysly do jediného všeobsahujícího kosmu, do „vertikální“, synchronní soustavy. Pro toto pojetí je typická Dantova *Božská komedie*:

z hlediska časového vrstvení událostí je to „teleskopický útvar“, v němž se jednotlivé časové polohy do sebe zasouvají. V šesti konkrétních dnech Dantovy pouti zásvětím (počínaje Velkým pátkem r. 1300) se do sebe vklíní okamžik i věčnost, mytologie i střepy řecké a římské historie, italská minulost i přítomnost až po aktuální příběhy a anekdoty.

I Shakespearovo dílo jako celek je takovou teleskopickou soustavou, protože pro tehdejšího diváka Globu nebylo historicky časové odlišnosti mezi jsoucností Caesara, Richarda a Macbetha. Všechny Shakespearovy příběhy se vrství kolem jediné hodnoty, kolem soudobé historické kolize.

Teprve buržoazní společnost po Velké francouzské revoluci a dalších buržoazních revolucích začíná chápat dějinné události jako aktivní a pro ni užitečné faktory. Chápe dějinnost, tj. návaznost period, a stará se – s vědeckou mohoucností jí přístupnou – o objektivní zjištění jednotlivých faktů a o jejich logické vztahy.

Buržoazní dějepis dává přirozeně látku buržoaznímu umění, historickému románu a dramatu. Do uměleckého díla se vkládají ověřená fakta s nejpřesnějšími podrobnostmi. Vzniká dojem, že rekonstrukcí fakt, jejich umělou materializací v podobě postav a prostředí se zopakuje příhoda identická s původní, minulou. Stačí dodat vymodelovaným postavám popud k jednání.

Tak vzniká fikce o realistickém historickém dramatu.

Homologizační tendence v tzv. realistickém historickém umění se však střetává se samou podstatou umění. Neboť ač má umění nepřeborné možnosti, jedna mu zůstává nedostupnou: být minulým. Umělecké dílo může být pouze přítomné, může hovořit výhradně o současnosti a k současnosti – pokud ovšem funguje jako umělecká estetická hodnota.

A tak historické umělecké dílo, především historické drama, opírající se o historickou faktografii, nemůže být než současnou interpretací současného. Interpretací různých forem a poloh: paralelou, analogií, přirovnáním, symbolem, alegorií.

Je tomu skutečně tak: buržoazní historické drama (nejvyšší úrovně, například Schillerovo, Goethovo, Puškinovo, stejně jako drama umělecky banální) argumentuje minulými reáliemi své současné názory a činy. Čím přesněji, objektivněji obkrouží historik minulá fakta a období, tím jich lze v uměleckém uchopení svobodněji používat – řečeno zcela přímo: čím účinněji a přesvědčivěji je lze aktualizovat.

Oblékání postav a prostředí do historického hávu má nevšední estetickou účinnost. Obsahuje magickou moc nepřímého zobrazení, metonymie a metafory.

Velmi významnou mohoucností historického uměleckého ztvárnění však je to, co bych nazval „sterilizací postav a činů“. Kdyby autor vyjádřil svůj aktuální problém na postavách současných, vystavoval by je nebezpečí miniaturizace a zevšednění. Postava v soudobém oděvu a prostředí totiž vyvolává „malé asociace“ z divákova všedního, účelového okolí. Tato operace je nezbytná pro „drama ze současnosti“, nikoli však pro dílo, které chce polemizovat s dobou o velkých ideách. Umělec se proto zaštiťuje autoritou historického faktu a časovým odstupem. Historický převlek, prostředí (a někdy i faktura mluvy) tvoří kolem díla sanitární kordon.

Po mém soudu však existuje ještě jeden umělecký typ historického díla: „historické drama (román) ze současnosti“. Jeho podmínkou je, aby umělec dovedl nazírat svou dobu nebo určitou její periodu (která se jeví v časové retenci jako přítomná) jako uzavřenou, smysluplnou, úplnou a jednotnou. Podaří-li se mu svůj názor reálně uskutečnit v umělecké materii, dává době ideové pojmenování, vyjadřuje její smysl a tuto entitu pak staví proti „druhé“ přítomnosti, plynoucí a dále pokračující.

Je-li struktura díla dostatečně pevná, jsou-li fakta v díle obsažená přesně utříděna a vzájemně logicky spjata, nabývá dílo autority díla historického. Postavy získávají historickou platnost, nedotknutelnost, patetický koturn – jejich „civilní“ šat a „civilní“ prostředí odpuzují „malé asociace“.

Příkladem výsostného uměleckého díla, které zobrazuje přítomnost historicky, je Stendhalův román *Červený a černý*. O historizaci současnosti usiloval Maxim Gorkij. Domnívám se, že v ní dosáhl nejdůslednějšího výsledku ve *Vasse Železnovové*.

Nechodme však daleko. Za „historický film ze současnosti“ považuji film *Každý den odvalu* Evalda Schorma. Problém postav a dobové situace nazírá v něm Schorm jako vykrytalizovaný, završený (což ovšem neznamená, že postavy dramatu považují své problémy za vyřešené nebo za pochopené). Utřídění elementů je tak důsledné, že je mohl autor sepnout všesměrnými vztahy do systému, z něhož není východiska, který nemůže mít – na své úrovni – pokračování.

Zbývá však – a v tom vidím hlavní Schormův záměr – aby se v myslích a charakterech diváků změnila tato „přítomná minulost“ v „minulou

přítomnost“, aby lidé přestali být nástrojem skutečnosti, za niž přesto nesou odpovědnost.

Nepochybně daly události od začátku roku 1968 Schormovi za pravdu v tom i v onom v historické, chcete-li logické završenosti periody, i v jejím přežívání v myslích lidí.

Domnívám se, že celá dosavadní Schormova filmově dramatická tvorba je snahou o toto zhistoričtění současnosti. Vede mě k tomu struktura jeho dalších filmů. Proč by jinak do nich včleňoval prvky časově i významově posunuté vůči hlavnímu ději? Vzpomeňme na citáty z *Čarostřelce* ve filmu *Pět holek na krku*, na starobylé rysy v kostýmech i v chování některých postav a na poutové mezihry ve *Farářově konci*. Těchto anachronismů užívá Schorm jako katalyzátorů, které by měly uskutečnit a urychlit přeměnu děje vnímaného divákem jako soudobý na děj pojímaný historicky, tedy z odstupu. Schorm dobře cítil, že látka není sama o sobě takové samostatnosti schopna. Skutečně není, protože není dovršena. Zůstává, vzdor autorovým důmyslným injekcím, v rovině současnosti, v historické neohrazenosti.

Můžeme shrnout:

1. Útvar, který dnes běžně nazýváme historickým filmem (a který se nejčastěji vyskytuje), má model v buržoazním historickém dramatu, který na osnově historicky věrných faktů a podrobností z minulosti tká útek aktuálního výkladu současnosti. Dává naučení, nabízí paralely i analogie. Bývá nástrojem ideologické propagandy.

2. Historický film (a jakékoli umělecké dílo) lze vytvářet i z látky, která ještě funguje jako soudobá. Umělec objeví v určité periodě současnosti elementy, které jsou schopny se sepnout vzájemnými vztahy do ukončeného a úplného systému. Takové dílo nepůsobí na vnímajícího prostředně (paralelou ap.), nýbrž přímo: nepředkládá mu historii, nemonstruje mu ji. Divák si ji vytváří sám ve svém vědomí.

3. Umělecké sepětí určitých faktů, pojednávaných jako minulé, může na určitém stupni zobecnění a elementarizace ztratit časovou lokalizaci a instalovat se ve vědomí lidí jako mimočasová mnohoobsažná soustava – jako mýtus.

V jakých proporcích a v jakém rytmu se tyto formy uplatňují v naší kinematografii?

Historie naší kinematografie neoplývá historickými filmy. Avšak význačné historické filmy u nás vznikaly vždy za zvláštních společensko-historických okolností.

V dalším výčtu pominu běžné historické filmy, tzv. kostýmní, a zmíním se jen o dílech stěžejních.

První skutečně vážná historická díla se objevují až v druhé polovině třicátých let: Vávrovy filmy *Cech panen kutnohorských* (1938) a *Filosofská historie* (1937) a Fričův film *Jánošík* (1936).

Jsme v období ohrožení lidských svobod nacismem a ohrožení politické a státní svrchovanosti republiky. Oba Vávrovy filmy na tuto situaci pohotově reagují. *Cech panen kutnohorských* se na první pohled jevil jako odlesk nedlouho předtím uvedeného francouzského filmu *La kermesse héroïque* (Hříšné ženy boomské, 1935, rež. Jacques Feyder). Právem i neprávem. Právem, protože skutečně byla jeho faktura této brilantní historické maškarádě poplatná. Neprávem, protože *Cech* nebyl její nápodobou. Vávra se vždycky pečlivě učil, ale nikdy nezůstal na svých vzorech závislý. *Cech* je osobité a české dílo.

Do střídme a přesné architektury dovedl Vávra organicky začlenit dva aktuální motivy: motiv sociální a motiv národní (ortel nad horníkem, odpor konšelů proti cizincům). Oba motivy byly hlavním ideovým vkladem do díla (kdežto politický motiv *Kermesse* – španělská okupace Vlámka – byl pro Feydera jen dobovou licoměrností).

Filosofská historie nebyla aktuální vlastním revolučním motivem. Své poselství k současnosti formuloval Vávra složitěji a hlouběji do konfrontace maloměšťácké obrozené idyly s realitou skutečného boje na život a na smrt. Teprve tímto kontrapunktem se stal film dobově naléhavou výzvou.

Fričův *Jánošík* byl samozřejmě méně intelektuální než Vávrovy filmy. Nicméně z řemeslně precizně postaveného díla vyzařovala podnětná bojová výzva. A co hlavní: autoři díla velmi prozíravě vymýtili z tématu jakýkoli náznak národního slovensko-maďarského konfliktu a zdůraznili motiv sociálně třídní.

Něma barikáda, opět dílo Otakara Vávry, nebyla, patrně vlivem vzrušených poměrů roku 1949, kdy vyšla, doceněna. Myslím, že je to dílo ojedinělé.

Před *Němou barikádou* jsme viděli Rosselliniho *Řím, otevřené město* (Roma, città aperta, Itálie, 1945, rež. Roberto Rossellini), Clémentovu *Bitvu o koleje* (La Braille du rail, Francie, 1946, rež. René Clément), Verganovo *Slunce zase vychází* (Il sole sorge ancora, Itálie, 1946, rež. Aldo Vergano). Všechny čtyři spojuje nejen téma odboje proti fašismu, ale i ztvárnění látky do „dokumentárního dramatu“, dynamické sloučení

zdánlivě neslučitelného: fabulace a objektivního faktu, dramatické stylizace a syrové skutečnosti, všednosti reportážní fotografie a patosu.

Němou barikádu však od ostatních tří filmů zásadně odlišuje Vávruv historizující a syntetizující pohled. Rossellini, Clément i Vergano chápou odbojovou látku jako příhody. Dokumentární způsob natáčení jim pomáhá členit proud dění do příhod, epizod. Odboj je jim řetězem činů. Naproti tomu Vávra jednotlivé články povstání vrší a vzájemně váže. Dokumentární styl fotografie u něho dějové částice slučuje. Ocelově šedá, jakoby nehybná světelná atmosféra bez jasů a stínu se spíná v opravdu organický celek. Rossellini, Clément i Vergano vytvořili kroniky, umělecké látky pro historii. Vávra vztyčil monument. Z odplývající, nicméně stále jako přítomnost pocítované události stvořil uměleckým činem historický čin.

V padesátých letech se historická tematika v našem filmu dostala do prazvláštní situace. Dějinná analogie a paralely lákaly ty, kteří tehdy z politických výšin rozhodovali o filmovém repertoáru. Zároveň je však odstrašovaly. Lákaly je tím, že určité populární osobnosti dějin – Hus, Žižka, Smetana aj. – vybízely k velmi snadnému symbolizování politickoideových stereotypů. Odstrašovaly pomyšlením, nebo alespoň pocitem, že žádná dramatická postava nemůže reprezentovat či symbolizovat ideu, pokud si ji sama fakticky nevybojuje nad svými protivníky, nebo přinejmenším pokud si ji fakticky proti nim neubrání. Žádné umělecké dílo nemůže získat autoritu symbolu nebo alegorie, ba ani ne „tlampače idejí“ na úřední příkaz, aniž odhalí líc své pravdy. Aniž uvede vnímajícího na pokraj hereze.

Nikoli, nepovažují historické filmy onoho období (například Vávrovu husitskou trilogii nebo historické filmy Krškovy) za díla bez hodnot. Jsou i výtečně konstruována a ušlechtila se vyjadřují. Trpí však tím, že majíce být v podstatě typy buržoazního realistického historického dramatu, jsou nucena zanedbat důležité předpoklady účinku: Lessingův požadavek (obezřetně) vybírat z dějin jen ty postavy, které mohou daný (současný) problém cele a srozumitelně vyjádřit, a Puškinův požadavek „pravdivosti vášní a pravděpodobnosti citů“.

Šedesátá léta se stala téměř od počátku uměleckému historismu v dosa-
vadním smyslu slova nepříznivá. Exploze české a slovenské kinematografie se výhradně soustřeďovala na přítomnost.

Pochopitelně, i do tak zájmově asymetrické doby se vlíná historismus a historie.

Jedné její formy jsme si již všimli: reprezentuje ji Schormův film *Každý den odvahu* (Československo, 1964, rež. Evald Schorm), snažící se definovat současnost jako historii.

A nejsou snad látky filmů Kadára a Klose *Smrt si říká Engelchen* (Československo, 1963, rež. Ján Kadár, Elmar Klos) nebo *Obchod na korze* (Československo, 1965, rež. Ján Kadár, Elmar Klos) či filmu Jana Němce *Démanty noci* (Československo, 1964) látkami historickými?

Nesporně. Háček je však i v tom, že příběhy a situace vyprávěné v oněch filmech se stávají sociálně funkčními, až když uměleckým uchopením přestanou fungovat jako paralely, podobenství, analogie a stanou se bezprostředním obsahem myšlení a citění lidí.

Schorm zhistoričtjuje přítomnost, aby osvobodil současníky od jejich fantomů. Kadár, Klos a Němec odhistoričtují minulost, aby o ni obohatili lidskou zkušenost. Uměleckým procesem rozleptávají obal, v němž měla být uložena do archivů, a rozptylují ji do prostoru.

Všichni tito tvůrci jsou tedy intenzivně a výlučně soustředěni na přítomnost. Mladí pak především – a vším právem – na sebe, na vlastní bytí, pro něž hledají pevné souřadnice v rozlohách společenského kosmu. V tom jsou zajedno Němec, Jasný, Forman, Passer, Chytilová, Menzel a ostatní.

Do této vyhroceně přítomné a přítomností okouzlené tvorby přichází *Markéta Lazarová* Františka Vláchy (Československo, 1967). Nelze pochybovat, že nejde o historický film v běžném smyslu, ač jeho děj je vsazen do 13. století. *Markéta* je mohutný baladický epos nebo – jak říká autor – rapsodie. Postavy s určitými jmény, tvářemi, charakterovými a sociálními znaky jsou jen terči, na nichž se zachycují šípy umělcových (či spíš básnickových) vizí. Přičemž nejde o terče, jde o střely: o jejich pohyb, viditelné a slyšitelné chvění, o lom jejich stínů. Činy lidí jsou divákovi srozumitelné jen jako výsledky. Jejich bezprostřední motivace mu uniká a tam, kde by si ji snad mohl uvědomovat, autor kvapně ruší jeho pozornost: skladbou, která zpřetrhává prostorové a časové souvislosti, téměř subkonscientními záběrovými vmetky, naturálními zvuky.

To racionální, co v nás z díla zůstává, není ani podobenství, ani paralela, ani naučení; není to ani řetěz lidského činění. Jsou to poryvy lidského bytí.

Drama vyžaduje divákovo soužití. Báseň souznění. Vlách je básník. Proto se střeží vpustit diváka do děje, sblížit ho příliš důvěrně s postavami. Jen v partiích, které svrchovaně nezvládl (protože si přece jen dal

nadměrný úkol), se divák bezděčně snaží autorovi pomáhat, luštit šarádu, nalézat příčiny k následkům. Takových míst je však poskrovnu a jsou přehlášena intenzitou předchozího a následujícího.

Vláčilovy obrazy jsou povahy malířské. Jejich pohybovost způsobuje závrať. Avšak prostor obrazů je uložen za první plán. Je divákovi nepřístupný, divák ho může jen nazírat, cítit. Nemůže do něho vstoupit. Jen zdálky slyší hudbu jeho sfér.

Vláčil s kameramanem Bedřichem Baťkou tvoří obrazy převážně tonálně. Potlačují ostré perspektivní linie i vyhraněné hranice mezi vysokým jasnem a hlubokým stínem.

Některé černobílé filmy, vlastně většina těch běžných, působí, jako by zobrazení věcí neslo přirozené barvy. Vláčilův a Baťkův film působí jako černošedý.

V této světelné akolorické atmosféře nabývají lidé, krajiny, věci pochybné pravosti. Neztrácejí však moc nad divákovými smysly.

Všemi výrazovými prostředky a postupy – stavbou dějů, světelným a optickým pojednáním, formulací zvuků i důmyslnou skladbou usiluje Vláčil o to, aby zmarňoval přirozený divácký pud identifikovat realie, které mu film přináší. V básnické rezonanci s dílem se divák odlučuje od vymezenosti věcí. Pod vlivem tohoto básnického vytržení přesahuje lidské konání obzor individua, ztrácí časový rozměr.

Rodí se mýtus.

Do intenzivní objevné tvorby „dvou generací“ (myslím od Jasného k Jakubiskovi), soustředěné na nepřítomnější přítomnost, a do sousedství *Markéty Lazarové* (a nezapomeňme, jejího přivětku – *Údolí včel* [Československo, 1967, rež. František Vláčil]), filmu, který se snaží povědomí současného člověka abstrahovat do mýtu, přicházejí dva historické filmy napohled staré faktury jako dva chudí příbuzní: *Královský omyl* a *Čest a sláva*.

Účtování s nimi by tedy mohlo být velmi stručné – kdybychom nevěděli, že každý umělecký čin, pokud v něm lze vystopovat záměr a ztvárněný systém, je funkčním činem své doby.

Oba filmy byly pravděpodobně současně koncipovány (patrně v r. 1966) i realizovány (1967). Mají nejen příbuznou fakturu, ale vyslovují i příbuzné vyznání.

Není pochyb o tom, že autoři se o svých plánech vzájemně nedomlouvali. Ostatně každý z filmů má jinou osobitou předlohu: *Královský omyl*

epizodu z vlastního Daňkova románu (*Král utíká z boje*), *Čest a sláva* knihu Karla Michala. První se týká události z r. 1315, druhý z r. 1647.

Nápadná je příbuznost, až shoda v tom, jak oba autoři pojednávají historické reálie. Historické drama 19. století dbalo „věrnosti detailů“. Šlo však o detaily faktů, nikoli zjevu a habitu. Nerozpakovalo se dodávat postavám a prostředí vnější lesk a úpravnost, jaké pravděpodobně nikdy neměly.

Daněk i Bočan romantizují opačně: zavádějí nás do sešlých prostředí, šlechtici jsou zanedbaní a otrhaní jako jejich kmáni. Oba autoři záměrně zdůrazňují nízkou kulturnost života.

Oba filmy jsou si podobny i v „nástrojovém obsazení“: chudý šlechtic z venkova, o málo zámožnější šlechtic ode dvora, baba jako Ježibaba, která nemá nijak zvláštní funkci, houf sloužících a poddaných, stafáž, která v historických dramatech dodává prostředí živý kolorit.

Děj obou filmů je uzavřen do těsného prostoru uvnitř hradeb sešlé tvrze.

Výtvarné řešení je neokázalé. Filmovací výrazový aparát se záměrně omezuje na dokumentární záznam, vyhýbá se kamerovým efektům. Oba autoři mají až pedantický ohled na elementární filmovou ortografii a syntaxi.

A konečně: oba filmy v podstatě předvádějí monolog hlavní postavy.

Po formální a tektonické stránce působí tedy jako dvojčata, a kdyby byly zkráceny (vždyť jejich látková náplň jen stěží stačí na celovečerní film), mohly by tvořit dvě části jednoho díla.

Rozhodující je jistě ideový postoj obou umělců. I v něm je však, po mém soudu, podivuhodná, dokonce bych řekl znepokojující shoda.

Daněk nám ukazuje svého hrdinu, komořího pana z Lipé, od chvíle uvěznění pro nespravedlivé nařčení ze zrady do okamžiku, kdy mu král dá znovu svobodu. Po celou tu dobu se pan z Lipé odmítá přiznat k vině (přiznáním by se údajně osvobodil), protože se ničeho nedopustil. Disputuje o tom hlavně se svým žaláříkem. Jeho úvahy jsou však v podstatě monologem.

Politický kontext, z něhož by vyplynula nutnost postoje pana z Lipé, a tudíž i jeho tragičnost, zcela chybí. V dramatu tedy není obsažena „hlavní kolize doby“, kterou zná evropské drama přinejmenším od Shakespeara, a hrdina tudíž ani nemůže být (řeceno hegelovsky) „welthistorisches Individuum“.

Kritika vytýkala Daňkovi, že nedal divákovi o hrdinových pohnutkách dostatečně informací. Prý si neuvědomil, že to, co ví on jako autor, neví divák.

Daněk je však zkušený dramatik, romanopisec a historik. Proto se domnívám, že hrdinu svého filmu záměrně osvobodil od historicko-politických kontextů. Vykreslil pana z Lipé tak, že jeho mravní postoj vyplývá z „čisté ideje“, z mravního principu, člověku patrně odevždy daného. Pan z Lipé je méně určitým člověkem a daleko více symbolem mravní zásady.

Tento „striptyz“ historické postavy z historické souvislosti podtrhuje Daněk i závěrem: král propustí pana z Lipé, aniž se s ním střetl. Bez konfliktu. Zdánlivě proto, že pan z Lipé vytrval. Zmínka o jeho propuštění, kterou film končí, je vyjádřena povrchně, bez napětí, pro diváka téměř nesrozumitelně. Vzniká dojem, že pan z Lipé už není králi nebezpečný. Dalo by se říci, že taktickým ústupem dostal král pana z Lipé do ofsajdu. Pan z Lipé odchází se svou zachráněnou ctí do sociálně-politické prázdnoty.

Daněk kdesi poznamenal, že *Královský omyl* je obdobný filmu *Obžalovaný* (Československo, 1964, rež. Ján Kadar, Elmar Klos), jenomže ředitel Kudrna vychází ze zcela určitě definovaného prostředí a také se do něho vrací. Protože jde o prostředí totožné s tím, v němž divák žije, Kudrnova vzdorná čestnost zasahuje každého diváka bezprostředně.

Činit paralelu mezi dějem *Královského omylu* a dneškem je však obtížné, protože film nekreslí sociálně-historickou situaci, která by teprve porovnávání umožňovala a učinila užitečným. Hrdinova čestnost je „předmětem sporu“, a nikoli předmětem srovnávání.

Daňkovo řešení vede k tomu, že se panu z Lipé dostává donkichotského údělu.

Bočanův film *Čest a sláva* se jeví bohatší, živější, polyfonnější. Je to však způsobeno jen tím, že Bočan je živelný filmař. Má filmařskou vervu a fantazii. Daňkova představivost je stále ještě příliš divadelní.

Ani v Bočanově filmu však nejde o moc více než ve filmu Daňkově.

I Bočan oprostuje své postavy od širších historických souvislostí. Jsem přesvědčen, že také on to činí záměrně. Proto postava rytíře Ryndy pluje ve vzduchoprázdnu. Po celý film Rynda váhá mezi dvěma ideologiemi. Nakonec se rozhodne pro odboj. Je však již pozdě, Rynda odjíždí válčit do války, která právě skončila.

Rynda je tedy opět Don Quijote. Jeho cesta do boje – závěr filmu – připomíná rytíře smutné postavy i formálně.

Zbývá si položit otázku: z jakých podnětů vznikly u nás tyto dva filmy, dvě nesporné donkichotiády? Proč vznikly právě v letech „adventu“ změn; v letech poměrného „uvolnění“ umělecké tvorby; v letech rozmachu nového českého filmového umění, zaujatého jen a jen přítomností? Proč právě nyní vznikají dva filmy, které – konec konců – měří velikost morálního hrdinství jeho marností?

A odpověď? Může jich být mnoho, podle osobních hledisek a konstelací, které přinesou příští dny.

Po mém soudu však v těchto dvou filmech neselhali jejich tvůrci. Selhala v nich stará formule historické analogie. Selhalo schéma realistického historického dramatu 19. století. Dramatu podobenství, paralel, analogií.

Oba filmy ukázaly, že postava vytržená ze svého historického prostředí a představená jako čistý symbol, čistá idea, neobstojí v gravitačním přetlaku naší doby. Postava ztratí životní smysl.

Konstruovat obrovské maškarády v historických kostýmech, se všemi „pravdivými podrobnostmi“ jen proto, abychom se ujistili, že se svými problémy nejsme na světě první, se mi zdá poněkud luxusním počínáním. Ostatně ani v sebedokumentárnějším historickém díle divák nerozliší, co je autentické a co konfabulované. Nerozlišuje to především sám autor.

Domnívám se, že umělecká cesta k tomu, abychom si už během svého života uvědomovali své zařazení v historii lidstva, již nevede jediné přes buržoazní analogizující a průměrové historické drama 19. století. Daleko větší naději na úspěch mají dnes ti umělci, kteří hledí vpřed, než ti, kteří se dívají vzad.

O LIDECH A SMRTI

(Mezi dějinami a mýtem – II.)

Film Juraje Jakubiska Zbehovia a pútnici je mimořádné dílo. Každý, kdo je zhlédne, se musí stát jeho obětí. Nemyslím jen na důsledky intenzivních smyslových zážitků, kterými na diváka neustále útočí. Myslím na tíhu umělecké skutečnosti. Pod jejím vlivem bude divák dlouho po zhlédnutí filmu myslet, ne-li jednat. Z její čaromoci se bude pracně osvobozovat.

Jakubiskovo dílo má mnoho tváří. Mnoho „vstupů“. Můžeme užít kteréhokoli z nich a vždy se dostaneme k jádru. Je to uzavřený vesmír, v němž jsou všechny prvky vzájemně propojeny.

Začnu tou složkou, která ač neviditelná, je ve filmu všudypřítomná, neustávající. Nazvu ji „síla“. Je to napětí, prostupující celou atmosféru, v níž žijí dramatické postavy. Nemotivuje jejich činy. Avšak každou z postav tísní, proniká ji, budí v ní přepětí, které vede k činům. Je stimulem jednání postav.

Tento vysoký atmosférický tlak jsem vycítoval již z prvního Jakubiskova filmu, který natočil jako posluchač druhého ročníku filmové fakulty. *Každý den má své jméno* byl dokumentárně natáčený příběh o dívce z JZD, která z vlastního popudu zachrání v umělé líhni kuřata před zmrznutím.

Co žene Annu, aby podstoupila tu nesmírnou a koneckonců nikoli nezbytnou dřinu? Záchranné práce, které si na místě vymýšlí, vykonává bez jakéhokoli afektu, němě, jakoby neuvědoměle, napovrch bez vzrušení, téměř jako stroj. Z jejího konání, z celé její bytosti však na vás vyzraňuje nesmírné vnitřní vypětí, vnitřní přetlak, pod jehož vlivem dívka pracuje.

Do barevně natáčeného příběhu Anny montuje Jakubisko černobílé nebo lehce virážované záběry války, koncentráků, střelami zjizvené země.

Tento syntaktický výraz neměl být reminiscencí války. Neměl být ani paralelou. Nebyl však ani metonymií. Jakubisko se snažil rušit „krátké spojení“ mezi označovaným a označujícím, zástupnost reality snímkem, diváčkou navyklou tendenci identifikovat viděné reálie jako „skutečné“, jako „opravdové“.

Film neměl být sdělením o události, příkladem „uvědomělosti“, ale originální zkušeností, realitou, s níž se divák dosud nikdy nesetkal.

Jediným vysvětlením dívčina konání, jediným „klíčem“, který dílo nabízel divákovi, aby je mohl dešifrovat, byla právě ona „síla“. Nehmatatelná, neviditelná mocnost, již bylo lze usvědčit jediné vnějšími činy lidí.

Rovněž v absolventském filmu Juraje Jakubiska *Čekání na Godota*, zvláště v jeho prvotní, rozměrné (a nedokončené) koncepci, jednají mladí lidé pod vlivem nějakého silového pole. Zajisté, jednají vědomě, svévolně; činí to, co činit chtějí. Jejich činy – například láskování s rybou, některé momenty pitky, mysteriální hrátky na půdě – jsou motivovány konkrétními, byť náhlými, bezprostředními podněty a dohromady čekáním na odchod na vojnu. Avšak energie, která tyto činy žene, nevzniká sama od sebe. Vzniká vlivem něčeho jiného: vlivem vnější, vše prostupující síly. Je to tedy energie indukovaná.

Ve filmu *Kristova léta* se podle mého citu Jakubiskovi nepodařilo plně vyvolat vzájemné napětí mezi onou vnější „vesmírnou“ silou a vnitřní energií člověka. Nebo nepodařilo se mu tento záměr realizovat sdělně, nakažlivě.

Zato ve filmu *Zbehovia a pútnici* funguje naplno.

Důležité je si uvědomit, že to, co v Jakubiskových filmech provokuje jednání postav a co nazýváme „silou“, není osudem. Jakubiskovi lidé nejednají pod vlivem predestinace, sudby, nějakého apriorního osudového „programu“. Jednají svobodně, jak jsem řekl, svévolně.

Tím se svou podstatou liší *Zbehovia a pútnici* od filmu Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci*.

Tyto dva filmy nelze neporovnávat. Samy k tomu vybízejí, jeden druhý přímo přitahuje. Jsou si příbuzné. Avšak právě tak jsou si cizí.

Oba jsou formou kroniky. U Jasného kroniky diachronické, někdy až lineární. U Jakubiska synchronní, globální, vertikálně se vrství.

Děje a postavy obou filmů jsou organicky vsazeny do přírody. Avšak u každého z umělců hraje příroda jinou úlohu: u Jakubiska je jakoby těžkým údělem člověka. Připadá mi, jako by byla k člověku netečná a jako

by Jakubisko tuto netečnost stále zdůrazňoval, například tím, že v celém filmu, s výjimkou začátku třetí části, je neměnná. Jako by zlomyslně přihlížela strastem a slastem lidí.

U Jasného zasahuje příroda do dějin člověka. Je ve stálém pohybu, v cyklické změně zmírání a zrodu, věčného obnovování. Je neumdlévající smiřovatelkou.

Oba filmy hýří barvami. U Jasného (a kameramana Jaroslava Kučery) jsou však barvy především světlem; jen výjimečně jsou barvami předmětů. Oblévají postavy, prosakují je. Jsou harmonizujícím faktorem přírody. Jejich estetické kouzlo přesahuje jejich význam.

Například proměna barev z noci do svítání – po první pitce přátel, končící pod stromem – samozřejmě znamená „svítání“, „usmíření“, „očistu“ atd. Avšak všechny tyto vymezené racionální významy přehlazuje přímé působení barevné polyfonie, která činí racionální výklady málo obsaženými, málo významnými, ba přímo malichernými. Proniká divákovo nitro a činí je vodivým pro všechny následující umělecké vjemy.

U Jakubiska (který sám vedl kameru) jsou barvy hmotou. Jsou tvářemi i maskami věcí a lidí. Občas užije barvy jako symbolu (zelená barva přírody, sypké hmoty v mrtvé krajině, na peruti anděla), občas jen jako barvy (Jakubisko říká, že „krev je především barva“). Občas je interpretací vnitřního stavu postav nebo situace (například vztah Kálmana a Lily. Spektrální posun barev vzniká natáčením na barevný pozitiv). V obou filmech jsou příbuzné dějové a situační momenty; v obou se užívá nářečí a nástupných pojmenování; v obou jsou reminiscence na výtvarné styly; v obou dokonce má zvláštní úlohu peří.

A v obou dílech jsou lidé spjati s prapodstatou života. Jenomže u Jakubiska je to ona „síla“, vše prostupující, vše podněcující, avšak i vše dovolující mohoucnost vesmírné existence. U Jasného je to osud, sudba.

Jakubisko i Jasný užívají alegorií. Jasný alegoricky personifikuje Osud. Babka-Vědma věští smrt. Avšak ani ona nejedná z vlastní iniciativy. I ona je zřejmě podřízena sudbě. Přichází k událostem a k lidem maně, ale vždy v pravý čas, tedy patrně podle nějakého „vyššího programu“. Její zálibný a uvážlivý pohled označuje oběť.

U Jakubiska nenalézám obdobný moment osudové predestinace. V jeho díle záleží vše na lidech. Na jejich energii, na jejich euforii, již se chtějí domoci svobody, smyslu věcí, pocitu plnosti života. Jde jen o to, čeho jejich „indukovaná“ energie dosáhne, nač stačí.

Když v první části filmu, *Zbehovia*, spěje „revoluce“ k vrcholu, lidé se rozpláčou. Je to „pláč nad Šejlokem“, nad krutým údělem nespravedlivého, nad údělem, který mu sami plačící připravili:

„Kristus“: „začneme niekoho biť a potom sa rozpláčeme s ním... Nerobme revolúciu, sme na ňu príliš dobrí... Ty tiež se napi, revolúcia nebude...“¹

V té chvíli by nastalo smíření lidí s lidmi, smíření v záplavě slz dobrého i špatného, jaké vidíme i v Jasného *Rodácích* při pohřbu Pyřka. Jenomže je už pozdě, protože revoluce nezávisí jen na revolucionářích. Nastupují husaři a vraždí. „Revolúcia“ je poražena podruhé.

Podobně v druhé části filmu, nazvané *A*,² nacističtí vojáci přepadnou statek, když už válka skončila a když se lidé na statku, kteří si dosud střídavě ubližovali, podezírali se, bratřili i milovali, když se již dorozuměli. Všichni se vzájemně pobijí. Nakonec zahyne i kočka se svými devíti životy.

Kudy a kam má uniknout člověk z omezení, které mu ukládá opět člověk?

Na konci první části se ještě život regeneruje. Na přízračných troskách „revolúcie“ znovu ožívá přerušená svatba: lidé křepčí, holdují pohansky životu kolem svatební lóže se zlatými zvonečky, na němž spočívají oba mrtví zběhové.

Na konci druhé části se již lidský život neobnovuje.

Třetí část, *Pútnici*, je hledáním Života. Hledá ho Dívka, zprostředkovatelka života, a hledá ho Smrt, protože smrt nemůže žít bez života.

V *Rodácích* vystupuje smrt, řeklo by se, v byrokratické funkci: stařenka-Smrtka přejde kolem místa zemřelého z úřední povinnosti. Uzavře případ, stvrdí ho.

Smrt u Jakubiska je mužem: v první části bílým rejtařem, v druhé nacistou, v třetí dědou. Je to smrt činorodá. Musí se ohánět, aby se užívala – jako čert v našich pohádkách nebo Faustův Mefisto. Není funkcí nějaké metafyzické mocnosti. Je funkcí člověka.

Kde je smrt, tam jde o život: na bojišti, na svatbě, v „revolúcii“, u zrádce Bergmanna, mezi husary a nacisty.

¹ Promluvy cituji podle scénáře. Při natáčení byly improvizací poněkud pozměněny.

² Druhá část Jakubiskova filmu se původně měla nazývat *Dominika*. Byla natočena podle jedné kapitoly z románu Ladislava Ťažkého *Pivnica plná vlkov* (Vydavatelstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2009, 1. vyd. Slovenský spisovateľ, 1969). Námět k první části napsal Juraj Jakubisko s L. Ťažkým. Třetí část napsal Jakubisko s Karolem Sidonem.

U lidí se však objevuje smrt i jako snová představa života. Po milostné noci vyjadřuje Lila svou lásku zběhu Kálmanovi:

„Lila pobožká jeho bolavú ruku a on zvráští tvár bolestou. Potom sa mu dlho pozerá do dlane a začne plakať.

Kálman: „Čo to robíš?... Nezahojí sa?“

Lila: „Nie, nie... Je to možno iba láska... Láska veľká ako smrť a tak silná. Príde a objíme ťa... a odvezie si ťa tam, kde nie nič než ona láska...“

Podobne v poslední povídce *Pútnici* se Dívka rozhoduje mezi jistotou smrti a vášnou nejistotou života:

„Dievča: „Volám sa Eva...“

Pobožká deda na tvár a otvorí do široka oči.

„Som Eva... A ty si Adam...“

Smrť: „Nie, ja som Smrť... Smrť.“

Dedo sa rozpačito usmieva. Dievča si privinie jeho hlavu k svojej a smutne mu šepká, akoby ľutovala toho, že on nie je smrť.

Dievča: „Ach... ty nie. Ty nie si smrť... Smrť je krásna...“

Avšak Smrť se bojí o život Dívky, posledního člověka, který na světě, po totálním vyvraždění, ještě zbývá.

„Smrť: „Čo ťa bolí?“

Dievča: „Nič... Je mi, ako by som mala zomrieť.“

Smrť: „Neboj sa, pozri sa na mňa.“

Dievča: „Zomriem.“

Smrť: „Nie, ty nezomrieš... Keby všetci, všetci na svete, ty nie... Keď si so mnou, nemusíš sa báť.“

Blíží se vrchol tragédie, člověk se rozchází se smrtí. Smrť ztrácí člověka. Smrť nejprve cítí, že člověk s ní přestává bojovat o svůj život:

Smrť: „Ej, Slovinci, aký to bol národ! Ech, ako sa bili, než sa vybili... A ako predomnou utekali! A ja na bielom koni...!“

Smrť však zakrátko pochopí, že lidé si budou nadále obstarávat své umírání sami. Je konec její autority:

Smrť (se modlí): „Povedel si mi... choď človeku v patách a zabíjaj ho... Ale počítal si s tým, že on sám mi bude tak pomáhať? Že mi ostane iba točenie toho môjho mlynčeka nad hotovou prácou?“

V této závěrečné části vstupuje Jakubiskovo dílo do reality o mnoha rozměrech. Nelze je soudit logikou tří- či čtyřrozměrového světa. Dalo by se usvědčovat z nedůslednosti. Avšak básnická nedůslednost je jediná schopnost člověka vyjádřit pravdy, před jejichž poznáním teprve lidstvo stojí, jež jsou dosud lidskou logikou nedobytné.

Dívka nalézá v odlidněném světě lidi:

„Doplaží sa k zelenému kopčeku prachu. Jej ruka tápe v ňom.

Dievča: ‚Ľudia... Vieš, kde sú ľudia?‘

Vyhodí do vzduchu plnú hrst' prachu. Prach sa vo vetre rozplyne.

Dievča: ‚Tu sú... našla som ich!‘“

Zanedlouho se Dívka setká s Hlasem. (V druhé replice Hlasu nalézáme potvrzení existence „síly“, která prostupuje všechna Jakubiskova díla.):

„Hlas (k Dívce): ‚Mala si pravdu. Tu je raj, z ktorého sa človek sám vyhnal... Možno, že si posledná, aj možno, že prvá... Pozeraj sa mi do očí...‘

Dievča: ‚Tvoje oči, kde sú?‘

Hlas: ‚Sú v tvojej krvi, v hĺbkinách tvojej duše. Zlo v tebe, zlo v ľuďoch, zlo, ktorému sa brániš... Nenávisť a sebeláska, v ktorých sa kúpeš, strach i dobro v tebe, ktorého krik snažíš sa umlčať... V tvojom tele krúži anjel so zeleným krídlom. Alebo už nie je Boh, alebo už nie je žiadna ľudská duša, žiadne ľudské teplo a ty, moja Eva, nesieš zodpovednosť...‘“

Ve vidině se Dívka vrací na svatbu (je totiž Nevěstou z první části filmu). Je na ní i „Bůh“ v klasické podobě starce – Moudrosti. Jenomže od „Boha“ se mnoho nedoví, „Boh“ baští a Dívky si nevšímá:

„(Boh) prežúva celkom sústredený na svoje jedlo. Masť mu tečie po brade.“

Dívka zakrátko umírá.

„V zovretej dlani drží pevne hrst' zelenej trávy.“

Smrt zůstala sama, a proto musí zahynout. Padá jako obyčejný zdecimovaný voják v prohrané bitvě – pod střelami hloubkových letců.

Kdo z obou skutečně zahynul? Dívka, či Smrt? Nesporně Smrt, protože ji opustili žijící lidé. Dali jí výhost a zradili ji. Dívka sice umírá, leč splývá se zemí, se životem.

Film končí pohledem do liduprázdné zelené přírody, v jejímž popředí se otáčejí lopaty větrného mlýna, symbolu trvání lidského díla, ale i lidského donkichotství.

Příroda bez lidí není ještě mrtvá. Snad by mohla existovat i bez lidí. Mají-li však lidé v ní opět žít, vrátit se k započatému dílu, k svým větrným mlýnům, musí začít znovu od začátku, od Adama a Evy, novou Genezí.

V přesvědčení o ohrožení člověka člověkem, ale současně ve víře v neznitelnost člověka jsou si Jakubiskův a Jasného filmy nejbližší. V obou filmech lidé, žijící a konající, se od sebe vzdalují, rozdělují se na dobré a zlé, přátele a nepřátele, slabé a silné, živé a mrtvé. Avšak všichni se neustále vzájemně potřebují, a proto se vždy všichni v mezních okamžicích scházejí – nikoli jako přátelé či nepřátelé, ale jako lidé, jako „všichni dobří rodáci“.

Jako jednotlivec žije neustále s celou svou minulostí, se vši svou zkušeností získanou i převzatou, tak lidstvo žije všemi svými předky, celou svou historií. Vrství své zkušenosti, dobro i hříchy, pravdu i omyl, přítomnost a minulost. Kyvadla osudů a činů všech jednotlivců se v určité chvíli setkávají.

V *Rodácích* jsou taková „setkání“ dvě: na pohřbu Pyřka a v reji maškar. Mělo tam být ještě třetí, úplné: v něm se měli sejít nejen přátelé s nepřáteli, ale i živí se zemřelými.³ Takové setkání je okamžikem, kdy se zastavuje čas, kdy se lidé stýkají s nekonečnem. Nikdo jiný než umělec není schopen je zachytit. Jedině umělci můžeme něco takového uvěřit.

Jakubisko směřuje k témuž pojetí trvalé mezilidské existence. I v jeho filmu jsou „setkání kyvadel“: na konci první části, kdy kolem svatebního lože s mrtvými zběhy začnou lidé křepčit a pokračují ve svatebním mystériu; na konci druhé části, kdy se však setkávají lidé již jen jako mrtví; v třetí části, ve vidině Dívky, kdy se setkávají mrtví s živými.

³ Jasného film *Všichni dobří rodáci* je torzem umělcova záměru. Měl to být původně dvoudílný film. Jasný byl nucen jej zkrátit. Při redukci eliminoval kromě jiného i „setkání“ živých se zemřelými.

Jasný uvádí osud jako funkci přírody, která nedovolí, aby člověk opustil systém života, vybočil z dráhy, kterou mu příroda určila. Jakubisko ukazuje lidské dění jako neustálý, proměnlivý, stále vpřed se deroucí proud vlastní lidské energie. Každá postava Jakubiskova filmu – kromě postavy Smrti – je atomem, který sám sebe uvádí do řetězové reakce.

Jakubisko určuje příběhům první i druhé části přesné historické místo: *Zbehovia* se odehrávají na konci první světové války, *A* na konci druhé. Tato lokalizace je však jen pomocná. Ve skutečnosti jde Jakubiskovi o to, aby příběhy platily obecně. Odpoutává se od letopočtů. Dociluje toho vysokou stylizací. Zvláště první části, udávající základní tóninu celému dílu, dává výrazný anachronický ráz: výtvarným řešením, soustředěnou typizací postav, intenzitou a pitoreskností vyprávění. První část filmu je důslednou reminiscencí na lidové umění (Jakubisko říká, že jeho výtvarné řešení inspirovaly malby na pernicích).

Nejvýraznějším Jakubiskovým výtvarným elementem je barva. Jak jsem už řekl, užívá jí jako barvy místní a hmotné. Jiným přízračným rysem jeho výtvarného pojednání je, že postavy nemají – až na malé výjimky – stíny. Takto řešené snímky vtiskují dílu stylizovanou plochovost, umělost, starobylost, často burlesknost.

Plochovost aranžmá a kompozice prolamuje Jakubisko jen v okamžicích explozí vnitřního přepětí. Natáčí pak širokoúhlými objektivy v pohybu (například pronásledování, odjezd od Smrti přes dlouhý stůl u Bergmanna, v třetí části podobný odjezd při Dívčině snu ap.).

Ráz anachronismu a starobylosti vtiskuje filmu i Jakubiskova důsledná a vervní záliba v prudkých smyslových efektech a kreaturálnostech. Vzpomeňme začátku první části nebo úvodu svatby, zavraždění notáře, vrcholu „revoluce“, smrti Vykupovače, úvodu třetí části, záhuby Smrti.

S takovými formami, často krutými, nehoráznými, se setkáváme v evropské kultuře od pozdní gotiky do pozdního baroka. Například u Danta:

„A utáty měl jiný obě ruce,
pahýly pozdvíhoval v mraky šeré,
až na tváře krev stříkala mu prudce [...]“⁴

⁴ Dante Alighieri. *Božská komedie*. Přeložil Otto František Babler. Praha: SNKLHU, 1958, s. 149.

Nebo u Rabelaise: „Jedněm vyrazil mozek, jiným zpřerážel ruce i nohy, jiným vyrazil krk z obratlů, jiným rozmlátil boky [...]“⁵

Také však u Komenského v *Labyrintu*: „A aj, vstyčíc se každý a zchápa-jíc řezáky, tesáky, bodáky a co kdo měl, strkají to beze vší lítosti do sebe vespolek, až krev stříká [...]“⁶

Vzpomeňme i Goyových kreseb v *Hrůzách války*.

Kresba prostředí, konstrukce scénérií prozrazuje Jakubiskovu zálibu v barokním kupení detailů a v provokující asymetrii, jakou nacházíme například u Danta. Srovnajme úvodní výjevy a scénérie *Pútníků* s těmito strofami ze 14. zpěvu *Pekla*:

„[...] povím, že přišli jsme až k širé pláni,
jež chová bez rostlin svůj obvod celý [...]
Poušť písčitá to byla, zprahlá, širá [...]

Já viděl nahých duší celé řady,
jež bédně všechny naříkaly bolem,
však každou jak by vládly jiné řády [...]
A na tu poušť, již přehlédnout lze stěží,
dštil oheň planoucími krůpějemi...“⁷

V promluvách postav se objevuje návaznost na lidovou poetiku. Jakubisko rád uvádí přímé citace rituálních svatebních písní, zaříkání a průpovědí:

Dievky:
„Jaj, mamičko, mamko moja,
nedajte ma za neho,
ked sa kúpal na potoku,
videla som ho holého...
Neplač, dievča, neplač ty,
za džbán sa ti zaplatí...“

⁵ François Rabelais. *Hrůzostrašná historie velkého Gargantuy, otce Pantagruelova, kdysi sepsaná panem Alkofribasem, mistrem quintesence*. Přeložil Zdeněk Hobzík. Praha: L. Kuncíř, 1927, s. 104.

⁶ Jan Amos Komenský. *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha: Svobodné slovo – Melantrich, 1958, s. 84.

⁷ Dante Alighieri. *Božská komedie*, s. 72.

Avšak i originální promluvy připomínají obrazností, větnou stavbou a slovními obraty lidovou poezii:

Zbeh Martin:

„Pozri, tato šabl'a, čert aby ju vzal,
ani za boha nechcela na fronte rubať,
a tu sa sama vyťahuje z pošvy...
Daj si pozor, krčmár, vyhladla šelma,
má chuť na tvoj krk...“

„Kristus“:

„Ty sa dnes ženíš a ja budem Kristom...
Ľudia, jedzte moje telo, pite krv moju...“

Cigánsky chlapec:

„Dokopú do krvi, ale sami si na svatbe nezahrajú.“

Prostý cikán, zběh Kálman, mluví ke své milence Lile vysokou básnickou stylizací:

Kálman k Lile:

„Lila, ty si ako z iného sveta...
do ktorého som chcel utiecť pred
všetkými... i pred smrťou...“

A ranní rozmluva Lily s Kálmanem, kterou jsem již citoval:

Lila:

„... je to možno iba láska... láska veľká ako smrť...“ (atd.),

je čiročirá renesanční alba.

Na středověkou lidovou poezii a divadlo navazuje Jakubisko užíváním alegorií (kromě Smrti vystupují ve filmu i „červené děti“, anděl se zelenou ratolestí, bůh atd.) a soustředováním lidských charakterů do vyhraněných abstraktních typů. Ve filmu vystupuje Nevěsta, Ženich, „Kristus“, Zjizvený, Mrzák, žandári, Vykupovač, Nosatý, Stachura aj.

Na barokní divadelní styl upomíná extrovertní herecký projev, to znamená projev velmi intenzivní, ostře vyhraněný, spektakulární. „Tak jako

celé barokní divadlo tíhlo k vyjadřování a zachycování věcí výjimečných, nečekaných a překvapujících, tak se také barokní herec soustřeďoval na demonstrování výjimečných duševních stavů, na zřetelné a velmi nápadné předvádění základních afektů. Hrůzu, strach, úděs, zlobu, zuřivost, na druhé straně pokoru, bezmocnost, mírnost a půvab vyjadřoval [...] pomocí velmi nápadných znaků a akcí [...]“⁸

V akcích Jakubiskových postav se srážejí nečekaně příkrě rozdílné duševní stavy. Jakubisko vylučuje psychologické polotóny i vysvětlující přechody. Vzpomeňme prudké psychické změny Lily, která zprvu pomáhá Kálmanovi bránit se žandárům, náhle mu však odejme náboje, aby nemohl pokračovat v boji, protože se bojí o jeho život; vzpomeňme proměny „Krista“ z obžerného svatebčana v zuřivého revolucionáře; prudkých psychických zvratů Martina nebo Nikolaje. Lze říci, že Jakubiskovy postavy nemají nejen světelné, ale ani psychologické stíny.

Nevšední strukturní pevnost a současně i patos dodává Jakubiskovu filmu motivická cykličnost. (I ta má obdobu v renesančním dramatu.) Cyklicky se vrací motiv svatby nebo hostiny, motiv svatebního lože se zvonky (v třetí části jen s jedním zvonkem), motiv stolu, oděvu, šavle, kosy, záchodu, peří, modré a zelené barvy atd.

Systematické užívání těchto ztvárnujících a výrazových prostředků způsobuje, že film *Zbehovia a pútnici* se ve vědomí diváků významově odpoutává od letopočtů, k nimž jsou jeho děje přiřčeny. Posloupnost příběhů ztrácí závažnost. Jednotlivé dějové články jako by splyvaly v jedinou globální lidskou situaci. Je bohatě vnitřně členěna, avšak nepostupuje v čase sukcesivně, nýbrž vrství se v mnohohlasý souzvuk.

Film vyznívá jako nadčasová nebo v čase trčící apokalyptická vize sebezničení lidstva, sebevyhnání z ráje.

Prudká a mnohostranná stylizace a patetizace diváka neustále atakuje. Nutí ho zaujímat různé, často rozporné postoje v různých intenzivních polohách percepce. Nedovoluje mu být přihlížejícím, ba ani jen svědkem. Musí být sám objevitelem smyslů událostí a vazeb. Postupně se stává spoluviníkem, tím, „ktorý nesie zodpovednosť“, jak říká Hlas Dívce.

Záměr *Rodáků* není vzdálen záměru *Zbehů*. Film *Všichni dobří rodáci* je však na rozdíl od filmu *Zbehovia* mnohem „historičtější“. Jasný dbá přepečlivě, aby se jednotlivé fáze příběhu od sebe oddělovaly, aby jedna

⁸ *Dějiny českého divadla I.* Praha: Academia, 1968, s. 206.

následovala za druhou. Toto diachronní členění podporuje všemi prostředky: dramaturgickým zaokrouhlováním kapitol, situací a příběhů jednotlivých postav; nápadným označováním úseků letopočtem; včleňováním jednotlivých epizod do určitých ročních období; hudebním, zvukovým, výtvarným a barevným členěním (opisují ze scénáře v původní typografické úpravě):

Rosa se třpytí jako STŘÍBRO na travinách
a lučních květech, BÍLÝCH kopretinách,
RŮŽOVÝCH KOHOUTCÍCH, REZAVÉM
šťovíku, MODRÉM zvonečku...
Boty, HNĚDÉ i ČERNÉ, jdou mokrou trávou...
... kde bělí BÍLÉ prádlo Veselá vdova.
BÍLÉ halenky a BÍLÉ Bertinovy košile...
Plécmera má ateliér celý ze skla a s BÍLÝMI
a MODRÝMI závěsy...
Listí na stromech se proměňuje ze ZELENÉ
v ZLATOU, HNĚDOU, ORANŽOVOU,
OHNIVOU ČERVENOU..."

V některých záběrových souvětích má každý záběr jinou dominantní barvu – vzniká jakési barevně staccato:

„355

Po sytě MODRÉM nebi pluje malý BÍLÝ
obláček, potom další a větší...

356

ŽLUTÉ vosy ve světle ZLATÉHO slunce ždibají ovoce a bzučí...

357

Obilí se vlní... je NAŽLOUTLÉ a ZLATÉ...
(montáž v čase)

358

Vlčí RUDÉ máky jako akord (kratičká montáž)

359

MODRÉ chrpy (na hudbu – kratičká montáž)

360

MODRÉ nebe."

Členění a řetězení elementů je podporováno i rozmanitými výtvarnými styly. Setkáváme se s tlumenou barevností a groteskním aranžmá Breughela (přátel pod stromem), monetovským koloritem s lidskou dominantou nad obzorem (František oře), s renoirovsky rozostřenými barvami (například zahrádka u paní učitelky), se švajgrovskou secesní stylizací (bílý kůň v podhledu), s hnědou a načervenalou zemí Antonína Slavička nebo Rabase. Samozřejmě i s osobitou malířskou výtvarností Jaroslava Kučery a s kontrastním koloritem Ester Krumbachové.

Řeklo by se: eklekticismus. Nikoli. Je to podle mého soudu filmová syntéza různého výtvarného uchopení skutečnosti, jednotlivých výtvarných zkušeností lidstva. Světelnost barev slučuje vzájemně si vzdálené styly v mnohohlasou jednotu. Tutéž funkci má i Havelkova hudba.⁹

V Jasného i v Jakubiskově filmu se uplatňuje lidová tradice, lidová kultura, lidová moudrost. Avšak na rozdíl od *Zbeňů* v *Rodácích* jsou tyto hodnoty převedeny do současnosti. Je to „soudobý folklór“: lidové koumactví, nerozhodnost, furiantství, lehkovážnost, fantazie se neodívají do starobylého hávu, ale do dobových konfekčních oděvů.

U Jasného filmu je herecký projev důsledně introvertní. Je uměřený, bez ostentativních afektů, ponořený do nitra postav (zvláště výrazný příklad: scéna, v níž novopecení „funkcionáři“ kádrují Lampu).

Charaktery postav nejsou abstrahovány do typů. Naopak: z obecné předlohy desperáta, slabocha, idealisty, snílka, selského tvrdohlavce, milence atd. se vyhrocují do ostrého, jedinečného profilu Zášinka, Plémery, Očenáše, Pyřka, Františka, Bertina atd.

I Vojtěch Jasný si musel uvědomit, že je třeba chránit aktuální situace, opsané z nedávno minulé historie, před publicistickou dočasností; že je nutné je zakotvit v minulosti, dát jim autoritu trvalé, nadčasové zkušenosti. Proto hodlal svěst žijící se zemělými. Proto zařadil před závěr filmu karnevalovou scénu – tragikomickou lidovou veselici.

Do masek Smrtáka, Býka, Kozla, Blázna, Čerta jsou převlečeny postavy, které důvěrně známe z filmu. Z jedinečných charakterů se stávají tradiční

⁹ Partitura Havelkovy kompozice je mi nedostupná. Nemohu proto své tvrzení demonstrovat. Jsme-li však u hudby, nemohu najít vysvětlení, proč Jakubisko ve svém filmu tak okázale zanedbal hudební part. Lidové umění je přece vždy bytostně spojeno s hudebním projevem. Koníčkova hudba však nemá ani lidovou, ani moderní fakturu, nevykonává ani diferenciacní, ani komentátorskou funkci. Dokonce na mnoha místech nebezpečně stírá ostré profily obrazové složky.

alegorické typy – podobně jako u Jakubiska. U Jasného je to jen bleskové poznání. Avšak i tato krátká připomínka stačí, aby si divák uvědomil hloubku historie lidské zkušenosti, aby pocítil horký dech věčného mýtu života.

Srovnáváme-li *Rodáky* a *Zbehy*, neměla by nám uniknout dvě fakta, na první pohled snad vedlejší: totiž jaké jsou výchozí a závěrečné situace obou filmů?

Jakubisko začíná celý film i jeho jednotlivé části momentem nejhlubší krize: tragickým koncem bitvy v první světové válce, očekáváním krizové situace na konci druhé světové války, hrůzami podsvětí po konci příští války.

Jasný začíná idylickým, téměř pohlednicovým obrázkem městečka, ponořeného do klidu, do zvuků klekání.

U Jakubiska se další děje vrší, téměř eruptivně vztyčují do dramatické architektury.

U Jasného se z klidového stavu jako z klubka rozplétá řada situací navazujících jedna na druhou.

A závěry obou filmů? U Jakubiska je jím nečleněná krajina s nízkým horizontem, tísnivá svou bezlidností, nadějná svou zelení, skandovaná nezastavitelně se otáčejícími lopatami větrného mlýna.

Jasného film uzavírá pohled do údolí s vysokým horizontem, členěného, plného svěžesti jarní zeleně a uspořádaného podle velmi výrazné křivolaké cesty. Po ní kráčí (či jede) člověk – Očenáš. Cesta znamená postup, cíl, budoucnost, ale současně i vymezení.

Jasného koncepce je v podstatě analyzující, Jakubiskova v podstatě syntetizující.

Rozdíl v základním uměleckém přístupu k problematice života každého z umělců je, myslím, ovlivněn jejich generačním původem.

Vojtěch Jasný pochází z generace, která začala chápat svět během nacistické okupace. Tato situace ji měla k tomu, aby sledovala den ze dne fakt za faktem. Stejně i situace po roce 1945 byla sledem činů, úspěchů i zklamání. Jasného generace viděla věci v postupu, v následnosti, v dějinách budoucnosti. Pravda: prudký spád dějů vedl tehdejší mladé často k tomu, že se spokojovali jen zjišťováním postupných faktů a zanedbávali jejich příčinné vazby. Nicméně: svět, život se jim stále jevil jako řetěz dílčích – a stále lepších – skutečností.

Jakubiskova generace vstoupila do hotové situace. Neznala začátky, prameny, z nichž vznikla řeka. Uvědomovala si příkré neshody mezi

proklamovanými a chtěnými záměry a jejich výsledky. Problémy však byly navrženy. Pro mladé nebylo naděje, že by je mohli rozplést. Jedině možné bylo chápat situaci v celku, v globálu, jako kompaktní všelidskou kritickou situaci, trvající v neomezeném čase.

Vztah každého z umělců k realitě, s níž se stýkali ve věku, kdy nejcitlivěji vnímají záhady života, se zřejmě obrází v jejich díle: jedno je členěné, historizující, druhé souhrnné, globální, statické.

Oba umělci však shodně chápou smysl umělecké tvorby: nevidí jej v polemice s dobou, ale především, ne-li výhradně, v úsilí strhnout do ohniska životních otázek co největší počet lidí, intenzivně zaútočit na jejich svědomí, vyvolat potřebu osobní aktivní angažovanosti každého člověka.

Jejich díla působí tísnivě. Nejsou však beznadějná. Naopak. Verva, s níž ten i onen tvoří, svědčí o tom, že oba mají hlubokou důvěru v progresivní síly lidstva a v podnětnou moc umění.

Jejich umělecké činy nechťejí „nastavovat zrcadlo“. Nechťejí zaujmout duchaplností a anekdotickou vtipností paralel a průměrů. Nejsou to stíženosti na zmařené naděje, na zmarněné sny o štěstí. A co hlavního: jejich umělecké činy nejsou mesiášské. Nezvěstují nový svět. Připravují však pro něj podmínky v mezích umění a v mezích svých sil.

Jejich umělecká díla nejsou ani sdělením hotových názorů, ani jejich interpretací. Jsou to díla, jimiž sám umělec procesem tvorby dospívá k poznání, a tudíž díla, jejichž vnímáním získává divák nové, vlastní, dosud v té intenzitě a estetické výraznosti nepoznané zkušenosti.

Jasný i Jakubisko ničí převzaté, dávno zfosilněné mýty, lépe fetiše o „hrůzách války“, „hrdinství“, „smrti a životu“, o „naději“, o „cti“. Oba začínají tvořit nové. Pravda, začínají nejhorším. Avšak poznání nejhoršího má tu výhodu, že v zárodku ničí každou falešnou naději, která se nemůže opřít o aktivní, uvědomělou, důslednou a ovšem i vysoce riskantní činnost každého jednotlivce bez výjimky. Lucien Goldmann by patrně řekl, že boří předchozí (provizorní) rovnováhy, aby podnítili lidi vytvářet (provizorní) rovnováhy nové, příhodnější. Oba umělci nesporně připravují vznik nových ideálů i nových mýtů – mýtů nového světa.

Každý z obou filmů je mimořádným uměleckým činem. Možná, z historického hlediska, závažnějším než jednotlivé významné filmy obou posledních generací české a slovenské kinematografie. *Zbehovia* a *Rodáci* jsou, každý svým způsobem, jakýmsi „svodem“ myšlenek, snah

i poetických postupů moderní české a slovenské filmové tvorby. Vstřebávají je do sebe a reflektují je. Samozřejmě, tento úděl je i omezuje, rodově zatěžuje.

Zdá se však, že oba filmy patří mezi dlouhověké umělecké činy. Mají předpoklady rozmnožovat lidskou zkušenost na kterékoli křižovatce dějin v budoucnosti blízké i vzdálené.

OTAKAR VÁVRA A KLADIVO NA ČARODĚJNICE

(Znovu český historický film)

Skutečný umělecký hodnotný historický film – tedy nikoli tzv. film kostýmní – byl v české kinematografii poměrně řídkým zjevem. Vždy byl natáčen k určité soudobé situaci a vždy měl vyhraněné sociální, přímo politické poslání.

Velký německý, francouzský nebo anglický historický film z konce dvacátých a hlavně z průběhu třicátých let (reprezentovaný např. Lubitschem, Feyderem, Duvivierem, Kordou aj.) se především živil vnější pitoreskností historického období. Politická fakta a souvislosti v něm vystupovaly jen náznakově, jako vedlejší motiv, ne-li jen jako kolorit doby. Byly většinou traktovány povrchně, nevědecky, zaujatě.

Velký sovětský historický film třicátých let (typu Petrovova *Petra Velikého* – nemyslím tedy na pozdější díla Ejzenštejnova *Alexandra Něvského* či *Ivana Hrozného*) – byl především politickým argumentem. Sovětští autoři pracovali s historií po svém: snažili se nejprve zavést diváka do minulosti, ozřejmit její politickou problematiku. Teprve pak ho vyváděli do současnosti. V povědomí diváků tedy utvářeli politickou, konkrétně revoluční tradici. Prodlužovali současnost do minulosti.

Náš historický film tuto okliku neznal. Jeho autoři užívali historických faktů a dějů jako šifry, jejíž rozluštění mluvílo k přítomnosti přímo, bez prostřednictví minulého. Myslím tím především na filmy Otakara Vávry *Cech panen kutnohorských*, na *Filosofskou historii* a na *Němou barikádu*. Jsou to výrazné příklady našeho uměleckého filmového přístupu k historii. Nejen to: jsou pilíře naší kultury tohoto žánru.

Kladivo na čarodějnice je nový historický film Otakara Vávry. Byl koncipován v letech 1967 až 1968, natočen v roce 1969. Jeho syžetem

je skutečný inkviziční proces proti čarodějnicím ve Velkých Losinách a v Šumperku koncem 17. století. Vávra se inspiroval či spíše dějově orientoval stejnojmenným románem Václava Kaplického (z r. 1963). Látku však současně čerpal z původních svědeckých pramenů a zápisů. Vávřův studijní materiál, především podrobné výtahy ze zápisů bludovského pátera Václava Medka, ale i jiných svědků, má přes čtyři sta stran.

Inkvizice

Případ z Velkých Losin, který zpracovává Otakar Vávra, představuje inkvizici v úpadku. To nemyslím žertem.

Svatá inkvizice (*Inquisitio haereticae pravitatis* – setření kacířských nepravostí), „nejstrašnější zbraň absolutismu“, podle Marxe, vznikla v katolické církvi již během 3. století. Existuje – což si asi málokdo uvědomuje – legálně dodnes a také dodnes skutečně funguje. Tato církevní instituce měla chránit katolickou ideologii před herezí a katolickou církev před nepřáteli.

Hereze, kacířství se projevuje zákonitě v každé ideologické soustavě, která se stává obecným životním názorem a zákonem jednání. Má vždy dvojí, protichůdný účín: kritizuje dosavadní, většinou již dogmatické názory a zásahy. Objevuje nové myšlenky jak na učené, tak i na naivní, lidové rovině. Ohrožuje stávající řád. Současně však je i silou, která starý řád oživuje, poskytuje mu „trénink“, vnucuje mu nové myšlenky, přizpůsobuje jej novému životu. Jestliže tedy katolická církev stíhala nejrůznější sektářství, bránila se tím sice nepříteli, ale současně sama sebe posilovala pro budoucnost, omlazovala se. Herezi do sebe vstřebávala.

Nejčastěji se inkviziční řízení vykládají zjednodušeně jen jako jednostranné brutální potlačování skutečných i smyšlených nepřátel církve a víry. V „klasické“ době inkvizice, v období rozvinutého feudalismu (přibližně mezi 8. a 14. stoletím) však bylo inkviziční řízení, včetně všech „senzací“, které vzbuzovalo, také formou ideologického vývoje a boje pronikajícího do nejtemnějších kapilár křesťanského světa.

Ani ekonomická motivace inkvizičních procesů, která se běžně uvádí, není přesná a obecně platná. Lenin charakterizoval feudální násilí jako násilí především mimoekonomické. I na „klasickou“ inkvizici dlužno hledět především jako na akt ekonomicky nezainteresovaný.

Středověký člověk chápal skutečnost způsobem pro nás nepředstavitelným. Všechno skutečné bylo jen projevem božím. Bylo božím slovem, božím výrokem. Středověký člověk svět, skutečnost četl.

Slova neoznačovala věci, ale byla věcmi: pro co bylo slovo, to materiálně existovalo, byť bylo smyslově nevnímatelné. Existoval bůh, anděl, ďábel a jeho kamarila, protože pro ně byla slova. Existoval succubus a incubus atd.¹

Člověk byl skutečně v moci ďábla, jakmile toto podezření bylo vysloveno. Proto jsou inkviziční soudy původní podoby především verbálními soudy (chtělo by se říci nominalistickými, kdyby tento termín nepatřil filozofickému směru). Verbalismus soudců nebyl – v původním záměru – trikem, léčkou, ale „vědeckým“ postupem odhalování viny, která byla mimo obviněného, o níž obviněný na počátku soudního řízení nevěděl, jíž byl nevědomou obětí. Člověk se jevil jako válčiště boha s ďáblem a vina obžalovaného byla (dočasným) vítězstvím ďábla – v jednotlivci i ve skupinách.

Důsledek toho byl, že ďábelská posedlost, kacířství, dokazované především verbálními prostředky, byly skutečné nejen v myslích soudců a diváků (procesy byly velkými shows, důležitými sociálními, ba možno říci i kulturními faktory), ale i v mysli samotného obžalovaného.

Příznačné a velmi závažné je, že obvinění se přiznávali sice pod následky tělesného i duševního mučení, avšak z hlediska obou stran (či všech tří stran, tj. i diváků) dobrovolně, z vnitřního přesvědčení. Přiznávali se ve jménu čistoty církve a víry a v touze osvobodit se od zlých mocností, od hereze. Upálení bylo aktem víry – autodafé.

Autodafé, likvidace ohněm nebo doživotním umíráním ve vězení, bylo tedy aktem léčení duševního, intelektuálního malomocenství obviněného a ovšem současně aktem obrany před ohrožením církve svaté. Odsouzení z období „klasické“ inkvizice tedy umírali v přesvědčení, že se znovu stávají dobrými křesťany, katolíky, že se vracejí do lůna církve. Proto před popravou soudcům děkovali.

¹ O tom podrobně: Michel Foucault. *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966; a Týž. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon, 1961. [V českém překladu: Michel Foucault. *Slova a věci*. Překlad Jan Rubáš. Brno: Computer Press, 2007. Týž. *Dějiny šílenství v době osvícenství*. Přeložila Věra Dvořáková. Praha: NLN, 1994.]

Ve filmu *Kladivo na čarodějnice* se s tímto postojem odsouzených neseťkááme (kromě žebračky Maryny Schuchové). Všichni umírají s pocitem křivdy, s vědomím, že jsou nevinní, a žádný z nich – ani podle autentických zápisů – nemyslí přitom na pravost náboženství a na čistotu církve.

Proto mluvím o inkvizici tohoto typu, o inkvizici prvního období kapitalismu, jako o inkvizici úpadkové. Formálně se prováděla verbálním nátlakem stejně jako inkvizice o dvě či čtyři století starší. Ve skutečnosti však nynější verbálnost byla licoměrná a nevěrohodná. Nevěřili v ni vzdělaní racionalisté, obrozenci, nevěřil – po zkušenostech z třicetileté války – ani prostý lid. Víra v ni byla oslabována i nástupem silících ekonomických, kapitalistických vztahů.

Ve filmu vidíme, že určující hybnou silou procesu se stává ekonomický zájem. Soudce Boblig z Edelstadtu, sám měšťan, odsuzuje především bohaté měšťany, aby jim mohl zabavit majetek. „Vylvlastňuje vylvlastňovatele“, dalo by se říci s Marxem.

Skutečnost, že ve filmu *Kladivo na čarodějnice* nikdo z odsouzených, dokonce ani kněz, děkan Lautner, neuvažuje při mučení ani před popravou v kategoriích náboženských, nýbrž jen v kategoriích morálních, má stěžejní význam pro význam a smysl Vávrova filmu.

Slovo o Vávrovi

Otakar Vávra je mimořádná osobnost českého filmu. Jeho umělecký význam pro naši kinematografii není na první pohled patrný, sledujeme-li jeho díla jednotlivě a příležitostně. Vyplyne však přesvědčivě a překvapivě, jakmile jeho tvůrčí dráhu zkoumáme v průběhu let a v souvislosti s celou českou kinematografií i v souvislosti s vývojem našeho kulturního a kulturně politického života od počátku třicátých let do dneška.

Vymodelovat Vávřův umělecký profil ve všech souvislostech je ovšem v časopiseckém článku neuskutečnitelné. Pokusili jsme se o to ve svazku „Film“ *Československé vlastivědy*, který má letos vyjít (nakl. Horizont).² Omezím se jen na strohé, a proto dílčí výsledky předchozí hlubší analýzy životního díla a umělecké osobnosti Otakara Vávry.

² [Kniha nakonec vydána nebyla: více viz v Jan Svoboda. *Skladba a řád: Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 259–264.]

Vávra patří k té generaci (bylo by možná lépe říkat: k tomu druhu) filmařů, kteří nejsou především posedlí myšlenkou či myšlenkami, jež musí dodatečně umělecky vyjádřit právě filmem, nýbrž kteří jsou především posedlí filmováním. Pro uspokojení své vášně hledají dodatečně náměty a látky.

Tomuto typu umělců hrozí nebezpečí, že jejich dílo nebude mít ideovou a ani stylovou jednotu. Přesvědčivým dokladem je životní práce Martina Friče: je myšlenkově, názorově i stylově eklektická, ba kompilovaná.

Vávra této nástraze nepodleh. Pravda, jeho dílo se rozvětňuje do nejrozmanitějších žánrů. Vávra si však dovedl vždy zvolit námět z dobré literatury (s výjimkou *Dívky v modrém*) a vždy v něm dovedl najít a zdůraznit pokrokovou myšlenku. Ve zvlášť vypjatých dobách – v období ohrožení republiky před okupací a v roce 1948 – pak vytvořil díla otevřeně bojovná, revoluční. Lze tedy říci, že umělcovu filmovací vášň ovládá sice jedna jediná, nediferencovaná, nicméně neustálá snaha: být ideově progresivní.

Vávra má rovněž od začátku neustálou potřebu být formálně na světové úrovni. Lze říci, že věří víc světovému vývoji kinematografie než svému vlastnímu. Dílo významného cizího režiséra, jehož styl či rukopis Vávrovi osobně vyhovuje a jež považuje za objevný a nosný, pečlivě studuje. Všimá si struktury jeho práce, například prostorového řešení délký záběrů, syntaktických postupů, hustoty různých záběrových úhlů, frekvence dialogů ap. Vzpomínám si, že v mládí, na začátku své režisérské dráhy se učil skladbě některých svých oblíbených filmů (například filmů Pudovkinových) přímo nazpaměť.

Ve filmu, který po takovém studiu natočí, se skoro vždy setkáme se stopami stylu studovaného díla. Nové stylové a výrazové prvky však nejsou ve Vávrových filmech prostoduchými a heterogenními nápodobami. Hned od počátku dovedl Vávra nové poznatky organicky včleňovat mezi předešlé, obohacovat jimi svůj výrazový systém. Jeho osobní styl, osobní rukopis tedy nevyrůstal z jediného individuálního kmene. Byl a je stále se proměňujícím, stále se obohacujícím a zpevňujícím a zároveň stále úspornějším stylovým systémem.

Nejosobnější a téměř neměnným rysem všech Vávrových prací je jeho přesná, čistá a pevná dramaturgická stavba. Jeho filmy jsou kinematografickými architekturami: přísnými, sevřenými, aristotelsky čistými. Vávrovým filmům se často vytýká neosobnost, vypočítanost, chlad. Tyto

rysy jsou jistě projevem jeho subjektivního založení. Jsou však zdůrazňovány hlavně onou pevnou, jadrnou konstrukcí dramatu. Výhodou tohoto postupu je jednak srozumitelnost, sdělnost Vávrových prací a přesná „dráha letu“, jednak stálý podíl monumentalizujícího patosu.

Jiným významným znakem Vávrova umění je jeho služba české literatuře, především epické, tedy románu a novele. Jeho dramaturgické nadání a zkušenost mu dovolují proměnit epické vyprávění v drama. Přitom se však Vávra střezí porušit romanopiscovu myšlenku. Ctí autora až puntičkářsky, dává se do jeho služeb. Na tiskové konferenci při uvádění filmu *Noční host* to řekl veřejně: „Neměním autorovy záměry. Respektuji ho do podrobností.“ Zavattiniho překvapil, když na jeho otázku, jak pojme Čapkovu *První partu* (kterou právě tehdy připravoval), odpověděl: „No čapkovsky.“ Sledujete-li Vávrovo dílo podrobně, zdá se vám někdy, že se jeho oddanost autorům blíží sebeobětování. Je pak jen přirozené, že myšlenková zralost filmu i jeho vnitřní faktura závisejí do značné míry na kvalitách literární předlohy.

Kladivo na čarodějnice není po filmové stránce dílem formálně objevným. Ve srovnání s předposledními Vávrovými filmy *Zlatou renetou* a *Romanci pro křídlovku* působí až tradičně. Zdá se mi, že se v něm Vávra vrací stylově k *Nezbednému bakaláři* a *Rozině sebranci*. Dílo je značně vyrovnané, ve výrazových postupech zklidněné. Proto se na něm zvláště výrazně jeví rázovité rysy Vávrova uměleckého profilu, výhody i nevýhody jeho tvůrčích zásad.

Charakteristiky filmu *Kladivo na čarodějnice*

Film *Kladivo na čarodějnice* je rovněž zpracován podle románu. Kaplického román, značně poplatný jiráskovským postupům, dnes již málo účinným, však zřejmě nezískal u Vávry plnou autoritu. Proto se Vávra a jeho dramaturgická spolupracovnice Ester Krumbachová obrátili k původním dokumentům. Pro Vávruv poměr k autorovi literární předlohy však je příznačné, že ačkoli mohl s Krumbachovou na základě autentických svědectví vytvořit nejméně deset samostatných dějů, přidržel se nepříliš vynalézavé dějové konstrukce Kaplického.

Přemíra svědeckého materiálu, nalezená Vávrou a Krumbachovou v dobových záznamech, vršená na útlu dějovou kostru Kaplického

románu způsobila, že obratle dějového řetězce románu se rozestoupily. Jednotlivé články, epizody dějového postupu, samy v sobě kompaktní a sevřené, se ve filmu vážou značně volně, jsou upoutány „na dlouhé otěže“. Děj se proto volně, někdy až líně rozlévá, film příliš nespěchá k svému konci.

Důsledek toho je, že *Kladivo* má ráz epického vyprávění, nikoli dramatického poryvu. Ve filmu je patrná snaha autorů uvádět co nejvíc autentických reálií, skutečných otázek soudců a odpovědí obviněných. Vávra vždy cítí autenticitu ve snaze podpořit nejen věrojatnost filmového zpodobení, ale i samu pravdivost.³ Téměř zcela potlačuje jakoukoli romantickou fabulaci – s výjimkou nesmělého náznaku milostného vztahu Lautnera a Voglickové (kterou proti skutečnosti omlazuje). Místy se uchyluje až k prostému řádění faktů bez diegetiky, tedy jen k sledování jejich postupu, takže *Kladivo* – ve vzpomínce – někdy připomíná populárně-vědecký nebo naukový film, zpodobující rekonstrukci mechaniku inkvizičních soudů.

Jiným neběžným příznakem filmu je egalizace dramatických postav. V Kaplického románu lze za hrdinu nepochybně označit děkana Lautnera. Kaplický ho modeluje jako postavu, o níž se zprvu tříští poryvy nadcházející hrůzovlády. V závěru ho pak smršť strhne a zahubí, je to tedy výrazně epická postava, obět vnějších sil. Nemá schopnost jednat samostatně, iniciativně a z vášnivě vnitřní nutnosti.

Ani Vávra s Krumbachovou nepřeměnili Lautnera ve skutečnou dramatickou postavu, tedy v člověka aktivně a nutně jednajícího a tím přímo zasahujícího do hlavní kolize doby. Vávra představuje Lautnera nejprve jako osvícence, který sice má vnitřní odpor k hrůzám, které se kolem něho rozpoutávají, avšak reálně proti nim nic nepodniká. V první části díla působí postava dojmem skeptického racionalisty, který si uvědomuje jak to, že proti inkvizičnímu řádění jednotlivců nic nezmuže, tak to, že proti inkvizici nebudou ochotni nic podniknout představitelé světských ani duchovních.

Jakmile je Lautner obviněn a zatčen, mění se – ve Vávrově pojetí – příkrě jeho psychický charakter. Obsahem mluvy, její intonací, rytmem

³ S touto věrností faktu až do autentických promluv překvapivě nesouhlasí výrok dozorce ve vězení. Když chce znásilnit Lízu Sattlerovou, řekne: „Tak mi dej!“ Užije tedy nepochybně novodobého slangu a kromě toho slovní hříčky. Mladá Sattlerová mu totiž krátce předtím řekla: „Chci mluvit s maminkou. Dám ti peníze.“ Deblilní dozorcův výraz činí možnost takové slovní operace krajně pochybnou.

a dynamikou, stejně jako gestikou a mimikou, hlavně však vnějším vzhledem tváře modeluje Vávra Lautnera do gotické podoby Krista-mučedníka. Odvažují se říct, že s přispěním měkkého osvětlení, jasu, který jako by vyzařoval z nitra děkanovy tváře, obdařuje Vávra kristovskou gotickou masku melancholickým oparem prerafaelitů. Gotika vyjadřovala utrpení znaky tělesné bolesti. V prerafaelitské výtvarné výpovědi převažují znaky spirituální. V poslední fázi podléhá sice Lautner tělesnému mučení a doznává, že se účastnil sabatů, současně však – jak napovídá jeho zjev – se osvobozuje od své tělesnosti, posiluje svůj postoj netoliko vědomím, že to, co přiznal, je nesmysl, ale i tím, že si uchovává rozumový odstup od hrozné skutečnosti. Svůj skepticismus zřejmě nezradí.

Jde tedy sice o katarzi, avšak dramatická křivka osobního vývoje Lautnerovy postavy nestoupá, nýbrž naopak klesá. Postava tedy zůstává v poloze epizmu.

Druhou nápadnou postavou filmu je inkvizitor Boblig z Edelstadtu. Láká na sebe divákovu pozornost vervním chováním a hlučností. Zdá se být dokonce „vůdcem hry“. Nicméně ani on není plnokrevnou dramatickou postavou. Není tudíž ani „záporným hrdinou“. Boblig není aktivním iniciátorem dění. K své funkci přijde náhodou, a nikoli v důsledku vlastního niterného a nutného snažení. Zapleten do událostí, které nakonec jen zdánlivě řídí, stává se jejich obětí. Příležitost, tj. ústupnost okolí z něho dělá stále ukrutnějšího vraha.

Pravda, Boblig se této cestě do pekel nestaví na odpor. Vyhovuje totiž jeho lotrovské povaze. Nicméně jeho závěrečné opilé chvastounství je sebeklamem. Boblig není reprezentantem žádné ze sil historické kolize doby; je jen jejím neiniciativním služebníkem.

Lautner a Boblig jsou tedy ve filmu jen drobnými akcenty nad vyrovnanou skupinou ostatních postav. Všichni obžalovaní, a tedy i odsouzení jsou si vzájemně rovni. Každý výslech a každá poprava jsou jen variantou předchozích. Liší se od sebe jen vzhledem a jménem oběti a časovým zařazením. Žádná z postav nevystupuje z řady, nepomýšlí na organizovaný, silami vlastní sociální vrstvy podporovaný odpor. (Je pozoruhodné, že ve filmu nevystupují jako oběti mladí muži, tedy synové-dědici. Film představuje jen starší muže a starší i mladé ženy.)

Důsledné zrovnoprávnění postav a egalizace epizod jsou dalším rysem, který podporuje epický, ne-li epicko-informativní charakter díla a přispívá k tomu, že jádro příběhu se stává abstraktním.

Zrovnoprávňování postav posiluje Vávra i tím, že se zcela vyhýbá jakémukoli psychologizování (s drobnou výjimkou zcela okrajově připomínaného faráře Schmidta). Postavy jsou kresleny jen zvnějšku, zjevně. Jejich chování se koneckonců musí vzájemně podobat, protože se různí lidé dostávají do stejné situace: jsou podrobováni tělesnému mučení tak vysokého stupně, že ztrácejí vědomí o sobě, a tudíž se zbavují i vnějších, odlišujících znaků.

Pozornosti nemůže ujít to, co bych nazval upřímnou otevřeností syžetu. Největší tajemství pro diváka – v dramatickém smyslu – je v expozici. Protože její figury nejsou v akci, která by se přímo vázala k příštím událostem, divák je zprvu nerozeznává. Určuje si je až zpětně, v reminiscenci buď během filmu, nebo po něm. Jakmile se však rozběhne vlastní děj, dostává se divák do předstihu, který se neustále zvětšuje. Může předvídat osudy i chování stále širšího a širšího okruhu postav. Nepřekvapí ho ani lavinově se šířící obvinění, ani zatčení hraběcího úředníka, ani oportunismus biskupa, ani zrada rychtáře Caupa, samozřejmě ani zatčení a zhroucení Voglickové a Lautnera.

Zkušený dramaturg a režisér, jakým je Vávra, dociluje této průzračnosti soustavou klišé, lépe kódů, jež předkládá v jemném dynamickém odlišení zkušenému divákovi. Je to například skladba věty, její kadence či intonace, umístění postavy vůči jiným, světelný akcent na postavě či věci, rekvizita v ruce postavy, zdánlivě bezděčný pohled, zvolnění toku děje, významná zámka, hudební podtext aj. I tato dramaturgická nezáludnost posiluje sdělný, konstatující i – v dalším důsledku – zobecňující charakter díla.

Všimněme si však i výtvarného pojednání filmu. Přiznám se, že jsem byl rozličností inventárních čísel výtvarných stylů a citací konkrétních malířských děl poněkud překvapen, přestože znám Vávrovo intenzivní zaujetí pro malířství a jeho výtvarnou erudici.

Ve filmu se setkáváme s Holanďany 17. století, s jejich přímými liniemi a plným čistým zasněžením (například v lázni nebo v Lautnerově pracovně ap.), s rubensovským zdůrazňováním materiálu a jakosti věcí v aranžmá i v celcích (například při panských hostinách), s dürerovskou grafičností a expresivní křečí (například ve scéně žebráků na chrámových schodech), s Caravaggiovým (nebo také Riberovým) rozčleněním stínu, lépe

tmy a jasů, zdůrazňovaných bílým látkovým podkladem nebo světlým inkarnátem atd. Jsou i scény, v nichž se v témž prostoru a čase setkávají značně odlišné styly. Například ve scéně obnažení Voglickové: inkvizitor a přísedící jsou vykresleni jakýmsi zjednodušeným rembrandtovským způsobem se zvýrazněnými rysy tváří a členitostí oděvů, kdežto Voglicková a kati (ukazovaní v protipohledech) jsou vsazeni do šerosvitu s mohutným akcentem na nahém, stylizovaně nalomeném těle.

Zvlášť překvapující je však nenadálý, ojedinělý (a téměř doslovný) citát Třeboňského mistra. Myslím na portrét Lautnera z nadhledu, ležícího na pryčně v kobce po prvním mučení a střetávajícího se s děkanem Winklerem). Zdá se mi to být příliš smělý odskok nejen časově (v průměru o tři staletí), ale i malířskou technikou a hlavně ideovým pojetím. Vysvětlují si ho jen tím, že Vávra, který, jak jsem řekl, zpodobil vyšetřovaného a mučeného Lautnera jako goticko-prerafaelitského Krista-mučedníka, se stal obětí bezděčné výtvarné asociace.⁴

Snad nejnápadnější atypickým znakem Vávrova filmu je jeho historická nezakořeněnost. Inkviziční řádění začíná drobným, málo uváženým rozhodnutím prostoduchého místního faráře Schmidta. To je ovšem správný začátek tragédie. Kamzík dupne kopýtkem – a obrovská smrtící lavina se dá do pohybu. Ovšem k tomu, aby se z malého dupnutí stala světodějná tragédie, je třeba, obrazně řečeno, aby tu byly hory kamení či ledovců, prudké svahy, přiměřená teplota vzduchu atd. Převáděno na Vávrovo drama: ve filmu chybí ona labilní, vnitřním napětím nabitá situace, kterou může uvést do zničujícího pohybu i ten nejdrobnější čin. Divák se však nedoví, jaká byla v té době „labilní“ situace kraje a země, ani v jakých poměrech žila hraběnka de Galle, která svolila, aby se na jejích statcích inkvizice konala, jak na tom byla církevní šlechta, která se nehodlala bezbožnému řádění postavit, jaké sociální a politické klima vládlo v obci.

A nejen to: děj nemá ani běžné zakončení. Nedovíme se, kdy a jak řádění inkvizice ve Velkých Losinách a na Šumpersku skončilo. Pouhý titulěk nás informuje, že inkvizitorovi Bobligovi se nic zlého nestalo a že klidně zemřel v pozhnaném věku.

⁴ Podobné výtvarné překvapení připravil kdysi divákům Jiří Trnka, když do homogeního proudu vyprávění *Starých pověstí českých*, do svého pádného českého stylu postav, gest a přírodních forem včlenil znenadání a jen na krátký moment téměř úplný citát postavy Flóry z Botticelliho *Jara*.

Nevyvěrá-li děj dramatu z určité historické situace a neústí-li v situaci neméně konkrétní, ale kvalitativně jiné, dostává se umělecké dílo vně gravitačního pole lidské zkušenosti. Pluje, bloudí vesmírem nad dějinami včerejška, dneška i zítřka. Je to vždy odvážný čin (je-li autorovým záměrem), protože takové dílo se může minout účinkem, může být odevšad vyhošťováno. Zdaří-li se však tento počín, získá dílo téměř neomezenou a přitom vždy aktuálně konkrétní platnost.

Poslání filmu

Nic z toho, čím jsem charakterizoval poslední Vávřův film, nemohu považovat za důsledky autorovy nezkušenosti, nepozornosti nebo neschopnosti. K tomu přesvědčení mne nepřivádí jen vědomost o Vávřově profesionálním mistrovství a umělecké fundovanosti a o dramatické vervě Ester Krumbachové, nýbrž – a přesvědčivěji – homogennost díla i jeho vnitřní plynulost a vyváženost. Autoři jich docílili vzdor řadě atypických postupů, které jsem vyjmenoval.

Vávra zřejmě sledoval svou konstrukcí určitý cíl, záměr. Je tedy třeba položit otázku, oč vlastně Vávřovi šlo, co chtěl filmem vyslovit nebo vyvolat? Jaký smysl chtěl dát svému dílu? K této otázce se však druží i další: jaký skutečný smysl má Vávřovo dílo, jakmile se setká s diváky, a do jaké míry si konkrétní, výsledný smysl svého díla Vávra předem uvědomoval? (Je přece známo, že dílo zhusta vyjevuje něco jiného, než co mu autor ukládá.)

Východí Vávřův ideový záměr osobně neznám. Mohu ho jen uhadovat: Vávra se zajímal o námět *Kladiva* během roku 1967. To bylo období, v němž se hodně mluvilo a přemýšlelo o rehabilitacích a v souvislosti s nimi i o procesech z padesátých let. Lze tedy lehce usoudit, že Vávra zvolil syžet *Kladiva* jako historickou paralelu k tehdy připomínaným procesům.

Víme však, že to, co souhrnně nazýváme procesy (a nejde jen o procesy u nás, ale i v jiných socialistických státech), nebylo jevem jednoduchým. Kromě četných případů, které upomínají na „úpadkové“ formy inkvizice, jak jsme o nich před chvílí mluvili, se konaly i procesy, které byly v řádu autodafé. Umělecká paralela procesů s inkvizicí „úpadkového“ období by tedy byla značným zjednodušením této problematiky. Nestačila by na to, aby si film mohl činit nároky na hlubší sociální účín.

Připomeňme si znovu chování postav ve filmu *Kladivo na čarodějnice*: nebylo religiózní. Obvinění se ani v nejtěžších chvílích mučení nebo cesty na popraviště nedovolávali víry a církve katolické; ba dokonce církev z tohoto řádění ani neobviňovali! Mučení a mučením stresování lidé se ztráceli sami sobě. Tělesná bolest zpřetrhávala všechny jejich svazky s hmotným životem, s ostatními lidmi. Psychické utrpení způsobovalo naprostou ztrátu sebeuvědomění. Inkvizitor, kladoucí nesmyslné otázky a vyslovující žádnou logikou nesvázané argumenty, přestal být pro mučedníka člověkem, který může, nebo nemusí takto jednat. Jevil se mu už jen jako tlampač nebo průchodisko zla, které přicházelo odnikud, z absolutna; zla nehmatatelného, a přece všudypřítomného, nezadržitelně člověka drtícího.

Myslím, že film vybízí diváka, aby jej takto chápal. Epické sdělování syžetu, řazení faktů jako v rekonstruované informaci, egalizace postav a jejich osudů, předvídatelnost příběhů, rozmanitost výtvarných stylů a konečně oproštění děje od historického kontextu – to všechno vede k zabstraktnění toho, co se divákovi smyslově podává, k absolutizaci lidského údělu. Ve zpracování, jakým Vávra svůj film vystrojil, mizí divákovi kategorie soudce a obžalovaného, viny, neviny a trestu, spravedlnosti a nespravedlnosti života a smrti. Před jeho zrakem vytane jen postava člověka, jeho existence, která se však hroutí, vsakuje se v nepochopitelnost, nakonec ústí do úplné dezagregace člověka.

Díky atypickým postupům, jichž autoři využili, osvobozuje se dílo od skutečného, vymezeného případu z Velkých Losin stejně jako od jednotlivých, určitých obdobných událostí jindy a jinde. Není již ani historickou paralelou nebo alegorií (o jejichž klesající účinnosti jsem mluvil v minulém úvaze o historickém filmu). Klene se nad objemem českého historického filmu. Povyšuje se – sice v jiné míře stylizace a v jiném dobovém dekoru, ale v podivuhodné tematické a metodické příbuznosti s Kafkovým *Procesem* – na uměleckou evokaci stěžejního problému člověka moderní doby.

A to je, po mém soudu, skutečný smysl Vávraova díla. Odpověď na otázku, do jaké míry k němu Vávra vědomě a předjatě směřoval či do jaké míry ho vyjádřil bezděčně jako citlivý umělec své doby – tuto odpověď vám zůstanu dlužen.

PANYCHIDA ZA NEŘÁDA

Smuteční slavnost Zdenka Sirového je pozoruhodný film. Jeho nevšednost se podle mě soustřeďuje do jeho struktury, do pečlivé dramatické stavby a architektury, do přísnosti formy a stylu, do klasické jednoduchosti i monumentality, do přesného skloubení a funkčního propojení článků dramatického díla.

Co vypráví film

Smuteční slavnost natočil Zdenek Sirový v letech 1968–69 podle stejnojmenného románu Evy Kantůrkové (vydala Mladá fronta, 1967). Pro strukturu filmu je velmi důležité si ujasnit, jak Sirový přepracoval epickou látku na dramatickou.

Nejprve popíši příběh přesně tak, jak jsem se ho dověděl z filmu. Před jeho zhlédnutím jsem román neznal.

Jan Chladil je hrubý, žlučovitý a patrně svévolností posedlý člověk. Podle letmých narážek byl kramářem ve Svažově. Nyní má značné polnosti, které nezískal vlastní prací. Prostě typický kulak. Na schůzi, kde se jedná o vytvoření a vstup do družstva, napadne Chladil nadšeného agitátora, komunistu Januše, nejprve slovně, po chvíli zbraní. Bez dlouhých jednání je vyhoštěn z obce. Ještě téhož večera, co Chladil se ženou odejdou, tajemník MNV Devera a jeho nohsled, hamižný bezzemek Chrudimský, Chladilův statek vykradou. A ještě téže noci pošle Chrudimský svou dceru Tonku, aby svobodnému Deverovi poklidila. Stane se, co otec předpokládal: Devera Tonku svede a vezme si ji.

Chladil žije se svou ženou Matyldou ve vyhnanství na nedalekém státním statku. Žijí v rozpadající se díře. Za řadu let Chladil zemře (ve filmu není doba vyhnanství Chladilových výslovně zmíněna. Podle tříkrálového nápisu na dveřích stáje odehrává se děj filmu v roce 1965. Musel tedy Chladil žít na statku třináct až patnáct let). Ihned po mužově smrti se Chladilová rozhodne, že dá svého muže pohřbít v jeho rodinné hrobce v Bezděkově a pohřeb že mu vypraví ze Svažova, z jeho bývalého statku. Samozřejmě, že na okresním NV v Bezděkově narazí na odpor. Lépe řečeno na rozpaky a nerozhodnost veřejných činitelů: faráře, Devery, který je již velkým pánem, a jiných úředníků. Avšak Januš, který je Deverovým představeným, ten, po němž kdysi Chladil vystřelil, pohřeb dovolí. Rozhodne tak na přimluvu, či spíš rozkaz své ženy, která mu připomene, že je Matylda Chladilová za okupace zachránila (oč přesně šlo, se z filmu nedovíme). Matylda má v obou obcích, Bezděkově i Svažově, dobré přátele. Ne tak její muž. Nicméně pohřeb se stane velkou událostí: navenek poslední poctou nebožtíkovi. Ve skutečnosti politicky zaměřenou manifestací proti představitelům obce, především proti Deverovi.

Během Chladilova exilu Devera zbohatl. Avšak jeho žena Tonka hned od počátku těžce snáší jeho podlosti, zvláště pak to, že ukradl Matyldinu výbavu a pár nepřilíš cenných šperků. Tonka výbavu i šperky uschová. Kromě toho na Tonku stále doléhá vzpomínka na smrt jejího třináctiletého syna. Zahynul při automobilové nehodě ve voze, který řídil Devera. Obnovení Chladilova případu a návrat Matyldy do obce vyvedou Tonku z duševní rovnováhy. Roztrhá Matyldinu výbavu, která během let zpuchřela, kterou si však ještě dodatečně přivlastnila Tončina matka, a na pohřbu nabídne Matyldě veřejně krabičku se šperky. Matylda ji odmítne.

Večer po pohřbu vidíme Matyldu u zdi jejího ubohého obydlí na státním statku. Pozoruje bujnou maškarní veselici. Rozpláče se.

Co a jak vypráví román

Jádro příběhu románu je totožné s jádrem příběhu filmu. Rovněž to, co se v globálu z obou děl dovídáme, je v podstatě totožné. Každé z obou děl však umělecky zobrazuje tutéž problematiku, tutéž tematickou situaci jinak, jinými prostředky a postupy, v jiných proporcích a s jiným výrazovým aparátem. Kdo by chtěl najít školní příklad pro rozdíl epického

a dramatického díla na stejné téma, jak jej vytyčil Hegel, nechť se zaměří na srovnání románu *Smuteční slavnost* a filmu, který podle něj Sirový natočil.

Román Evy Kantůrkové je románem mozaikovým. Autorka se skrývá za vyprávěním různých postav. Postavy vyprávějí úseky příběhu vždy jen ze svého hlediska a z okruhu, který každá z nich může obsáhnout. Časové rozsahy jednotlivých vyprávění na sebe nenavazují postupně. Překrývají se. (Filmovou obdobou této skladby je Wellesův film *Občan Kane*.)

Do syžetu zavádí autorka mnoho postav. Velmi složitě a odstíněně je charakterizuje a podrobně popisuje jejich činy a události z nich vznikající. Do popředí staví Januše, Deveru, lékaře (primáře), šoféra. Matylda se ocitá se svým umíněným rozhodnutím v pozadí.

Tato hierarchie postav a situací vyhovuje požadavkům epického díla. Román je vždy soustavou souběžných jevů, proudů, snah i autorských reflexí (přímých či nepřímých). Vůdčí postavy románu nejsou nikdy postavami akčními a produktivními. Naopak, jsou trpné, jsou nástroji poměrů a jejich sil, které je modelují – samozřejmě podle jejich povah. Akční a aktivní postavy jsou v románě vždy postavami vedlejšími. Lze říci, že jsou přímo prvky nežádoucími, nepohodlnými, a proto odsouvány na vedlejší kolej.

Matyldin požadavek a její akce, ačkoliv dodávají okolnostem motorický popud, ačkoliv stimulují vztahy mezi postavami do té míry, že se řeší velmi rezolutně (v románě Januš zahyne, Tonka těžce zraní svého muže ap.), jsou v románě líčeny či spíše zmíněny jen útržkovitě, okrajově, nesouvisle. Když autorka nechá vstoupit Matyldu „na scénu“, tj. když zařadí dojmy, utlumí všechny výroky, které by mohly vnést do díla činnost, produktivnost.

Jak vypráví film

Zdenek Sirový a Eva Kantůrková (která je s ním podepsána na scénáři) sáhli s podivuhodnou jistotou a bystrozrakostí do spleti románových figur, charakteristik, podrobných popisů situací a prostředí i úvah a vyhmátli z nich akční jádro. To znamená příběh, jehož iniciátorkou, hnací silou, ale nakonec i obětí je Matylda. Vypreparovali tudíž z románu to, co v něm vlastně konkrétně asi není.

Rozdíl mezi dějovou náplní filmu a románem lze přirovnat (v mimo-umělecké oblasti) k rozdílu mezi přímou reportáží o protřžení přehrad (to je Sirového film) a dokumentárním filmem o následcích povodně na rozsáhlém území pod přehradou, v němž je protřžení hráze uvedeno jen poznámkově (to je román). Pro stavbu dramatu je taková operace nezbytná. Na rozdíl od románu, který je „úplností předmětů“, je drama „úplností pohybu“ (Hegel: *Totalität der Objekte, Totalität der Bewegung*). Vše, co chce drama vyjádřit, musí být prezentováno v činech postav a všechno, čím se dramatické postavy projevují – zjevem, mimikou, gestem, mluvou, ba i oděvem – musí být činem, produktivním aktem směřujícím vně postavy, vůči postavám ostatním, vůči obklopujícím je situacím. Sirovému a Kantůrkové se zdařilo oprostit jádro příběhu od všech zatěžujících, epických, dramatu nepříznivých okolností. Například zjednodušili příběh Januše. Z Januše učinili chabě a primitivně jednající vedlejší figuru. Zbavili Matyldu otce a dětí.¹ Psychologicky zjednodušili postavu Tonky, která není duševně zasažena od začátku, nýbrž až ke konci, v důsledku nahruvších se zvláštních okolností. Vynechali motiv Chladilovy psané a nedopsané poslední vůle. Postavu primáře zcela eliminovali a z šoféra učinili komparz (i když, jak nakonec uvidíme, ne doslova).

Tyto redukce a eliminace směřují jedinečně k tomu, aby se všechna síla situace soustředila do hlavních jednajících postav, především do Matyldy. Postavy, takto vnitřními rozpočty přehuštěné, začínou při nejmenším vnějším popudu jednat s energií, již nelze zastavit, a bez ohledu na následky, které jim samotným mohou jejich činy způsobit.

Mohlo by se zdát, že autoři převodu snižovali „dramatičnost“ filmu, protože vypouštěli řadu vzrušujících příhod. Požadavek „dramatičnosti“ ve smyslu vzrušujícího příběhu je však požadavkem pro literaturu, nikoli pro drama. Dramaticky, ve smyslu drtivého vzrušení, které pociťuje divák při vnímání dramatické hry, může působit každá situace, která je logickým, tedy nutným, závislým spojením a současně střetnutím osobního záměru postavy, z jejího hlediska nezbytného, s vymezující silou historické situace (již postava chápe, nebo nechápe). Dramatická postava je

¹ O podobném problému, totiž proč král Lear a Gloster nemají manželky, a tudíž ani jejich děti matky, viz Georg Lukács. *Der historische Roman*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. [Lukáčsova studie v překladu do slovenštiny: Georg Lukács. *Historický román*. Preložil Július Albrecht. Bratislava: Tatran, 1976.]

tím objektivně mohutnější, sociálně hodnotnější a – navenek – „dramatičtější“, čím je její osobní aktivní produktivita těsněji spjata s dějinnou situací, v níž vzniká a v níž se prosazuje. „Dramatičnost“ dramatu tedy závisí na míře vázanosti, světodějinné kolize s dramatickou postavou, v ní jednající a do ní (mimoděk) zasahující – s postavou, která se tímto vztahem stává, aniž to většinou tuší, světodějinnou postavou (Hegel: *Welthistorische Kollision, welthistorisches Individuum*).

Sirový a Kantůrková tedy jednali správně, když z filmu vymýtili všechny románově „dramatické“ situace a když zredukovali děj filmu jen na ty činy a protičiny, které jsou v akčním rádiu konkrétního, jednorázového a zcela osobního záměru Matyldy a v dosahu její ojedinělé akce.

Román – film

Většina tzv. filmových přepisů nebo adaptací románů dopadá tak, že film se jeví jako ilustrace románu nebo jeho volná variace. Často se film přizívuje na popularitě románu – a nejen na ní. I na látce, kterou románnopisec shromáždil, na jím vymyšlených příbězích, charakterech atd. Když jsem si však dodatečně přečetl román *Smuteční slavnost*, působil na mě jako komentář k filmu. Jako umělecká studie k němu. Jistě případ nevšední, kdy přece film byl natočen později, než byl napsán román! Avšak nesporný důkaz, že film je samostatným originálním uměleckým činem na totéž téma jako román, jenž není o nic méně samostatným uměleckým činem. Film *Smuteční slavnost* diváka plně uspokojí. Nemusí znát román. A totéž lze říci o románu.

Anatomie dramatu

Film má tři části: první, nazvaná *Chladilova smrt*, a třetí *Smuteční slavnost* se odehrávají v současnosti a jsou diachronně spojeny. Druhá část *Odchod* dějově předchází obě o mnoho let.

První část je střetnutím jednotlivce, Matyldy, s úřední mocí. Současně je osobním Matyldiným aktem spravedlnosti, respektive tím, co ona za spravedlnost považuje, co jí stačí k tomu, aby si byla jista, že její představě spravedlnosti bylo učiněno zadost. Chladilová nevyžaduje velký pohřeb

proto, aby uctila Chladila, svého muže. Pohrdá jím a štítí se ho. Prosazením pohřebního aktu chce jen získat důkaz, že existuje lidská důstojnost a respekt před ní. K tomu důkazu využívá smrti člověka, protože se domnívá, že před smrtí ustoupí i nejotrlejší lotr.

Nemýlí se. Úřady skutečně ustoupí. Ustoupí ovšem pověře, předsudku, strachu či respektu před jakýmkoli mrtvým člověkem. Povolení pohřbu nemá Chladila rehabilitovat – nejen proto, že Chladil byl původně potrestán, ale i proto, že rehabilitace by přiznala hříchy úředníků, kteří sice Chladila právem potrestali, ale neprávem okradli. Úřad prostě ukáže svou lidskou tvář. Je to dobrá příležitost – k rehabilitaci úředníků. A tak se vlastně nic velkého nestalo. Úřad poměrně snadno svolil, aby Chladil byl pohřben. A byl-li kdysi trest příliš tvrdý, poněkud nelegální a formou málo lidský, lehkost, s jakou úřad pohřeb dovolil, dokazuje, že uznal svou vinu a že se snaží ji odčinit.

Z povrchního hlediska se může zdát, že úřad utrpěl porážku. Ve skutečnosti ji nemohl utrpět, poněvadž jednal v mezích svého práva. Všichni vědí, že Chladilovo provinění nebylo takové, aby jeho důsledky sahaly za hrob.

I Chladilová dosáhla svého poměrně snadno. Ani zde nelze mluvit o velkém vítězství, protože se jejímu požadavku nikdo nestavěl zvláště energicky na odpor. A tak uprostřed dramatu, kdy by se mělo napětí mezi střetávajícími se stranami vzepnout ke katastrofickému zlomu, jsou hladiny vlastně vyrovnány.

Tento klidový stav je však jen jednou z ošidných forem dramatu. Kdyby divák vnímal, kdyby mohl vnímat film stroze rozumově, musel by se na konci první části cítit zklamán a oklamán. Ve skutečnosti však má pocit velkého napětí, protože oním zvláštním smyslem, který dovede uvést do činnosti a citlivosti jediné umělecké dílo, tuší, že se ocitl tváří v tvář něčemu jinému, než o čem svědčí vnější události: že se ocitl v přítomnosti nějaké neviditelné, iracionální entity, o jejíž existenci ví, aniž ji může identifikovat. Tato mocnost plyne z toho (aniž si to divák ještě plně uvědomuje), že úřad nerozhodl ani pod tlakem Matyldiných argumentů nebo ze strachu před ní, ani z ohledů na Chladila. Rozhodl proto, aby jednou vykonal něco, k čemu se může přiznat, v čem není zdánlivě žádná faleš, protože jde o „poctu mrtvému“. Na konci první části filmu se otvírají dávno zacelené jizvy. Nikoli však proto, že se oživil „případ Chladil“, nýbrž právě naopak – protože skončil. Dokud žil, mohlo

se o něho licitovat. Jakmile zemřel a přestal být „případem“, lze celou záležitost odepsat. Současně je však nutné účtovat. Jaký smysl by měly snahy a činy lidí, kteří se kdysi postavili do čela nového řádu a chtěli jej realizovat a zdokonalovat? Jaký smysl mělo původně poctivé snažení Poslance a Januše, když jim nyní nezbývá než se smířovat se situací a nechávat se dojímat její falešnou, licoměrnou důstojností. Poslanec (na věži): Humánní tradice. A je to krásné. Jaký smysl měly Deverovy lumpárny, když zavalily jeho prostý lidský cit k Tonce? A Tončino utrpení z hříchů jejího muže. Ze smrti jejího syna. Divák se na konci první části ocitá v těsném dotyku se situací, která přerůstá individuální osudy a záměry jednotlivých postav. Drobné, obyčejné lidské individuální činy se pozvolna přeměňují, protože se zařazují do proudu společenského pohybu, do tvorby dějin.

Závěr části *Chladilova smrt* klade otázky. Partie je rozehrána v druhé poloze, pod vrcholem věcí. V té chvíli zařazuje Sirový vyprávění o minulosti. Obyčejnou epizodu o Chladilově násilnictví, o jeho vyhoštění, o rozkradení jeho majetku a o tom, jak nejhamižnější zloděj, Chrudimský, podstrčí svou dceru Deverovi.

Divák se dovídá konkrétně – i když ve velmi ostrých zkratkách – o událostech, o nichž se v první části zmiňují postavy jen nejasně. Druhá část má tedy funkci kontrastu: proti zabstraktnění činů Matyldy a jejich protivníků, proti jejich zařazení „do dějin“, do nutnosti společenského pohybu, předkládá druhá část jednotlivé činy a počiny jako okamžité nápady, popudy a souběh náhodností, zdůrazňuje malost a všednost zdrojů, z nichž celá pozdější příhoda vzešla.

Druhá část *Odchod* je vlastně expozicí dramatu. Sirový ji však uvádí až po první části, líčící následky. Jde tedy o tzv. opožděnou expozici. Tento časový přesun není v Sirového filmu nějakou formální schválností. Jak jsme právě viděli, význam opožděné expozice je v tom, že v divákově dojmu vytváří míru pro srovnání událostí spatřených se širokým společenským pohybem, a tedy nutných, s událostmi drobnými, náhodnými, které se nicméně dostávají do funkčního vztahu k dějům velikým.

Opožděná expozice má však ve *Smuteční slavnosti* ještě další funkci: zaostří divákův zájem o Matyldu jako hlavní sílu dramatu. Kdyby totiž byl Sirový vylíčil nejprve Chladilovo střetnutí, byl by ho učinil hlavní postavou. Diváci by byli osobně zaujati jeho činem – někteří nesouhlasně, jiní souhlasně. Matyldin pozdější čin by byl oslaben.

Za třetí má opožděná expozice funkci oddechu pro diváka. Proto i její skladba se liší od první a třetí části: vyprávění je vedeno v poměrně krátkých záběrech, světelné řešení je kontrastnější než v částech ostatních. Druhá část rovněž odděluje první a třetí část filmu. Třetí část je totiž jen naoko plynulým pokračováním části první. Ve skutečnosti je její význam kvalitativně odlišný od významu části první.

Oloupená Matylda

V *Odchodu* Matylda ještě nevystupovala jako hlavní akční postava dramatu. V třetí části již nevystupuje. Nic by se nestalo, kdyby se vůbec neobjevila. Zhlédneme ji občas u katafalku na dvoře statku ve Svazově, v pohřebním průvodu. Nikde není v akci kromě chvilky, kdy se setká s Tonkou, která se jí snaží vrátit šperky. Odmítne Tončinu nabídku bez energie, bez vzrušení, téměř jakoby v nějakém svatém vytržení.

Zblízka se setkáme s Matyldou až v posledním záběru filmu. Ten však již vlastně nepatří do třetí části. Je dovětkem, epilogem a „posláním“ díla.

Kdyby tomu skutečně tak bylo, kdyby doopravdy hlavní hrdinka v polovině fabule zmizela, nemohlo by se drama uskutečnit. Zhroutilo by se. Divák by je nebyl schopen sledovat, a ani by mu nerozuměl.

Matylda jako hrdinka však z třetího dílu dramatu nezmizí. Je jen převtělena. Inkarnuje se do pohřebního aktu, do „smuteční slavnosti“. Pohřeb, který Matylda vymohla a uskutečnila pro sebe, jí byl zcizen. Stal se veřejnou, přímo politickou manifestací. Jde již nyní sám, bez Matyldiny vůle a režie. A postava, která kráčí za rakví a která se podobá Matyldě, je jen slupka, snad stín Matyldy jednající a vzdorující, jak jsme ji poznali v první části filmu. Matylda si dozajista takový výsledek a důsledek své umíněnosti nepředstavovala. A i kdyby byla na takovou možnost pomyslela, nebyla by si ji přála. Protože její vzdor byl jen jejím vzdorem. Pohřeb, jeho forma a jeho význam nejen daleko překračují Matyldin záměr, její představy a vůbec kapacitu její fantazie, ale přerůstají její lidský rozměr. A to je právě konstelace, v níž se drama stává skutečnou tragédií.

Dějinné síly, stimulované Matyldinou iniciativou, se daly do energického a jednosměrného pohybu. Nikdo je již nemůže zastavit. Občané kráčí důstojně a mlčky kolem katafalku. Vynutí si sejmout víko z rakve.

Uctívají mrtvého jako nějakého státníka. A přece žádný z nich si Chladila nevážil, pro všechny to byl obyčejný neřád.

Jde tedy o vzpouru proti řádu? Nikoli. Tito lidé pracovali klidně na svém JZD nebo státním statku a zítra budou v práci pokračovat. Nikde není nejmenšího náznaku, že by chtěli zvrátit socialistický řád, nastolit soukromé hospodaření. Smuteční hosté, kráčející kolem katafalku a pak za rakví mlčky, mechanicky jako ve stavu hypnózy, nechťejí nic jiného než znovu pro sebe získat pocit a vědomí lidské důstojnosti, o níž je úřad, přesněji jeho činitelé, připravili, protože sami sebe připravili svými činy o lidskou důstojnost.

V této chvíli, při pohybu Jana Chladila, nemá již divák možnost chápat předváděné události místního rozměru. Chod dramatu ho přenesl do významového systému, v němž všechno dění již chápe metaforicky a celý příběh jako synekdochu: část zastupující celek. Divák vnímá hru jako tragédii toho, čemu se u nás dosud nepřesně říká „padesátá léta“. A může dění filmu chápat jako tragédii jen za předpokladu, že tzv. „padesátá léta“ považuje za epochu, která sice byla uzavřena, ale jejíž následky nejsou dosud zlikvidovány. Každé a jakékoli divákově překračování této epochy snižuje tragičnost příběhu.² Byrokratické předpisy, byrokratická omezení, dogmatismus tzv. padesátých let způsobily, že lidé, kteří se dostali do řídicích orgánů, se stávali z činitelů nástroji. Ztráceli důvěru ve své ideály a energii si je udržovat; shledali, že je snadné se přizpůsobovat; v jiných převládla touha po kariéře, pohodlném životě bez perspektiv a bez obyčejných lidských morálních zásad. Stali se ochotnými krást, podvádět, ubližovat.

Skupinu okresních úředníků z filmu *Smuteční slavnost* od Poslance přes Januše, faráře a Deveru až k šoferovi spojují jejich hříchy. Stávají se otroky nejen svých špatných vlastností, ale i zavrženíhodných činů, které pášou

² Každý divák každého uměleckého díla se pokouší nalézat aktuální krátká spojení mezi obsahem díla nebo jeho částmi a svou bezprostřední současností. Každé pravé umělecké dílo je schopno navazovat aktuální asociace k různým obdobím, mladším, než je samo. Nikoli však ke kterémukoli. Jinak viděno: každá doba se snaží přisát se k umění, ať pochází odkudkoli, a cizopasit na něm. Skutečná umělecká díla se však této přízni dovedou bránit. Svá přibuzenství si pečlivě vybírají. Film *Smuteční slavnost* se týká komplexu tzv. padesátých let a je v něm uzavřen. Jen v jeho kontextu je tragédií. Snaha nalézat v něm analogie se situacemi z druhé poloviny šedesátých let nemá proto vyhlídky na úspěch. Pro takové analogie není ve filmu živných podmínek.

druzí. Když se Januš a Poslanec dovědí, že Chladilův pohřeb se mění v politickou manifestaci, posílají Deveru, aby tomu zabránil:

Devera (k Janušovi): „Ty jsi pohřeb povolil. Ne já.“

Januš: „Lojzíku, buď rozumnej. Živého Chladila jsme museli vystěhovat, ale mrtvému jsem nemoh zakázat, aby se vrátil. To by nám lidi nikdy neodpus-tili. Trochu to tam dej ohlídat, nic víc.“

Devera: „A proč vždycky já? Po tobě Chladil střílel, ale já ho musel vystě-hovat. Ty povolíš pohřeb a já abych...“

Januš: „Tak dost! Ty jsi tu špinavou práci dělal rád. Ty přece ještě dneska spíš v Chladilových peřinách!“

Poslanec: „Ale, ale, Václave! No tak! Lojzíku! V takovéhle chvíli!“

V divákově vědomí pod povrchními vjemy konkrétních událostí vznikl složitý obraz krize jednoho období socialismu. A jako dílčí krize socia-lismu zasahuje tato porucha aktivně do hlavní dějinné kolize naší epochy, zápasu socialismu s kapitalismem. Bezvýznamná kulhavá žena ze zapadlé české obce se svou zcela soukromou umíněností dotkne hlavního nervu doby a zjitří jej. Obec jí uzme její soukromý zisk a přisvojí si jej. Houpavý smuteční krok občanů kolem katafalku a za rakví s Janem Chladilem jako by byl řízen rytmem neviditelného, nicméně naléhavého a neúprosného chodu světové historie.

Samozřejmě – Antigona!

Srovnání s tématem *Antigony* napadne každého. Odlišností filmu *Smuteční slavnost* od Sofoklovy *Antigony* a dalších verzí téhož tématu je mnohem méně než podobností.³ Matylda ovšem nepohřbívá bratra, ale muže. Avšak ani v Sofoklově *Antigoně*, ani v dalších variantách (s výjimkou Karvašovy) není Polyneikes, jehož si usmyslí Antigona pohřbít proti vládcovu rozkazu, takzvaným kladným typem. Je vždy zrádcem vlasti, obce, řádu. Všichni jím pohrdají a svůj nesouhlas či odpor mírní teprve od chvíle, kdy je Polyneikes mrtvý. Antigona stejně jako Matylda operují s autoritou smrti:

³ Myslím ještě na Antigonu Anouilhovu, na Clause Hubalka *Die Stunde der Antigone* (u nás *Hrdinové v Thébách nebydlí*), na Karvašovu tragédii *Antigona a ti druzí* aj.

Antigona: „Než přesto rovných práv si žádá Smrt!“⁴

Matylda (k farářovi): „Jan Chladil byl člověk hříšný a zlý... ale teď je mrtvý a má právo vrátit se tam, kde byl nejraději.“

I ženský úděl Matyldy je podobný Antigoninu.

Antigona: „Mně nezdařil se manželský los [...] a já jsem nepoznala manželské ni lásky, ani zpěvů svatebních a nedočkala jsem se sňatku dne, ni dětí [...]“⁵

Matylda je sice vdána. Ve filmu však nemá děti a z krátké pomocné expozice první části filmu vyplývá, že v jejím vztahu k muži není nic erotického ani sexuálního. Obsluhuje umírajícího sice trpělivě, ale se zjevným odporem. Chodí spát do chléva. Z koňákova varování: „Jednou tady zmrznete...“ plyne, že Matylda nespí s mužem ve světnici trvale. Antigona se nemůže obejít bez Isméný. Nebýt Isméniny loajality a nakonec i zoufalství, nevynikl by patos Antigonina činu. Matylda však nemá ve filmu ani sestru, ani důvěrnici. Nikoho nepřemlouvá, aby spolu s ní zaútočil na vládce nebo spolu s ní, proti zákazu, Chladila pohřbil. A přece: odmyslíme-li si pokrevní vztah Antigony a Isméný a pochopíme-li Isménu jako člověka, který nepřekračuje zákony, protože nechápe, že by vůbec byly překročitelné, objevíme ve *Smuteční slavnosti* Isménu celkem snadno: je jí Tonka.

Isména (Antigoně): „Ty ho chceš pohřbít proti zákazu? [...] Chtít provést nemožné je nerozum [...] však za nemožným nemáme se pachtit [...]“⁶

Tonka, která, jak se dnes říká, je alergická na kradení, protože jí byla obklopena od dětství, uposlechne velmi klidně rozkazu svého otce, aby šla za Deverou, ačkoliv dobře ví, oč jde. Snáší jeho bezcharakternost, skrývá léta Matyldinu výbavu a šperky, vidí zblízka všechnu špínu situace – ale nevzepře se, protože „za nemožným nemáme se pachtit“. Teprve když Matyldin čin a jeho pokračování rozpýtlí mlhy, které léta kryly soužití této okresní junty slabochů, zlodějů, násilníků a přitom všem Don

⁴ Citát ze Sofoklovy *Antigony* podle překladu Ferdinanda Stiebitze: Sofokles. *Antigone*. Přeložil Ferdinand Stiebitz. Praha: Rudolf Škeřík, 1927, s. 39.

⁵ *Tamtéž*, s. 56–61.

⁶ *Tamtéž*, s. 11–14.

Quijotů socialismu, teprve když může pohlédnout na jejich dílo jako divák zvnějšku, teprve pak se psychicky zhroutí.

Je však již pozdě. Nikdy již nebude přijata mezi „spravedlivé“, po bok Matyldy.

Zůstane stát na návsi, vyliďněné po pohřbu, „jako kdyby žeberala“. Podobně je tomu s Isménou.

Isména: „Jsem vinna, je-li vinna sestra má;
mám účast na všem, nesu s ní svůj díl. [...]“

Antigona: „Kdo jednal, Hádes ví a podsvětí.
K té nemám cit, jež cítí slovy jen.“⁷

Isména nebude odsouzena k smrti jako její sestra, a proto si zoufá.

Isména: „Ó králi, ve zlu člověk pozbývá
i toho rozumu, jež život dal!“⁸

Tragický úděl Ismény stejně jako Tonky je v tom, že jejich pozdní čin, byť byl sebeodvážnější, již nezasáhne do běhu událostí. Mine se s ním – zmizí v kosmu. Postavy typu Ismény a Tonky, ač netrpí méně než postavy hrdinů, nikdy se hrdiny nestanou.

Proti Antigoně stojí jedinec – tyran Kreón. Proti Matyldě stojí kolektivní tyran, funkcionáři úřadu. Kreón i okresní úředníci jsou na tom přibližně stejně. Devera dostává anonymní výhrůžky a z rozpačitého jednání Poslance, Januše, faráře, Devery a ostatních je vidno, že si nedělají iluze o své oblíbenosti. Ani Kreón není o mínění veřejnosti neinformován:

Kreón: „Já vím, že jistí občané už dávno byli nespokojeni s mou osobou a na mne reptali a potřásali skryté hlavami, jež ve jhu poslušnosti nechtěli, jak slušno, držeti a ctíti mne...“⁹

Antigonin a Matyldin čin vyvede vládce z míry. V obou případech je však spíš zmate, než vyděsí. Umíněný čin obou žen není totiž žádným

⁷ *Tamtéž*, s. 40.

⁸ *Tamtéž*, s. 42.

⁹ *Tamtéž*, s. 25–26.

revolučním aktem ve smyslu násilné změny řádu. Naopak, je činem venkoncem tradicionalistickým. Jedna i druhá chtějí jen vyhovět prastarým zvyklostem rituálu důvěrných mezilidských vztahů, který je tak elementární, že se snad nemůže dotýkat žádné aktuální politické situace. Antigona to jasně vysvětluje Kreóntovi:

„A nemyslila jsem, že takovou moc má zákaz tvůj, ježž vydal smrtelník, by mohl platit víc než nepsané a neochvějné bohů zákony: ty nežijí jen včera nebo dnes, však věčně, aniž víme, kdo je dal.“¹⁰

Něco podobného připomíná Janušová Janušovi: „Václave, ty přece nemáš zapotřebí mstít se mrtvým. Tak daleko stejně tvoje moc nesahá.“

Ani Antigonin, ani Matyldin čin nemá v sobě špetku politické záměrnosti a záludnosti. Ani jedna, ani druhá nereprezentují žádnou sociální vrstvu, která by měla jakoukoli politickou ambici. U obou jde o čin výlučně soukromý. Když se Devera ptá Vondry, zda by se dalo jít proti Matyldě podle zákona, Vondra zjišťuje: „Zákon s umanutýma tetkama nepočítá.“

Přesto vládcové v obou případech ztrácejí orientaci. Kreón se náhle pokorně ptá náčelníka chóru, čili veřejnosti: „Nuž co mám činiti? Pověz, poslechnu.“¹¹

Rozhoduje se velmi pohotově:

„Ach, měním ztěžka jen svůj úmysl!
Leč s nutností je marno bojovat.“¹²

A nakonec se upřímně vyznává: „A nyní nevím sám, kam dřív se obrátit.“¹³

Devera vyjadřuje týž stav zmatku sice méně „anticky“, zato jadrněji:

Devera: „Už mě to otravuje, Vondra. Leze mi to krkem. Dřív to bylo všechno jasný a přehledný. Kdo byl proti, dostal přes hubu. A když jsi něco dělal, dělal jsi to z přesvědčení.“

¹⁰ *Tamtéž*, s. 35.

¹¹ *Tamtéž*, s. 70.

¹² *Tamtéž*, s. 71.

¹³ *Tamtéž*, s. 84.

Zmatek a v jeho důsledku i ztráta tváře vládců v obou případech plyne z toho, že činy „umanutých ženských“ je postavily tvář v tvář jinému rozměru života. Jako tyran si zvykli žít mezi svými krátkodobými činy, mezi svými intrikami, netušíce, že se vzájemně udržují v neustálém šachu. To, že se nic neměnilo, v nich budilo dojem, že se vše daří a že tento jejich malý svět je světem úplným, konečným, věčným. Náhle k nim z jiného světa, takřka z vesmíru, zalétne otázka nikým nevyřčená, nikým nepotvrzená, leč kupodivu neodbytná. Antigona ji jmenuje „božími zákony“, které „žijí včera jako dnes“, odevždy navždy. Janušová sice odpovídá pádněji, nicméně rovněž nedovede tu záhadnou moc konkrétně pojmenovat. Když přemlouvá Januše, aby svolil k pohřbu, a připomene mu Matyldiny zásluhy za okupace, Januš tísněn těmito argumenty prozradí, oč mu vlastně jde: o bázeň z nějaké komplikace, která ostatně není ničím opodstatněná. Je to výplod jeho zmalověřené mysli.

Januš: „...ale musíš odhadnout, ty moudrá, co se všechno může stát, když se nám mrtvý Jan Chladil vrátí zpátky do okresu?“

Janušová: „Taková je asi spravedlnost. Václave, poruč Deverovi!“

A Václav poručí... Nikoli z bázně před svou ženou, nikoli ze strachu z Matyldy, ani pod tlakem argumentů, že Matylda se zasloužila o jeho život. Poručí, protože Matyldina umanutost – bezděky – rozrušila systém, v němž po léta žil a vládl. Tato porucha ho přinutí, aby vykonal něco, s čím nesouhlasí. Příkaz, který vydá, ničí jeho dosavadní způsob myšlení a jednání. Síla objektivních zákonů společenského pohybu, jednou rozpoutaná, je němá, nepochopitelná, leč neúprosná a jednoznačná.

V tenatech hříchu

Všimněme si podrobněji obsahu i formy právě citované odpovědi, kterou dá Janušová svému muži. I v ní totiž existuje rozpor mezi „věčně lidským“, „spravedlivým“, podle Antigony „božským“, anonymním a mezi morálkou aktuální politické situace – rozpor, který je hlavním rozporem celé tragédie *Smuteční slavnost*.

Janušová sice mluví o spravedlnosti a zastává se správné věci z početných důvodů, z vděčnosti. Současně se však dopouští téhož prohřešku jako

všichni funkcionáři: ona, soukromá osoba, rozhoduje s naprostou samozřejmostí o „státních“ věcech; nejen to: poroučí Janušovi, aby nařídil Deverovi pohřeb povolit. Nepřijde jí na mysl, že o politické otázce by se mělo jednat, uvažovat, demokraticky ji posuzovat. Poručí poručit a ví, že příkaz, který její muž dá, bude splněn. Protože jeho příjemce, Devera, nemůže nic než plnit příkazy. A také nebude nic jiného dělat. Je to v kostce nejvýmluvnější doklad deformovanosti „úřadu“, demokratického úřadu, který se ocitl v situaci, v níž i počestné záměry lze řešit jediné nepočestnými postupy.

Tento drobný výstup, trvající přibližně 84 vteřiny, je příkladnou ukázkou Sirového dramatizační modelace. Buduje hru nikoli extenzivně, jako většina antických tragédií, totiž horizontálním přičítáním dílčích konfliktů a drobných katastrof (v *Antigoně* jsou tři sebevraždy), nýbrž intenzivně, do hloubky. Využívá každého motivu k tomu, aby ho nabil napětím hlavního rozporu dramatu. Je to stavba mnohem spíš corneillovská než sofoklovská.

Antický happy end

Téměř každá antická tragédie končí happy endem. Navenek se projevuje ponaučením, které pronáší směrem k divákům některá vedlejší postava, například náčelník chóru.

V *Antigoně* zní takto: „Kdo velikých slov pln zpupnosti užívá, veliký trest ho stihne, a stár se teprve rozvaze naučí.“¹⁴

Hodně přímočaré a srozumitelné ponaučení je na závěr skutečné tragédie nutné. Ze všech uměleckých forem musí být právě tragédie nejpriznávanějším příkladem ze života pro život. Bez jadrné morality by totiž její přístnost a krutost ztratila váhu a opodstatnění.

Podstata šťastného konce antické tragédie by se dala skutečně vyjádřit asi takto: viděl jste zlo, spáchané vědomě či bezděčně, sudbou bohů. Před vámi bylo poraženo, jeho kořeny vyrvány. Svět hrdinů a bohů, který jste viděli (a který byl pro antického člověka realitou existující věčně, mimo čas), byl očištěn. Také vy jste prošli očišťovnou, katarzí. Jestliže jste si vzali ze hry naučení, budete i vy žít šťastně. Antická tragédie a její katarze tedy

¹⁴ *Tamtéž*. Po tak tvrdé a krvavé tragédii je tato moralita rozhodně poněkud mírná. Autor svádí problém na hodně vedlejší cestičku – na otázku „rozvahy“. Je nesporné, že antičtí tragikové brali v úvahu soudobé politické okolnosti, ne-li přímo cenzuru.

byly zaměřeny do budoucnosti. Také *Smuteční slavnost* vyslovuje „poslání“, má svou katarzi. Není ovšem vyjádřena slovy. A je to očista trpká.

Matyldin pláč

Matylda se vrací z pohřbu. Nevrací se však do svého původního bydliště, nýbrž opět do vyhnanství, na státní statek. Střetne se s masopustní maškardou a rozpláče se.

I Antigona bědovala: „Ani jediný přítel nelká, nikdo nepláče nad mou smrbou!“¹⁵

Antigona však pláče před smrtí. Na rozdíl od Matyldy měla totiž Antigona to štěstí, že byla odsouzena k smrti. Matyldu nikdo k smrti neodsoudil. A přece zemřela. Její pláč je pláčem po smrti či ještě lépe pláčem nad vlastní smrtí. Osobní čin jí byl zcizen: změnil se v manifestaci. Jakmile skončila, zapomnělo se na manifestaci i na Matyldu. Voda se nad nimi zavřela.

Antigona byla zaživa pohřbena s tím, koho chtěla pohřbít. Nejinak Matylda. Avšak Matylda musí sdílet hrob zapomnění s tím, koho se štítila, jímž pohrdala.

Matylda se nedopustila ničeho špatného, sympatie diváka jsou plně na její straně. A stejně jako ona má i divák tíživý pocit marnosti a zmaru. Vyvěrá z nitra hry, kterou zhlédl.

Co je příčinou tohoto pocitu? Smuteční slavnost, o níž občané ochudili Matyldu a již se chtěli osvobodit od pocitu nesvobody a lidského ponížení, byla svým obsahem i formou sterilní. Byl to akt, který směřoval k minulosti, právě tak jako činy, chování a mravní zásady zkorumpovaných úředníků byly přežitkem minulosti, respektive její recidivou. Jakmile občané vzdali hold člověku, jehož si nevážili, tedy nesmyslný hold, pocítili, aniž si to ovšem uvědomili, že jejich čin nemá zítřka. A proto na něj ihned zapomněli, proto se rozvlněná hladina rychle uklidnila, proto se zapomnělo i na Matyldu.

Matylda není první ženskou tragickou postavou tohoto typu v českém filmu. Vzpomeňme Anděly ze stejnojmenné povídky ve filmu *Touha* Vojtěcha Jasného. Povídka rovněž končí pláčem hrdinky: na hřbet ruky,

¹⁵ *Tamtéž*, s. 60.

vedoucí pluh, kanou Anděliny slzy. Také Anděla tvrdohlavě bojovala za svou pravdu. Bojovala za právo na poctivou práci v starém řádu proti neodpovědným a neschopným nepoctivcům, kteří prosazovali nový řád. Také Anděla musela zvítězit, aby zažila svou porážku.

A jaké je tedy posláním tragédie *Smuteční slavnost*? Jistě mnohem složitější než posláním antických dramatiků. Proto je nelze formulovat v jednoduché průpovědi o tom, čeho se kdo dopustil a jak byl potrestán. Matyldin pláč je jistě pláčem ze smutku a zklamání. Je to však její první pláč, první přirozený a svobodný lidský projev. Odplavuje fixní ideu odplaty, protože ta již byla vykonána a ukázala se neplodnou, marnou. Cesta života vede zřejmě jinam než k hrobkám.

Úniky

Pacheco prý radil svému žáku Velasquezovi: „obraz musí vycházet ze svého rámu“. To platí o každém uměleckém díle. *Smuteční slavnost* působí napoprvé jako hermeticky uzavřená soustava, izolovaný svět vzájemně k sobě připoutaných lidí. Kromě Matyldy z nich nikdo neunikne.

A přece: v příběhu se objevují hned dvě postavy, které teprve čekají na svou příležitost. Jsou to Deverův šofér a farářův student-varhaník. S oběma zachází Sirový doslova podivně: snaží se, aby si jich divák co nejméně všiml.

Šofér se objeví v jediném výstupu. Když Devera zjistí, že Tonka po léta schovává Matyldinu výbavu, nařídí šoférovi, aby ji odvezl do domova důchodců. V nestřežené chvíli zastaví šoféra stará Chrudimská, Deverova tchýně. Dá mu úplatek a pošeptá mu, aby koše odvezl k ní domů.

Akce je provedena takto: šofér vstoupí do místnosti, kde jsou Devera, Tonka a její matka. Místnost je zabrána v polocelku. Šofér projde těsně kolem pravé stěny místnosti (od diváka), téměř se proplazí, zajde do vedlejšího kumbálu pro koše (v té chvíli není vidět). Ihned se vrací s koši a prochází těsně kolem zdi. U dveří se zastaví, aby přijal úplatek a vyslechl přání Chrudimské. Pak vyjde. Divák mu po celou dobu stěží vidí do tváře.

Šofér je představen jako „němá tvář“, jako otrok. Jeho servilnost a zkorumpovanost mu ovšem nebrání, aby nevnímal, co se kolem něho děje. Čím víc ho jeho páni lidsky degradují a zatahují do svých neřestí, tím svedlejší čeká na příležitost, aby se sám před sebou rehabilitoval. Perspektiva

této postavy je nasnadě: v roce 1968 bude své pány denuncovat a možná docílí, že budou ze svých míst vyhozeni. V roce 1969 svá nařčení odvolá. Obojí vykoná rovným dílem v čestných i podlých pohnutkách.

A bude si tak počínat stále, dokud budou pro tyto jeho služby ve společnosti vhodné živné podmínky.

Varhaník je postava diametrálně odlišná. Poprvé se objeví, když Matylda hovoří s farářem. Vstoupí do farářovy pracovny, aby se o něčem domluvil, ale nedostane se ke slovu. Vyslechne však jádro Matyldina a farářova rozhovoru: doví se o farářově nerozhodnosti (Matylda totiž odmítne farářův návrh, aby požádala Janušovu ženu o přímluvu za to, že jí za okupace pomohla. „Takové věci se nesplácejí,“ řekne Matylda.).

Sirový řeší tento výjev vskutku rafinovaně. Pracovna je zabírána opět v polocelku. Vpravo rozmlouvá Matylda s farářem. Student vstoupí dvěma přímo v čele místnosti, tedy proti divákovi. Zůstane stát, vida, že přišel v nečas. Kamera se stáčí vpravo, takže student-varhaník je ze záběru vyloučen. Vidíme jen Matyldu a faráře. Divák neví, zda student vyšel, či ne. Má však dojem, že je přítomen a že slyší a naslouchá. Není schválným, ale bezděčným svědkem.

Podruhé zahlédneme varhaníka jen zběžně v kostele, když se Tonka setkává se svou matkou. Tonka se uchýlila do kostela, aby našla úlevu z hoře nad mrtvým dítětem. „Byla to naše vina, náš trest... Kdybychom byli chudí...“

Potřetí se setkáváme s mladým mužem na ochozu věže. Když Poslanec a Januš dojatě medituji o „humánnosti a kráse“ pohřbu, přeruší je varhaník velmi prozaicky: „Pánové, musím zamknout.“

Oba muži hned uposlechnou. Varhaník stojí nehnutě, jakoby bez zájmu. Stojí však vytrvale. Člověku s nečistým svědomím by mohl připadat jako žalárník. Vpravdě v něm však není ještě skutečné zášti. Nemá dost zkušeností, aby mohl soudit a aby mohl svému úsudku věřit. Je však paměť, která se jednou otevře. Ostatně na jeho postavě a osudu nezáleží. Jde o to, že varhaníkův pohled, upřený na Poslance a Januše, směřuje ve skutečnosti přes ně do publika. Působí jako živé memento. Jako onen antický náčelník chóru, pronášející morální ponaučení – ovšem tentokrát nikoli slovy, ale pohledem, postojem a – svým mládím.

Klasická tragédie ve filmu

Sirový završil *Smuteční slavnost* s překvapivou jistotou a přesností vývoj českého realistického filmu třicátých let a konce let padesátých. Vypreparoval formu dramatu do abstraktnosti klasické tragédie. *Smuteční slavnost* je tvar čistý a přísný, který se obejde bez pomocných vzpěr a protéz antické tragédie, bez epizujících, dramatu cizích příměsí, bez pokusů nadbíhat divákovi. V pozadí činů Sirového postav nejsou – stejně jako je tomu u Corneille – vášně, ale abstraktní mravní principy, ctnosti a nectnosti. Postavy mají znepokojivou dráždivost alegorií. Sémantické gesto celého díla i kterékoli jeho části je jednotné a je krajně vypjato mohutnou vnitřní dynamikou.

Smuteční slavnost je nepochybně nevšední dílo díky patrně netoliko autorovu nadání, ale i mimořádnému souběhu příznivých okolností. Udivuje neochvějnou rovnováhou i dialektičností obsahu a formy, krajním a důsledným vyhocením konfliktu individuálního volního aktu a nutností společenského vývoje i historickou konkrétností. Ve světové kinematografii je takových činů poskrovnu.

—

Smuteční slavnost: Matylda Chladilová (Jaroslava Tichá, Divadlo Hradec Králové), Jan Chladil (Ludvík Króner, autolakýrník z Povážských strojíren), Alois Devera (Josef Somr, Činoherní klub), Tonka Deverová (Jana Vychodilová, Divadlo S. K. Neumanna), Januš (Gustav Opočenský, Divadlo Gottwaldov), Chrudimský (Jan Kühmund, Divadlo na Vinohradech), Chrudimská (Ludmila Roubíková, Divadlo E. F. Buriana), Poslanec (J. Bartůněk, Divadlo E. F. Buriana), student-varhaník (Jar. Rajzík, student FAMU). Kamera: Jiří Macháně (absolvent FAMU). Hudba: Jiří Kalach (absolvent HAMU). Scénář: Zdenek Sirový, Eva Kantůrková. Režie: Zdenek Sirový (absolvent FAMU). Vyrobito Filmové studio Barandov, 1969.

NAZPĚT K RÁJI

Jaroslav Papoušek: *Ecce homo Homolka*

Filmy Miloše Formana, především *Černý Petr* a *Lásky jedné plavovlásky*, představují mimořádně výrazný typ naší hrané kinematografie šedesátých let. Podíleli se však na nich tři autoři: s Milošem Formanem psali scénáře Ivan Passer a Jaroslav Papoušek. V roce 1966 vytvořil Ivan Passer vlastní film *Intimní osvětlení*. Spočívá v podstatě na týchž elementech a zásadách jako Formanovy filmy, na tom, co lze velmi zhruba pojmenovat snahou po autenticitě všednosti, je však zahalen do lyrického oparu, který ve Formanových filmech prosakuje jen tu a tam.

Také Jaroslav Papoušek se stal režisérem. V roce 1969 vyšla jeho prvotina *Nejkrásnější věk¹* a nyní předvádí svůj druhý film *Ecce homo Homolka*.

Také *Ecce homo...* se v základních rysech podobá formanovským filmům: ve větném fondu, v modulaci řeči nebo ve složení ansámblu postav atd. Liší se však od nich v mnoha rysech a ty jsou po mém soudu velmi podstatné. Například v tom, že prim nevedou mladí lidé jako u Formana, ale starší a staří. Hlavně však v dramaturgické i výrazové formulaci zvlášť koncentrovaného sociálního fenoménu.

V popředí dramatu je šest postav rodiny Homolkových. Jsou to tři dvojice, představující tři generace: děda a babi, jejich syn Ludva a Ludvova žena Heduš a dvojčata (patrně) předškolního věku. Rod Homolků, jak se ve filmu představuje, sahá tedy asi do roku 1914–15. Ludvovi a Heduš by mohlo být kolem třiceti až pětatřiceti, dvojčata jsou asi pětiletá. Kromě nich se v přerývané dějové řadě objevují milenci Pavlínka a Jirka a zrazený Nápadník s aerovkou. Těm může být kolem dvaceti.

¹ O ní viz Jan Žalman. „Když dva dělají totéž...“. *Film a doba*. 1969, č. 3, s. 144–147.

Plocha současnosti je tedy ze sociologického hlediska vyplněna dokonale.

Lidé prchají před lidmi

Film začíná až drasticky groteskní scénou. Homolkovi si vyjedou v pozdně letním nedělním ránu do lesa nedaleko Prahy. Cítí se šťastni a okouzleni, cítí se sami, a proto hlučí. Tím ovšem ruší ostatní výletníky, kteří si také vyjeli za klidem, ale sami se rovněž nechovají jinak.

Homolkovi jsou okouzleni klidem a krásou přírody:

Babi: „To je krása.“

Děda: „To je žrádlo.“

Babi: „To je krása.“

Děda: „To je žrádlo.“

Děda pokračuje: „Nakonec, co člověk potřebuje? Trochu toho klidu a pokoje a je spokojenější... Já bych je sem zahnal povinně, ty lidi. Do lesa a všichni, a viděla bys...“

„...příroda, to je chrám...“

Do tohoto ráje zazní z dálky volání o pomoc. Nejprve jeden ženský hlas, pak druhý a nakonec i mužský hlas. Homolkovi se hbitě seberou a opouštějí les. Stejně tak milenci, kteří leželi v objetí opodál, a s nimi postupně desítky rodin, dvojic, otců s dětmi... Všichni prchají, jako kdyby se blížila bouřka. Opouštějí lidi, kteří jsou v nouzi – lépe: prchají před *představou* lidí, kteří by potřebovali jejich přispění. Neuvědomují si, že ti, kdo volají o pomoc, jsou také lidmi; že těmi ohroženými, potřebujícími lidskou pomoc a všemi opuštěnými by mohli být i oni.

Je to dokonalý rozchod lidí s lidmi. Bázeň před tím, aby rodiny či milenci nemuseli vyjít ze své klece někam vně svých svazků, k jiným. Je to velmi názorná, byť poněkud situačně posunutá varianta mezilidské situace, kterou Sartre (ve hře *Huis clos* [S vyloučením veřejnosti, 1944]) vyjádřil sloganem: „L'enfer – c'est les autres.“ – Peklo, to jsou ti druzí.

Hrozná neděle

Pokud jsou Homolkovi v lese, žijí v dokonalém vzájemném míru. Příroda je pro ně, městské lidi, tak nevšedním prostředím, že mění jejich zvyky, jejich životní „programy“. Jakmile se však vrátí domů, do společného bytu, kde budou nuceni být spolu celý den (protože je neděle), začnou se hádat. Prohádají celou neděli.

Jejich věčné spory, šarvátky a hádky mají dva charakteristické rysy: jednak, že jejich podněty nejsou vně rodinného kruhu, nýbrž jsou uloženy nebo se rodí výhradně uvnitř rodiny. A za druhé, že všechny končí bez následků, do ztracena.

V české literatuře existuje bohatá tradice rodinných hádek. Vzpomeňme jen Kondelíků Ignáta Herrmanna nebo Rudolfa a Hedviky Načeradcových z Poláckových *Mužů v offsidu*. I struktura hádek, jejich staccatový pohyb a logická zvratnost jsou blízké způsobu, jakým se hádají Homolkovi:

Načeradec: „Nóó? Co tomu říkáte? Já se hádám!“

Načeradcová: „Nóó? Tak já se hádám!“

„No, a nehádáš se?“

„No, a hádám se?“

„Tak se nehádej a mlč!“

Karel Poláček poznamenává, že po přerušení hádky Načeradcovi „chtěli opět navázat rozmluvu, ale nemohli si vzpomenout, o čem mluvili“.²

Hádka u Homolkových:

Děda: „Ty už mě máš na svědomí dávno.“

Babi: „Aspoň si nemáme co vyčítat.“

Děda: „Já že ti nemám co vyčítat? Já ti mám co vyčítat.“

Babi: „Ty že mi máš co vyčítat? Já ti mám co vyčítat.“

Tím spor skončí a nemá žádné důsledky. Ve sporech Homolkových dochází k mezivětným anakolutům, což už samo o sobě vylučuje, aby hádky měly nějaký praktický smysl:

² Karel Poláček. *Muži v offsidu*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 111.

Babi: „...jak můžeš takhle klidně číst noviny?“ (zatímco je Ludva namol opilý)

Děda: „Ale dyť já klidně nečtu.“

Babi: „I češ klidně.“

Děda: „Já ti říkám, že je klidně nečtu.“

Babi: „Noviny se čtou dycky klidně.“

Děda: „Prosím tě, v životě si se do novin nepodívala a budeš mi vykládat, jak se čtou noviny.“

Babi: „A kdy sem se do nich měla podívat? Dyť jsem v jednom kuse zaprážená!“

Děda: „Inteligentní člověk vždycky najde čas, aby se dověděl, co se děje ve světě.“

Přes tyto nápadné podobnosti je mezi rodinnými hádkami Kondelíkových nebo Načeradcových a hádkami Homolkových podstatný rozdíl. Hádky Kondelíkových a Načeradcových směřují vždy k nějakému novému stavu. Kondelík zakládá rodinu své dcery, Načeradcovi rozmnožují přátele a vnikají tím do širších společenských oblastí. Naproti tomu Homolkovi po žádné změně netouží. Nemají před sebou žádný cíl, nic nového ani lepšího. Vším svým konáním se stále víc a těsněji zavírají vnějšímu světu.

Homolkovi a lidé

Únik z lesa před volajícími o pomoc byl prvním aktem obrany proti otevření rodinného kruhu, nebyl však jistě zvláštním aktem vzhledem k rodinné historii Homolkových. Byl jen přirozeným a nepřilíš významným důsledkem jejich celoživotního postoje. Důkazem toho je, že tento asociální akt nezanechá ve svědomí žádného z nich nejmenší stopu. Je jim tak samozřejmý, že ho dokonce v bleskových reminiscencích použijí k vzájemnému osočování:

Děda: „K vobědu buřty, k večeři chleba... to teda je neděle. Já nevím, proč sme v tom lese nešli na pomoc?“

Babi: „Prosím tě, komu ty si kdy pomoh...“

Homolkovi mluví o lidech jako o někom či spíš o něčem druhově zcela odlišném. „Tamti“ – to jsou lidé. „My“ jsme Homolkovi: L'homme – c'est les autres. V celém filmu neuslyšíme, že by si na někoho vzpomněli, na přátele či příbuzné, že by vyprávěli příběh, který se udál jiným. Žijí samozřejmým pocitem, že kolem nic neexistuje, přesněji: že kolem existuje NIC. V okamžicích nejvyššího rozčilení prohlásí tu Ludva, tu děda, že utečou. A vždy si odpoví stejně: není kam utéct. Jsou trosečníky na ostrově, ale bez pocitu opuštěnosti, bez tragického pocitu ztroskotání.

Svět idolů a fetišů

Žádný člověk, a tudíž ani Homolkovi, nemůže žít bez zkušenostního zázemí, bez orientačních bodů, kritérií a vzorů. Studnicí jejich kritérií a vzorů však není konkrétní svět faktů a reálií; je jím nesmírné množství fikcí, zaslechnutých pojmů. Jsou to slova a termíny, jejichž význam je vágní, někdy takměř prázdný. Pro Homolkovy však mají autoritu fetišů. Jsou to stopy nezažitých zkušeností.

Každé jejich přirovnání má povahu idolu-fetišu. Setkáváme se s ním hned v lese:

Děda: „Hele příroda, to je chrám. To je marný.“

Výraz chrám má pro staré Homolkovy neurčitou náplň něčeho vzneseného, velkého, avšak sotva přesně definovatelného.

Každá snaha zachytit slovním výrazem něco reálného se vždy rázem bortí, stává se pouhým hlasem.

Děda: „...to bych musel bejt Edizon nebo Lenin, a ani ty by na tebe nestačili. A to, že sem si na tobě vymoh po těch letech fotbal, tak to je víc, než kdybych vynalez žárovku.“

Babi: „Ty si si nic nevymoh, ty si mně akorát tak protivnej, že sem ráda, dyž vypadneš z baráku – ty Edizone.“

Chtějí-li Homolkovi charakterizovat ustavičné hádky, vzpomenou si na „tyátr“. Ten jim navodí nejbanálnější asociaci: *Romea a Julii*. Avšak tyátr a *Romeo* nejsou pro ně skutečnostmi:

Babi: „...todleto není žádnéj tyátr, dyž v tom člověk musí žít. Tyátr, to je Romeo a Julie, to je u mě tyátr. To byla láska!“

Ludva: „Ale jak dlouho? Za chvíli umřeli.“

Ludva se zřejmě snaží zkonkrétnit právě se vynořivší příměr. Leč marně.

Babi: „No jo, to je hra, to je vymyšlený... ale v životě to je všechno jiný...“

A hned přechází z vnějšku do nitra rodiny:

„Co myslíš náš táta? Ten tu bude sto let.“

Mezitím se chce děda dostat ze zamčené ložnice. Kope do dveří. A babi toho hned využije, aby degradovala dědu autoritou Shakespeara:

Babi: „Dovedeš si představit, že by Romeo takhle kopal do dveří?“

Prázdná slova s autoritou fetišů však nejsou jen výrazy výjimečné jako chrám, inteligent, tyátr. I termíny zdánlivě zcela běžné a praktické, pokud přicházejí odjinud, mají pochybný význam. Například slova štěstí a neštěstí.

Těsně před závěrem filmu se Heduš zhroutl. Rozpláče se, protože si uvědomí, že mohla být tanečnicí, baletkou, svobodnou osobou s nekonečnými možnostmi a že vinou tloušťky uvízla v tomto homolkovském pekle. Jenomže Heduš je členkou rodiny Homolků, světa Homolků, a proto ji rodina musí chránit.

Babi: „Heduš, no ták... dyť já sem taky mohla bejt leckde a taky sem tlustá a nešťastná, no, a nebrečím.“

Babi pronáší pustou lež. Není nešťastná, protože nikdy nechtěla být ničím jiným, vždycky chtěla být jen členkou rodiny Homolků.

Děda, rozehrát babinou upřímností, o níž ví, že je fingoaná, přidá svou obět:

Děda: „Jo, kdo je tady prosímtě šťastnej? Dyž to tak vemeš, tak jsme tady nešťastný všichni.“

V závěru filmu se kupí v horečném běhu signifikace, které nemají konkrétní signifikanty. Euforizovaný děda pokračuje:

„...máme dva prímový kluky a ty udělají díru do světa, žejó, kluci?“

Prázdnota označení se nyní projeví zcela přesvědčivě. Pětiletá dvojčata, která nemají ponětí o tom, co to je „udělat díru do světa“, nadšeně souhlasí. Svým souhlasem tento idol bezděčně karikují:

Péta: „Takovoudle díru já udělám do světa.“

Máťa: „Já udělám největší díru na světě.“

Péta: „A já udělám ještě větší než největší.“

Děda je bere vážně, vždyť pronáší autoritativní výrazy:

Děda: „No tak vidíš, co můžeš chtít víc než takovýhle syny?“

A hned nastupuje další fikce:

Babi: „Bodejt. Rodina je základ státu. To já říkám pořád.“

Děda ovšem nezamešká příležitost tento prázdný idol-fetiš rozvinout:

Děda: „Dyt' já vím... Nakonec, co je stát? My, no ne?“

Protože tento výrok je opět jen *flatus vocis*, nikdy ho nemůže prakticky užít. Reakce Heduš je tudíž zcela přirozená. Oživuje svou fixní ideu:

Heduš: „Dyž ale já mohla tančit!“

Načež dochází (v závěru) k nejtvrděšímu střetnutí vágního slovního označení s konkrétní skutečností.

Babi: „...tak tedy tancujte!“

Nemyslí tím ovšem umělecký tanec jako Heduš, nýbrž obyčejné společenské tancování dvojic. A tak babi s dědou, Ludva s Heduš a patrně

i dvojčata tancují jako na parketu nějaké výletní restaurace – do čtyřčtvrtečního taktu *Ódy na radost* z Beethovenovy IX. *symfonie*: „Seit umschlungen, Millionen!“ – „Objímejte se, milióny!“, kterou náhodou vysílá rozhlas po drátě a o níž Homolkovi nic přesného nevědí.

Budoucnost v minulosti

Prítomný život Homolkových se tedy opírá o svět idolů-fetišů, jejichž obsah je nepřesný, pokud vůbec existuje. Na témže materiálu si můžeme ukázat i další rys jejich životního vztahu. Orientace Homolkových směřuje výhradně k hotovému, a tedy k minulému. V žádné jejich promluvě se neobjeví přání či tužba, která by směřovala k příštímu. Nemají touhy, nemají snů pro budoucnost. Jediná prerogace, totiž dědovo euforizované prohlašování, že děti „udělají díru do světa“, postrádá praktickou náplň a změní se ve frašku, na niž každý hned zapomene.

Údržba rodinných pout

Homolkovi jsou tedy obklopeni sanitárním pásem fikcí, který nedovolí, aby k nim pronikla konkrétní realita. V této klauzuře probíhají – alespoň v neděli a v bytě – urputné boje. Jsou to střetnutí tvrdá, zákeřná, neomařená, přímo hulvátská. Nemilosrdně zraňující.

Za zády Heduš, s níž jinak vychází přátelsky, šeptá babi dědovi o Ludově manželství:

Babi: „Já sem mu říkala, aby si jí nebral.“

Děda: „Co mluvíš? Já sem říkal, aby si jí nebral.“

Když se děda nemůže dostat ze zamčeného pokoje, uchýlí se bez rozpaků k podlému nařčení. Domnívaje se, že za dveřmi je Heduš sama, volá na ni:

Děda: „Heduš, dyť ta bába je vod začátku proti tobě... tak co s ní držíš?“

Hostile symbiosis – nepřátelské soužití (soužití pomocí nepřátelství) – tak nazval Aldous Huxley (v románě *Kontrapunkt života*) charakter sociální koexistence drobných lidí, žijících v činžácích na okraji velkoměsta. Lidé, kteří se sešli do měst, přilákáni industrializací, nemají nic společného – ani rodové vztahy, ani vztahy zájmové, odborné atd. Přinucení žít v těsných činžácích, nemohou se jinak udržovat pospolu než neustálým dynamickým nepřátelstvím: jeden se spojí s druhým proti třetímu, zanedlouho třetí s prvním proti druhému atd. Tyto pohyblivé nepřátelské akty mají nejen funkci svazků, ale i funkci uchovávání si samostatnosti, tedy funkci sociálně disjunktivní. Lze tento zjev aplikovat na Homolkovy? Po mém soudu jde u Homolků o pravý opak. Hádky členy rodiny nerozpojují, nýbrž naopak. Nesměřují k likvidaci „malé sociální skupiny“, nýbrž k jejímu udržení.

Hádky u Homolků mají několikery význam. Jedním z nich je určování orientace: útokem na druhého si útočící uvědomuje, v jaké okamžité poloze je vůči napadenému i ostatním. Protože Homolkovi jsou uzavřeni vůči vnějšku, nemají možnost se jinak orientovat, jinak se sebeuvědomovat než zpětným odrazem svého výpadu od druhého, napadeného.

Velmi praktickým smyslem ustavičných hádek je udržovat v tomto izolovaném útvaru vzruch a život.

Třetí smysl vyplývá z příkré protikladnosti rodinných hádek. Upevňují rodinnou soudržnost, protože osobnost odevzdává svou osobitost a svobodu ostatním a současně osobitosti nabývá. Ten, kdo v hádce prohraje, se dostává do těsnějšího vztahu k svému odpůrci, protože mu poskytne argumenty proti sobě i pohled na sebe jako poraženého. Avšak současně se vítěz zavazuje poraženému, protože na něm záleží, zda svého úspěchu využije, či ne a do jaké míry.³

Důkazem toho, že hádky u Homolků nesměřují ve svých krajních důsledcích k rozpadu rodinného svazku, nýbrž naopak k jeho zachování a upevnění, jsou nejen forma a průběh hádek, které, jak jsem řekl, míří do ztracena, ale i nesmírná pozornost každé z postav, aby spor nepřestoupil určitou hranici intenzity, za níž by se pouto přetrhlo.

³ O tomto vztahu viz: Theodor W. Adorno. *Minima Moralia*. Berlin – Frankfurt: Suhrkamp, 1951, zvláště od s. 280 [v českém překladu T. W. Adorno. *Minima moralia: Reflexe z porušeného života*. Přeložil Martin Ritter. Praha: Academia, 2009].

Všimněme si například této vypjaté scény: Ludva nechce jít s ženami na dostihy, nýbrž s dědou na fotbal, a to nejen proto, že ho fotbal víc baví, ale hlavně proto, aby vykonal osvobozující čin. Děda ho v tom podporuje:

Děda: „Ludvo, to ti říkám, jestli si ten fotbal neprosadíš, tak seš u mě mrtvej muž.“

Za chvíli Heduš nařizuje, že Ludva půjde s ní a s dětmi na koníčky.

Heduš: „Vyloučeno, v neděli má bejt rodina pohromadě.“

Ludva: „Já du s dědou na fotbal.“

Děda: „Se mnou jít nemusíš, já sem přeci neříkal, že musíš jít se mnou.“

Je to přímo bezcharakterní podlost. Děda docela dobře ví, jakou morální hodnotu by pro Ludvu mělo nejít na koníčky. Proto je smiřování otce se synem obtížné. Dlouho chodí otec a syn vedle sebe mlčky. Nakonec se děda vymluví na to, že chce mít v rodině klid. Jenže i to je nepřesvědčivé, protože slovo „klid“ padlo již mnohokrát, aniž získalo konkrétní obsah. Omluva dědu vzpamatuje a on naváže bezostyšně na zrazenou myšlenku:

Děda: „...ale jestli si nevmůžeš ten fotbal, tak seš mrtvej Homolka.“

Kam tímto jednáním děda vlastně směřuje? Jediným důvodem je, že zmírnil napětí, které hrozilo, že se v rodině Homolkových stane něco převratného, že dojde ke skutečné roztržce.

Homolkovi se tedy sváří, urážejí, zraňují a omlouvají,⁴ proč však touží po pevné rodině, která je tak náročná na nervy? Jednoduše proto, že tento sociální svazek je jediným prostředkem, aby se mohli izolovat od *societas*, od společnosti a aby v této izolaci mohli existovat. Nechtějí nic nového. Hádkami chtějí udržet staré, totiž rodinu. Rodina je jejich

⁴ Hádky u Homolků jsou tedy stále se obnovující nebo stále nastavovanou hrou s tzv. strategií reaktivní benevolence: žádný z hráčích nevyužije při výsledku situace druhého. Protože však hra je hrou jen tehdy, mají-li účastníci zisky a ztráty, i při této strategii každý těží ze střetnutí pro sebe: vítěz z vítězství, poražený z prohry. Tento typ hry také vysvětluje, proč se dialogy u Homolků neustále mění ze zacílené hádky v bezcílnou konverzaci a naopak. (O tom viz: Jan Mukařovský. „Dialog a monolog“ a „K jevištnímu dialogu“. In: Týž. *Kapitoly z české poetiky I*. Praha: Melantrich, 1941, s. 145–175 a 176–179.)

nejobsažnějším pomyslem, idolem. V teoretickém myšlení si ji představují chabě, jen podle tenkého a nesouvislého významového nánosu na slově „rodina“. Prakticky si ji představují rovněž nepřesně, nicméně zkušenostně: tak, jak ji cítili, když rodinu zakládali. Romanticky. Homolkovi se tedy chtějí vrátit k počátkům svých rodinných svazků, chtějí zpět do ráje.

Každé úsilí tohoto druhu je, jak známo, nad lidské síly. Cokoli člověk podniká pro takový návrat a ustálenost, má neblahé následky. Goethův Faust se za to div nedostal do pekel. A přesto film tvrdí, že se to Homolkům daří. Jsou šťastni; nikoli protože to říkají a když to říkají, ale protože v rodině žijí, neopouštějí ji. Nevolají jiné o pomoc a dělají vše pro to, aby jejich svazek byl životný a autarkní.

Jak nám drama toto tvrzení dokáže?

Výrazové postupy filmu

Řekl jsem, že výjimečný sociální úkaz, který nám Papoušek umělecky zobrazuje, je doprovázen neběžnými výrazovými postupy. Všimněme si jen některých z nich.

Film *Ecce homo Homolka* nemá děj v běžném slova smyslu. Jednotlivé úseky, hádky jsou motivy, které na sebe nenavazují příčinně, nýbrž zcela volně a nahodile. Jejich seřazení by mohlo být jiné a také podněty k hádkám a jejich obsahy by mohly být jiné. Film získává vnější plynulost jen mechanickou konstrukcí: autor hádku přeruší, uvede jinou hádku, přeruší ji a navodí pokračování hádky předešlé. Atd.

Tato stavba, v níž divák nenalézá vnější ukazatele, které by mu dovolily vysvětlit následující předchozím a předchozí následujícím, ho vede k tomu, že bezděčně (a během promítání jistě neuvědomovaně) vnímá film nikoli jako vyvíjející se „obraz života“, ale jako sled stylizovaných „obrázků ze života“. Vede tedy diváka k zabstraktňování toho, co vidí.

Papoušek zachovává důsledně ve filmu tři jednoty (času, místa, děje), ovšem ve smyslu, který jim dal Boileau, nikoli Aristoteles. O těchto jednotách řekl Lanson: „Jednoty vyvolávaly zdání, které bylo svůdné pro poctivé lidi: totiž nápodoby přesně ekvivalentní realitě a schopné tudíž vyvolávat iluzi. V pravém smyslu představují minimum konvenčnosti...“⁵

⁵ Gustave Lanson. *Histoire de la littérature française*. Paris: Librairie Hachette, s. 421.

Důsledné a nápadné užití tří jednot je tedy protikladem předešlého postupu: vyvolává v divákovi vtíravý dojem autenticity filmu, dokumentace reality.

Podívejme se však blíže na Papouškovu práci s *časem*. I kdyby šlo o velmi dlouhý letní den, stěží by se do něho vešlo tolik prostorových přemístění a tolik událostí, kolik nám jich film předvádí.

Pocit příliš dlouhého dne zdůrazňuje i kameramanova práce se světlem – indikátorem časového postupu. V bytě Homolkových je od počátku do konce stejný charakter osvětlení. Je to plné, nečleněné světlo, vysoký jas vyvolávající dojem slunečního svitu, jehož intenzita se nezmenšuje s postupujícím odpolednem. Nemění se však ani jeho charakter – polovinu dne by například vnikalo světlo do bytu přímo, druhou polovinu odražené od protilehlého domu ap. Nemění se ani směr paprsků. Tato stálost nutně vyvolává u diváka (který je vlivem osvětlovací kultury filmu na světelné ukazatele neobyčejně citlivý) pocit časové nehybnosti nebo časové nerozměrovosti.

Tento akt musíme opět přičíst k těm, které vybízí diváka, aby dešifroval film směrem k abstrakci.

Ort-Šnepova důmyslná práce se světlem má však ještě další důsledky. Jak v plenéru, tak v bytě je osvětlení nečleněné, bez stínů. Postavy neprocházejí střídavě jasy a stíny. Z filmu je tedy vyloučena šerosvitná agogika, která ve filmech osvětlovaných světlostinně přispívá k významové modulaci postav i situací. Postavy Papouškova filmu můžeme pozorovat jako u výslechu nebo na operačním stole. Plný, nečleněný vysoký jas budí dojem, jako by postavy žily v neběžném, až neskutečném světě. V umělem prostředí.

K dojmu umělosti přispívá i kameramanské vyjadřování *prostoru*. Jen ve čtyřech případech jsou postavy umístěny v hlubším prostoru a divák má od nich větší odstup: v lese, dále když se Ludva rozhoduje utéct ze závoďště, když se tajně rozhodne, že hodí tátovi cigarety do okna a v krátkých výjevech-záběrech kolem mladíka s aerovkou a milenci. Ve všech těchto výjevech jde o svobodné jednání, nebo aspoň snahu o ně či o pocit svobody. Prostorovost záběrů na ulici je však vymezena řadou domů, které kamera zabírá frontálně, takže tvoří plochu uzavírající obzor. Naproti tomu prostorovost lesa a východu ze závoďště mají značnou hloubkovou dynamiku a perspektivnost. Netvoří ji ovšem světlo, nýbrž předměty: v lese to jsou ubíhající údolí s potůčkem a okruh velkých stromů,

pod nimiž leží děda a babi směrem od kamery; u závoďiště šikmo zabíraná dřevěná ohrada.

Intenzita „svobody“ je také v obou těchto scénách mnohem vyšší a dramatictější než ve výjevech na ulici.

Ve všech ostatních případech se kamera staví kolmo proti ploše stěn a „tlačí“ se na postavy. Ačkoliv krátké průhledové záběry ukazují, že místnosti v bytě Homolkových nejsou příliš těsné, kamera se staví tak, jako by postavy byly nuceny se pohybovat jen v blízkosti stěn. Postavy přecházejí ze strany na stranu, tedy zleva doprava a opačně. Jen ve zcela krátkých, pro orientaci nutných záběrech jdou směrem od kamery nebo k ní. Nečleněné, neměnné intenzivní osvětlení spolu s tímto plochovým reliéfem (postavy jako by vystupovaly ze zdi) ještě zdůrazňují dojem nepřirozenosti. Postavy jsou jako loutky a často vyvolávají dojem umělých lidí (příklad za jiné: po otcově zradě chodí Ludva a děda v protipohybu rovnoběžně se stěnou, zabíranou frontálně).

Rovněž *záběrová skladba* má neběžný charakter. Odlíší se od skladby Formanových filmů i filmu Passerova (i od mnoha tzv. moderních filmů u nás i v cizině): vyhýbá se totiž dlouhým, mnohočlenným záběrům. Krátké záběry s jednoduchou, nejčastěji jednočlennou předmětnou náplní a (důsledkem toho) jejich časté střídání ve formě pohledů a protipohledů připomíná artikulaci filmů z třicátých let.

Dlouhé záběry s mnohočlennou předmětnou náplní a složitou vnitřní skladbou dávají divákovi určitou míru svobody: může se odpoutávat od hlavních prvků, srovnávat synchronní jevy, postavy i věci, prostě aktivně se rozptylovat. Krátké, jednoduché záběry vymezují jeho pozornost jen na prvky, které autor považuje za nejhlavnější. Drobná mozaiková skladba filmu je akt autorovy přísnosti vůči divákovi a dnes, po divákových zkušenostech s dlouhými složitými záběry, v něm vyvolává pocit zmechanizování jednání postav, tedy opět příspěvek k pojmání díla jako abstrakce.

Jazyk, řeč a mluva postav filmu *Ecce homo Homolka* by si vyžádaly obsáhlé samostatné studie. (Ostatně lingvistická analýza všech formanovských filmů by byla velmi užitečná.) Zmíním se jen o několika rysech mluvy ve filmu *Ecce homo Homolka*, nutných k doplnění tohoto výkladu.

Na vtíravé autenticitě formanovských filmů má značný podíl řeč a mluva. Forman se svými spolutvůrci uvedli do filmu odposlouchanou hovorovou řeč určitých vrstev starších lidí a téměř celé mládeže. Užili jí důsledně a v úplnosti. Zdůrazňují to proto, že přibližně od dvacátých let

se do dialogů českého dramatu, spočívajících na spisovné řeči, vkládaly slangové, hovorové výrazy (například František Langer aj.). Tím se sice výraz dialogů aktualizoval, ale nezbavoval se konvenčnosti, která se stále více schylovala k neplodnému akademismu. Spisovné konvence pohlcovaly cizí prvky a asimilovaly je.

Forman, Papoušek a Passer přejímají hovorovou řeč s celým jejím slovním fondem, s její větnou a souvětnou stavbou, přejímají i její rčení a úsloví, tj. větné konstrukce, jichž mluvící užívá, aniž je pozměňuje, k různým situacím. Formanovci však dovedou napodobit i intonaci hovorové mluvy, její melodiku, rytmus, výslovnostní zvláštnosti (vlastně ortofonické deformity), její agogiku. Tato důslednost, jdoucí do všech složek řeči a mluvy, je vede k tomu, že při volbě představitelů dávají přednost nehercům nebo hercům mladým, ještě málo zkušeným.

Velmi závažnou vlastností řeči a mluvy formanovců je, že jejich dialogy nemají podtext. Pod vlivem dramatiků od Ibsena, Čechova přes jejich americké následovníky, například Millera a Williamse, až třeba po našeho Topola si diváci zvykli snažit se vnímat a chápat spíš to, co postavy chtějí říci, než to, co hlasitě říkají. Novotou formanovských dialogů je, že vyjadřují právě jen to, co postavy chtějí vyjádřit slovem. I takové dialogy bez alikvotních významových poloh posilují dojem autenticity.

Samozřejmě, že odposlouchaná hovorová řeč, užitá v dramatu, se neobejde bez autorových ztvárňujících zásahů. Kdyby jich nebylo, nemohlo by se drama vyvíjet, a dokonce by nebylo ani pochopitelné. Bez pečlivého ztvárnění by neměly promluvy ostrost, vtip. Ve filmu by nebylo významových kontrastů, groteskního střetávání pozůstatků mluvy spisovné a hovorové („to je krása“ – „to je žrádlo!“), důmyslných záměn „já“ a „ty“ – například v hádkách u Homolků, v nichž se bez přeryvu změnil útočník v oběť a opačně; nebylo by vtipných anakolutů.

Tyto úpravy v oblasti řeči a mluvy nesnižují autentičnost díla. Drama je autarkní a uzavřený systém s vlastním „logickým rytmem“ a s vlastním významotvorným režimem (podle Mukařovského sémantickým gestem). Každá složka díla, tedy i mluva, byt' podléhala přísným vnějším tvarovým zákonům, se musí onomu rytmu a režimu přizpůsobit a současně jej pomáhat vytvářet a zpevňovat.

Vidíme, že ve filmu *Ecce homo Homolka* se objevují autorovy snahy po ostré autenticitě jedinečností i snahy po abstrakci. Tyto dvě tendence se prostupují a interferují. A v tom je ona zvláštnost Papouškova díla, jíž se

odlišuje od *Černého Petra*, *Lásek jedné plavovlásky* i od *Intimního osvětlení*. Tam šlo autorům o to, aby diváci chápali postavy jako konkrétní, vyhraněná individua. Papouškovi jde navíc o to, aby diváci tento osobní význam překročili a chápali Homolkovy nejen jako individua, jako reprezentanty, ale zároveň jako alegorie.

Důkazem této Papouškovy snahy jsou nejen výrazové postupy, o nichž jsem mluvil; je jím i ostentativní zbavení všech postav nejbližšího všedně životního a praktického okolí: z filmu se nedovíme, jaké mají zaměstnání, neslyšíme v něm zmínku o jejich pracovních problémech, o jejich finanční situaci, o denních starostech například při nakupování potravin atd. Postavy jsou oproštěny od všedností jako králové ve velkých tragédiích.

A konečně je tu název filmu. Ejhle člověk, Pilátův výrok o Kristovi, který cituje evangelista Jan, získal staletími odlišný význam, než jaký mu dával jeho původce. Dnes se vztahuje k obecnému lidství, hodnotí jednotlivce především jako součást tohoto všelidství. První část názvu Papouškova filmu má tedy obdobný význam jako název alegorického středověkého mystéria *Jedermann* – Každý nebo Kdokoli. Jménem Homolka Papoušek patos zvolání ironizuje; jednak tím, že k němu přidává deminutivum, jednak tím, že v začátku jména Homolka je slovo homo – člověk. Řekněme tedy, že smyslem názvu je „ejhle velký človíček!“.

Tento titul spolu s ostatními znaky v díle dokazuje, že Papoušek nechce rozptýlit naše pochybnosti o trvalosti rodiny Homolků a o spokojenosti jejich členů. Rodina je jen parabolou pro dobový proces atomizace lidského společenství. Lidé se vydělují ze společnosti. Odlučují se od ní, protože nechápou její vývoj, smysl tohoto vývoje, jeho nadějnost. Neláká je nové, neznámé, nejisté. Snaží se v malých skupinách, spojených pralidskými živočišnými svazky, tedy v rodinách, dosáhnout nehybnosti, stálosti. Avšak nehybnost v životě je představitelná jen jako usilování o návrat k bodu, v němž se to, co nyní existuje – a je tudíž nutné v pohybu, změně, nejistotě – začalo a z něhož se dnešní situace člověka jevila jako jistá, pevná, neměnná. Tedy, jak už jsem řekl, návrat do ráje.

Je to komické v marném sebetrýznivém snažení homolkovského světa. Tragické ve svých důsledcích.

EVA NEBOLI HLEDÁNÍ

Věra Chytilová: *Ovoce stromů rajských jíme...*

V dějové části je film *Ovoce stromů rajských jíme...* kriminálka (tj. dílo jednající o zločinu) se stopovým prvkem detektivky (tj. díla, v němž jde o odhalování zločinu). Kriminální postup je traktován naruby. Objevitelka vraha je jeho potenciální obětí. Svůj osud předem zná a usiluje o to, aby se naplnil. Vybízí vraha k činu a – zavraždí ho.

Film by tudíž mohl být prostou travestií literárně dramatického stereotypu. V tom duchu je i koncipován literární scénář Ester Krumbachové. Ve filmové realizaci Věry Chytilové však původní koncepce získává další a hlubší významy. Myšlenková architektura filmu je mnohem složitější, než byla v literární předloze.

Mýtus

Úvodem a závěrem filmu, kodou, udává Chytilová divákovi tóninu, v níž má celé dílo vnímat. Začátek filmu má ve zvukové, přesně řečeno hudební, instrumentálně vokální části formu introitu, tj. žalmového úvodu k obřadu. Hymnický zpívaný text je citátem z bible o prvotním hříchu člověka (*Genesis*, kap. 2., verš 27, kap. 3., verš 1 až 5; koda cituje část verše 7). Verše 1 až 5 jsou vyhrocením polemiky mezi bohem a ďáblem, vedené prostřednictvím dvou prvních (a jediných) lidí, Muže a Ženy (později je bůh nazval Adam, totiž Země, Eva, totiž Život). Bůh dvojici zakazuje jíst ovoce ze stromu poznání. Nedostatek argumentů nahrazuje vyhrožováním smrtí. Nabádá tedy lidi, aby přijímali z donucení dogmata, a tím je nutí k trvalé pasivitě. Satan (v podobě hada) je racionálnější i logičtější. Vybízí lidi k akci a otvírá jim perspektivy: „I řekl had ženě: Nikoli nezemřete

smrtí. Ale ví bůh (sic), že kterýkoli den z něho jísti budete, otevrou se oči vaše; budete jako bohové [...]"

Bible vysvětluje Evinu iniciativu, totiž že požila jablka a že je nabídla Adamovi, akumulací vidin smyslových, estetických i racionálních požitků: „Vidoucí tedy žena, že dobrý jest strom k jídlu i příjemný očima, a k nabytí rozumnosti strom žádostivý [...]" Eva okusila jablka, nabídla je muži, a tak uvedla do pohybu řetězovou reakci, jíž se říká existence, osud nebo historie lidstva.

Samozřejmě, že dnešní divák nechápe slovní sdělení hymnického úvodu, vypovídající o původu vývoje lidstva, faktuálně, nýbrž jen jako básnické vyjádření. Proto přesunuje introitus všechno, co se bude dále ve filmu dít, do roviny básnického tropu.

Vlastní výpověď, tj. slova hymnu, mají prvotní historický (rozuměj: pseudohistorický) význam. Mluví o faktu (požití jablka poznání), který se stal a způsobil všechno následující. Je to tedy fakt jedinečný, neopakovatelný a neodvolatelný.

Básnické zpracování, hymničnost a patos spolu s divákovým vědomím, že to, co se vydává za historický fakt, je podobenství, odpoutává úvod od časové vymezenosti a faktuální jedinečnosti. Biblická příhoda získává obecný význam. „Hřích“ se stává neustále přítomným; stále doprovází lidstvo jako stín. Je současností života, která se však za každým dneškem o krok opožďuje. Nicméně ovlivňuje budoucnost.

Interference divákova vědomí o časem neomezované a stále znovu působící existenci „hříchu“ s jejím naprosto konkrétním, figurálním zpodobněním v historické příhodě, která se stala kdysi, způsobuje, že v divákovi vzniká dispozice vnímat nejen úvod a závěr, ale všechno, s čím se setkává mezi oběma těmito póly, jako velmi vyhraněnou abstrakci s etickým posláním – jako alegorii.

Abstraktnost hudební složky úvodu rozvíjí a prohlubuje složka vizuální: Vidíme z dálky dva nahé lidi, muže a ženu, pohybující se přírodou. Jsou nečinní. Nemají žádné individuální charakteristiky. Jsou to tedy prostě dva „lidé“. Přes postavy splývá měnlivý ornament okvěť. Motivická binárnost má bezprostřední význam „kouzla života“. Každý z obou motivů je však veden v jiné denotační poloze. Snímky dvou lidí jsou prostorové a jsou bezprostředně čitelné ve všech svých komponentech (rozeznáváme skály, jezírko, muže, ženu atd.). Mají tedy přesný obsah, byť „mělký“ („lidé v přírodě“). Květinový ornament je plechový a má „nulový obsah“, sám

o sobě nic neznamena. Ornament není spuštěn před výjevy s lidmi jako opona, nýbrž – technickým procesem optického vkopírování – proniká výjevy s postavami a rozrušuje je. Úvod tedy tvoří ikonický celek, jehož provedení stimuluje divákovy pochybnosti. Divák jej může vnímat jen smyslově, jako estetický vizuální fakt. Nicméně dvojí podání, prostorové a neprostorové, věcné a abstraktní, jednotu vnímání rozrušuje. V ikonické poloze je výjev nakonec významově nezacílený.

Významové vymezení dodává úvodu zvuková stránka, totiž text zpěvu a hymnický patos hudby. Divák nemůže přijímat ikonicko-fonický komplex jevů z plátna jinak než jako zpodobení mýtu. Významová rozpornost uvnitř ikonické stránky a mezi ní a stránkou hudební však způsobuje, že divák nezůstává u vnímání komplexu jako zpodobení mytické příhody, jako její filmové parafráze, nýbrž přijímá je jako zvěstování, jako rozvedení mytický zhuštěného příběhu-podobenství do soudobé, aktuální situace srozumitelné ovšem prostřednictvím úvodního jinotaje. To tedy znamená, že úvod vytváří dispozice, aby vše, co bude následovat, vnímal divák především přeneseně, jako alegorii.¹

Legenda i realita

Jinotajný vstup končí satanovou nabádavou informací, jež v interpretaci Věry Chytilové zní: „ale když z něho jísti budete, otevrou se oči vaše a budete jako bohové a nabudete poznání pravdy.“

Slovo „pravda“ se stává mottem další hry. Objevuje se nejen v promluvách dramatických postav, ale i ve sborovém zpěvu. Tak zaujímá postavení vedoucího motivu, to znamená vedoucí motorické síly.

¹ Charakter introitu filmu *Ovoce* jasněji vysvitne, srovnáme-li jej s úvodní kantátou filmu Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci*. Věcný obsah obou úvodů je totožný: původ člověka. Protože kantáta v *Rodácích* je zpívána v kostele, je vlastně kritickou parafrází biblické legendy. Chytilová představuje téma prvních lidí jako podobenství. Jasný je traktuje téměř jako populárně vědeckou přednášku v hymnickém hávu. Chytilová vylučuje z úvodu lidské charakteristiky. Jasný v něm naopak naznačuje povahové rysy konkrétních postav, které budou ve filmu vystupovat. Kantáta v *Rodácích* je jedním z dramatických dějových výjevů filmu. Shodně s Chytilovou udává divákovi tóninu, v níž má sledovat další děj. Obsah kantáty se však obrací do budoucnosti: charakterizuje historické období, nástup a růst socialismu v naší zemi. Chytilová otvírá obecný, trvalý problém lidské existence, problém, který prostupuje film jako stálá přítomnost minulého.

Nad touto v ideové oblasti probíhající rovinou se rozbíhá všední příběh. Chytilová se snaží, aby přechod ze symbolické polohy úvodu do příběhu byl povlovný, aby se kouzlo alegorie nerozptýlilo. Objevují se dvě konkrétní postavy, manželé Josef a Eva, které režisérka již individuálně charakterizuje. Avšak strom, pod nímž oba sedí, má ještě nezvyklý, tj. vysoce stylizovaný tvar připomínající obrazy naivistů, například české perníky nebo celníka Rousseaua. Ve výjevu se téměř doslova předvádí příběh s jablkem, vyprávěný v úvodu citátem z bible. Jednání postav je „všední“. Nicméně v nečekaném detailu se objevuje mezi Evinými prsty had.

Rovněž druhý motiv, který se zakrátko dramaticky střetne s motivem Josef-Eva, nastupuje nesměle. Zprvu ho reprezentují jen omšelá paví pera – tedy pera rajského ptáka – a rozverný ženský smích. Teprve později se ukáže, že Robert učí jezdit na kole dámu s pavími pery (učení má ovšem jiný záměr).

Ze hry mizí prvky introitu, jako když stíny a chlad noci plíživě ustupují jasu a teplotě dne.

Do této stále ještě nevyhraněné atmosféry zazní zcela všední, věcné volání „Pošta!... Pošta!... Pošta přišla!“. Obyčejný venkovský pošták přináší obyčejné dopisy. Všednost výjevu dotvrdí drobné nedorozumění: Eva bere doručovateli všechny dopisy. Doručovatel se ohradí: „Ne všechny.“

To je vstup do „normálního“ světa. Eva odevzdává Josefovi dopisy, o jejichž milostných obsazích lze těžko pochybovat. Povahy Evina i Josefova dostávají přesnější rysy. Poprvé v dramatické akci zaznívá slovo pravda. Eva vybízí Josefa „řekni mi pravdu“ (o dopisech). Josef odpovídá: „Ty máš zase špatnou náladu.“ A Eva dále nenaléhá.

Jádrem toho, co následuje, je praobyčejný *fait divers*, lokálka z černé kroniky. Se špetkou podtextu by stačila na běžný psychologicko-kriminální film. Soudím však, že šlo o to, aby film nebyl „příběhem ze života“ s banálním naučením, že není dobré lehkomyšlně konzumovat „ovoce stromů rajských“. Zdá se, že autorčiným záměrem bylo uměleckými prostředky vytvořit „kus skutečného života“. Nikoli zhmotnit vnitřní umělcovo zření, jak o to usilovali expresionisté, nýbrž vytvořit v divácích vnitřní dynamickou (a riskantní) dispozici rozumově i citově prožívat, a tedy i řešit určitou vnitřní, smysly nezachytitelnou životní situaci, určitou problematiku, která v historických mutacích provází lidstvo neustále, aniž ztrácí naléhavost. Tato problematika je ve filmu označena širokou

kategorií pravdy. Nemělo-li však dílo ustrnout v poloze pouhé spekulace, totiž buď ve formě filozofického traktátu, který je umělecky neúčinný, nebo v poloze volné metafory, kterou si může divák vykládat podle libosti, bylo nezbytné, aby to, co divák vnímá (v ikono-fonické podobě), bylo homogenní jednotou abstraktního i konkrétního, to znamená, aby konkrétní neslo stopy abstrakce a abstraktní stopy konkrétního. A aby tato symbióza byla důsledná, nezpochybnitelná.

Souběh dvou významů

Myslím, že se tento odvážný, v oblasti filmového umění dosud řídký záměr zdařil. Jeho úspěch vyplývá z toho, že Chytilová neustále, neposkytující divákovi oddech, kříží i protíná dvě významově rozličné roviny. Denotace každé z nich je podmíněna jiným *sémantickým napětím*, chcete-li jiným sémantickým gestem. Ve filmu jsou výjevy nebo části výjevů, které lze číst zcela snadno jako „kopie skutečnosti“, a jiné, které je třeba dekodovat prostředčně. Klíč k těmto druhým je mimo sféru „obyčejného“ života a praktické logiky, přichází jaksi z dálky, z metafyzického příkazu či údělu. Obě polohy jsou neustále přítomné, jsou však v různých okamžicích různě akcentovány. Některá scéna začíná „obyčejně“ a končí „záhadně“ (například úsek her hostů na pláži, první setkání Roberta s Evou, výjev v restauraci ap.), jiné mají opačný spád (například první Robertovo valení kamene ke strži, výjev na půdě ap.). Chytilová tyto systémy důmyslně střídá, takže postup divákovy dešifrace neustále směrově mění.

Sémiotická dvojlomnost je přítomna ve všech složkách dějové části filmu. To způsobuje, že výsledný divákův vjem, získaný procesem vnímání, je homogenní a že ho již nelze – později, v paměťové zkušenosti – štěpit.

Všimněme si například Robertova oděvu. Po celý film je stejný. Z určitého hlediska je démodé, starodávný. Připomíná sportovní oděv cyklistů nebo automobilistů ze začátku století. S ním je ve shodě úprava vousů a vlasů. Avšak z jiného hlediska je Robertův šat a zjev moderní. Toto dvojí značení by mohlo být neproblematické, mohlo by splývat v jednotný typ „současného mladého muže určitého vkusu“. Takový dojem však narušuje Robertovo veřejné chování. Je starobylé (užívání pozdravu „Rukulíbám, milostivá paní“ s příslušnými pohyby) a je ze skromnosti, získané zřejmě

výchovou, plaché. Chvillemi se Robert projevuje jako podivín, chvillemi jako záměrný útočník. Nejzávažnějším rysem Robertovy postavy je příkrá nerovnost, neshoda mezi smyslem jeho konání nebo situace, v níž právě je, a mezi jeho gestikou a mimikou.² Do velmi jednoznačně motivovaných akcí vsunuje Robert pohyb nebo výraz tváře, který jim neodpovídá, jako by patřil do jiné výrazové soustavy (například již při prvním setkání s Evou na lesní cestě; v restauraci v triologu s Evou a Josefem; na půdě při střetnutí s Josefem; a hlavně před rozhodujícím činem, když má půjčit Evě převlečník – zde cituje Laurelovo drbání ve vlasech). To vše – spolu s dalšími výrazovými zásahy zvnějšku, o nichž ještě bude řeč – vyvolává u diváka dojem Robertovy existenční dvojitosti: něčím je přítomný, bezprostřední a něčím jakoby angažován do úkolu či poslání, jehož původ je mimo oblast života, která se ve filmu ukazuje. Proto Evin objev, že Robert je (patrně) masovým vrahem, diváka sice překvapí, nicméně se mu nejeví nepravděpodobný. Robert svou inkongruentností mate jak své partnery, tak diváka. V divákovi neustále sílí dojem, že Robert je exponentem jiné moci, přímo řečeno že je ďáblem poslaným na zem. Jeho občasná bázlivost a bezbrannost (například když se prozradí, že poslouchal za dveřmi ložnice, když na půdě ustupuje před Josefovým kouřem, když rozčilen valí kámen atd.) připomínají pozemské trampoty čertů z pohádek.

Rovněž Eva je složitá postava. Na rozdíl od Roberta se její oděv několikrát mění: je střídavě všední, prostinký i rafinovaný a nápadný. Také v jejím chování je zřetelná inkongruentnost. Nejvýrazněji vystupuje v neúčelových tanečních pohybech. Na rozdíl od nevhodných Robertových pohybů, které jsou mu zřejmě vrozeny a objevují se bezděky, Eviny neúměrné pohyby jsou volní a bezprostřední. Vyjadřují okamžitý vnitřní Evin stav. A – rovněž na rozdíl od Roberta – mají múzickou formu. Ani Eva nejedná z vlastního popudu. Její vztah k Robertovi vyplývá z „prvotního hříchu“, který jí uložil pít se po pravdě. Uskutečňování tohoto údklu však začíná u Evy samé. To ona se rozhodne vnikat do „jiného světa“ (za kamennou ohradu), nadbíhat Robertovi nejprve jen instinktivně,

² Vzpomeneme si jistě na mimickou inkongruenci Bustera Keatona – Friga a na gestickou inkongruenci Laurela a Hardyho. Výjimečnost Chaplinova klaunského a hereckého projevu spočívala téměř od samého počátku jeho filmové tvorby v tom, že Chaplin citlivě včleňoval akty inkongruence do organismu díla – ovšem s výjimkou výchozích, totiž chůze, obleku a masky.

později již rozumově, záměrně, když zjistí (nebo pojme podezření), že Robert je vrahem.

Robert je naproti tomu pasivní, jako agent pověřený posláním. Proto se často dostává do komických situací jako každý hloupý čert. Eva svůj úděl ovládá aktivně, proto může vyrůst do tragické podoby. A v některých situacích, jež nezvládá, může působit jen humorně.

Eva vstupuje nehloub do reálného života, dostává se nejbliž k divákovi. Robert je od něho nejdál, má v sobě největší podíl symboliky. Josef je uprostřed mezi nimi. Nepříliš chytrý a nevynalézavý elegán, holčíkář (spíš oběť žen než svůdce), snaží se plnit úděl „jablka“ co nejpříjemněji a bez problémů. Robert i Eva vystupují svým jednáním ze sebe: Robert plní uložený úkol na zemi, Eva pátrá po pravdě. Josef chápe svět jen jako sebe. Proto se domnívá, že Eva se trápí pro jeho flirtování. Nepřijde mu na mysl pravý (a nasnadě ležící) důvod jejího rozrušení, totiž objev (nebo podezření), že Robert je vrah.

Ostatní postavy, které ve filmu vidíme, nejsou akční a jejich povahová kresba je velmi povšechná. Uplatňují se jen jako součást dekorace, prostředím, z něhož se dovídáme, že jde o letovisko a o současnost.

Starobylost a naivita

Neustálé míšení aktuálních rysů postav a situací s rysy abstrahujícími připomíná *commedii dell'arte*. Také v ní představovali Harlekýn, Kolombína a Herkules (či jak se kdy ten třetí, zloduch, jmenoval) současně věčné typy lidských povah a světských či zásvětních sil, i obyčejné, všední, často až vulgární současníky. Účin těchto moralit byl podmíněn právě týměž střídáním různorodých významů, jaké uvádí do pohybu Chytilová v *Ovoci*. Také Eva je koketa, jakou byla každá Kolombína. Kolombíny však byly jen trpnými hříčkami elementárního ženství. Jejich zájem se soustřeďoval výhradně dovnitř trojúhelníku a na to, aby dosáhly klidového stavu. Harlekýn usiloval nejen o to, aby získal Kolombínu, ale současně vždy i o to, aby věci, k nimž ve vztazích mezi postavami docházelo, uvedl na pravou morální a společenskou míru. Jeho úsilí tedy směřovalo vně trojúhelníku. V *Ovoci* je toto schéma porušeno. Josef-Harlekýn je postava, která se stará jen o sebe a o vztahy mezi vrcholky trojúhelníku, kdežto Eva-Kolombína svým usilováním tento úzký rámeček daleko přesahuje. Aktivitou, energií,

samostatností i odvahou značně připomíná psychologicky nejvyspělejší typ Kolombín, Céliménu z Molièrova *Misanthrop*a. Předčí ji však hloubkou své gnozeologické otázky i tragikou důsledků této zvědavosti.

Commedia dell'arte není nejstarší formou, na niž se Chytilová odvolává ve snaze zvýšit významové napětí mezi soudobou, všední realitou a jinotajným, nadčasovým symbolem. Ve francouzské hře *Le Mystère d'Adam* (Hra o Adamovi) z konce 12. století, zvláště v její první části nacházíme obdobné křížení aktuálního realismu (v té době čerpaného z vesnického prostředí) a mýtu s moralistním posláním; střetávání všedního, každodenně poznávaného a skrytého, avšak pro život člověka podstatného.³ Podobně je tomu v řadě dalších středověkých her-alegorií. Velká vzdálenost mezi všeplatným, autoritativním mýtem a všedností vede autory středověkých her stejně jako dnes Chytilovou jednak k paradoxu, jednak k naivitě. Paradox a naivita vyúsťují do frašky (většina, ne-li všechny středověké frašky, farce a sottise byly současně alegoriemi).

V *Ovoci* se setkáváme – v dějové poloze – s čistými projevy naivity, inscenovanými do formy pastorely. Vzpomeňme prvního setkání Evy s Robertem na okraji lesa nebo jejich setkání na zahrádce a nakonec mezi lesem a strání ve chvíli lyrického přerušení vražedné honičky.

S pastorálním stylem souvisí zobrazování přírody. Celý film, kromě čtyř krátkých kusých interiérů, se odehrává v plenéru. Zvláštnost koncepce plenéru ve filmu *Ovoce* tkví v tom, že příroda se nejvíce než lidé – s výjimkou závěru – a že (rovněž s výjimkou závěru a dvou vložených záběrů během rozmluvy Roberta s Josefem na lavičce pod stromem) horizont neustále převyšuje horní okraj plátna. Ze zobrazení přírody je tedy vyloučena obloha. Ať si to divák výslovně uvědomuje, nebo ne, nezbytně mu tato koncepce vnuká dojem těsné organické souvislosti člověka a přírody, přímo neoddělitelnost člověka od ostatních přírodních výtvorů. Teprve v závěru tragédie, když Eva prchá z místa vraždy a snaží se přelézt zeď, která odděluje areál zločinu od areálu letoviska (tedy „neznalosti“), se nad vysokým obzorem objevuje obloha jako příslib úniku a hlavně: příštího, nekončícího.

³ Hra *Le Mystère d'Adam* je trojdílná. Po části jednající o prvotním hříchu následuje část o Kainu a Ábelovi a další na téma zvěstování Ježíše. O ní a o problémech kolem středověkých frašek viz Erich Auerbach. *Mimesis*. Praha: Mladá fronta, 1968, s. 128 a násl.; nebo V. Černý. *Středověká dráma*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, s. 66.

Film *Ovoce stromů rajských jíme...* je prostoupen zvláštním druhem motivů, tzv. motivy migrantními nebo itinerantními.⁴ Jsou to kondenzované situační (a významové) figurace, které se v téměř nezměněné formě objevují v umění, zvláště v dramatickém a epickém, odpradáva: například motiv *močálu*, do něhož zavádí zločinec svou oběť od antických bájí přes eposy Nibelungů a Eddy, přes pohádky až ke Conanu Doylevi; motiv *balvanu* svrženého na oběť je znám z bájí o titánech, z pohádek i z romantických příběhů Waltera Scotta, Mary Shelleyové (*Frankenstein*) aj.; motiv *lodky* jako prostředku nedokazatelného zločinu se objevuje ve středověkém eposu (v pověstech o rytířích Artušova kruhu), v moderní aplikaci u Theodora Dreisera (*Americká tragédie*) a v groteskní poloze u Charlieho Chaplina (*Pan Verdoux*); motiv *šerpy* má hned několik tradičních významů: je to nástroj škrtící (například v moderní interpretaci u Cocteaua), je variantou červené niti, která může člověka vyvést z Labyrintu, ale také ho zmýlit, je to i znamení hada-satana (Chytilová tuto funkci zvláště zdůrazňuje během honičky v závěru filmu, kdy se šerpa, zachycovaná v detailu, ovívá kolem pně stromu); motiv tajuplně nalézáných *věcí*, známý z pohádek a z fantastických vyprávění, například z Verna – v *Ovoci* je takovou věcí aktovka; motiv *stálých rekvizit*, které patří k nadpřirozené postavě, jichž se nemůže postava zbavit a které ji prozrazují, je známý z pohádek a bájí (čertovo kopyto, ohon, koště čarodějnice aj.). V *Ovoci* je takovou nezbytnou prozrazující rekvizitou Robertův bicykl; a konečně je tu samo jméno *Robert*, které již ve středověku označovalo pokušitele a svůdníky; dvojimenní Robert-Ďábel se stalo pojmem.

Věra Chytilová užívá těchto stěhovavých motivů vždy současně ve dvou funkcích: jednak bezprostředně jako prostého fabulačního materiálu (Eva odevzdává Robertovi aktovku a tím se s ním seznamuje, Robert posílá Evu do močálu, aby ji zlikvidoval, ap.), jednak zprostředkovaně jako stimulů divákových asociací s podobnými situacemi, s nimiž se setkal stykem s jinými díly – s pohádkami, bájemi, romány atd. Vnímatelova pozornost se vždy energičtěji přimyká k deformovanému podání skutečnosti než k podání integrálnímu, „realistickému“. Četnost a elementární, až naivní předvedení migrujících motivů v *Ovoci* způsobuje, že divák vnímá film

⁴ Boris Viktorovič Tomaševskij. *Teorija literatury: Poetika*. Leningrad: Gosudarstvennoje izdatelstvo, 1925, s. 132–165. [V českém překladu viz B. V. Tomaševskij. *Teorie literatury: Poetika*. Přeložili Renáta a Karel Štindlovi. Praha: Lidové nakladatelství, 1970.]

z odstupu, jako předvedení, jako figuraci myšlenky, nikoli jako příběh ze života (který se ovšem druhou stranou do vjemu neustále tlačí).

Výrazové postupy

Významovou dvojlovnost filmu *Ovoce* zvýrazňuje a dotváří výtvarná práce kameramana Jaroslava Kučery. Střídá zobrazení „normální“, působící jako kopie skutečnosti, se zobrazením deformovaným. Deformací dociluje jednak prostředky optickými, jednak laboratorními postupy.

Optické deformace užívá ve dvojím významu: jako kontrastu nebo jako sdělení o vnitřním napětí postavy či situace. Kontrast vytváří například v pastorálním výjevu prvního setkání Evy s Robertem. Lyričnost, selankovitost situace by si vyžadovala klidového, uměřeného zpodobení. Kučera však snímá scénu objektivem s velmi krátkou ohniskovou vzdáleností. Takový objektiv zkresluje. Zveličuje předměty blízké a neúměrně zmenšuje předměty vzdálené („zrychluje“ perspektivní deformaci). Proto se Robertův obličej a celá hlava zdají nesmírně velké. I části obličeje – například nos, brada – se jeví v nepřirozeném poměru k částem vzdálenějším, tedy k očím, uším atd. Nepřirozenost tvarů ostře kontrastuje se selankou, která se odehrává pod nimi. Objektiv s krátkou ohniskovou vzdáleností má velkou hloubku ostrosti. Vykresluje věci vzdálené stejně ostře jako blízké. Přitom ovšem vzdálené věci „zmenšuje“. Proto náhlý Robertův odjezd od Evy působí nepřirozeně či spíše nadpřirozeně (vzpomeňme podobné deformace perspektivy, rychlého vzdalování se, líčených v pohádkách). Vnitřní napětí situace vyjadřuje Kučera optickou deformací například ve výjevu, v němž Robert, zachvácen strachem, že ho Eva prozradí, valí balvan na okraj strže, nebo na začátku honičky, v níž Eva prchá Robertovi mezi stromy.

Laboratorní deformací ve filmu *Ovoce* je zmnožování (multiplikace) jednotlivých okének filmu. V *Ovocí* je, tuším, prováděna pouze v poměru 3 : 1. To znamená, že jedno okénko se kopíruje třikrát, následující jednou, další opět třikrát atd. Výsledkem je dojem zadržovaného, zajímavého (ne-li koktavého) pohybu postav. Spěšnost pohybu, pohybové úsilí vyjadřované svalovým napětím a současně vyplývající z fabulačního kontextu kontrastuje s tím, co divák na vlastní oči vidí: postava je neustále zadržována, nemůže dál. Tento jev neodpovídá žádné životní realitě. Proto jeho

vyjádření (spíš vytvoření) může divák chápat jen jako jinotaj. Dlužno však poznamenat, že efekt multiplikace má u diváka emocionálně zkušenostní ekvivalent. Vzniká při některých snech, v nichž snící má pocit, že se přes veliké úsilí nemůže dostat z místa.

Racionální denotace multiplikovaných výjevů nevede k žádnému určitému výsledku. Teprve probuzená pocitová činnost (marné vynakládání energie) jim dává smysl: ve scéně pronásledování zvyšuje multiplikace dojem nebezpečí a současně optická deformace, prodlužující vzdálenost mezi Robertem a Evou, ji snižuje. Ve scéně útěku z místa vraždy vyjadřuje Evino bolestivé úsilí odpoutat se od zjištěné pravdy zoufalou a retardovanou snahu zachránit se „za ohradou“.

S tímto neobyčejně rafinovaným výrazovým systémem v akčních, dramatických výjevech nápadně kontrastuje výtvarná naivita a elementárnost ve výjevech spojovacích, epických. Kučera je většinou řeší neprostorově, tedy v podstatě staticky: neprosvětluje les do hloubky, proti pískovému návrší se staví frontálně, závěrečný výjev vraždy zachycuje z nadhledu, proti ploše půdy atd.

Nejúčinnějším (byť divákem možná nejméně rozeznávaným) faktorem naivismu výtvarného projevu je důsledné vyloučení stínů jak vlastních, tak vržených. Je to zásadní porušení trvalé vyjadřovací manýry evropského profesionálního umělého výtvarnictví. Objevuje se soustavněji právě jen v malířství naivním. Důsledné vyloučení jednoho z přirozených vyjadřovacích (jazykových) prvků výtvarného sdělování, stínování, způsobuje, že divák vnímá celek filmu jako jev *sui generis*, jako autarkní výtvar skutečnosti, jež lze pouze nahlížet, jako život v akváriu (také bez stínů), na němž nelze brát osobní účast, do něhož se nelze vcítovat. Dílo není pro něho ani nápodobou reality, ani příkladem ze života, ale originálním, prvotním předmětem poznávání.

Barevnost

V rozporu s měnlivou dramatickostí akcí a se závěrečnou tragičností anagnorize je celé dílo udržováno v lomených a teplých barvách (teplé barvy jsou jen na okamžik vystřídány chladnými při druhé Evině návštěvě Robertova pokoje – chladné namodralé lesky na rámech skleněných dveří, namodralé pozadí vyjadřující večer). Z toho plyne, že divák se neustále

(tedy i v Robertově nezabydleném pokoji nebo ve chvílích vrcholící tragédie) cítí, ať chce či nechce, v příjemné pohodě. Soustava barev nevybočí z pastelové oblasti, podobně jako je tomu u Antoina Watteaua a ještě spíše (vzhledem k ostřejší kresbě kontur) u Clauda Lorraina. Proto jediná základní sytá barva, rudá, která se ve filmu vyskytuje, musí nutně působit jako naléhavé poselství, jako symbol.

Rudá barva hraje ve filmu *Ovoce* téměř stěžejní úlohu, úlohu „netělesného hrdiny“. Prochází řadou změn. Do divákova povědomí patrně vstupuje s určitým důrazem poprvé na Robertově oděvu. Když souhra jiných výrazových prostředků (Robertovy inkongruence, kontrastu pastorální selanky s optickou deformací atd., a to vše pod dojmem legendárního introitu) vnukne divákovi pocit Robertovy nevšednosti, zapůsobí na něho jistě i barva oděvu. Zprvu je tmavě rudá s příměsí akolorické černi. Netrvá však dlouho a Robert oblékne světle rudý koupací plášť. Je to ve chvíli, kdy se do fabulace včlení motiv vraha. Týž plášť si (nelogicky) nechává i při valení balvanu ke strži. Tmavorudý šat si opět obléká v období mezi prozrazením a vraždou, tedy v období „rozpolcenosti“. Před vraždou navléká černý převlečník, který pak půjčuje Evě. A ta v něm Roberta, oblečeného opět do tmavorudého šatu, zabíjí.

Mnohem složitější je kolorická výmluvnost Eviných šatů. Na začátku má Eva velmi prostý oblek hnědé barvy, která se v některých momentech podobá barvě šatu Roberta. Přes krátké období rudého šatu, barvy odhodlání a činu, obléká bílý šat, na němž však stále nosí rudou růži a určitou dobu i rudý pásek. Na loďce má Eva růžový závoj, kompromis mezi bílou a červenou. Na počátku pronásledování má Eva ještě bílý šat s rudou růží. U stromu ji Robert spoutá rudou šerpou. Když šerpu odvine, má Eva na sobě překvapivě prosté rudé šaty. V těch nejen vraždí, ale v nich se i vrací k Josefovi.

Nejnápadnější úlohu má rudá barva na šerpě. Šerpa se objevuje poprvé v Robertově pokoji jako závěs u okna. Zprvu chce Robert Evu rudou šerpou zaškrtnit. Ve výjevu pronásledování je šerpa návnadou: ukazuje Robertovi cestu k Evě. Současně má význam ohrožení a blížící se tragédie.

Rovněž bílá barva má symbolickou úlohu. Kromě na Eviných šatech se objevuje jako bílá růže na černých šatech nic netušící dámy, kterou Eva přinutí, aby tančila s Josefem. Bílou barvu má „krajina za ohradou“, do níž se Eva po svém činu uteče a v níž najde Josefa (oblečeného rovněž ve světlý šat).

Koda, v níž se opět hymnickou formou dokončuje legenda o jablku poznání, má rezavou barvu zralého obilí. Toto zbarvení působí neutrálně, akoloricky.⁵

Film *Ovoce stromů rajských jíme...* je filmová opera. V dějinách naší kinematografie je první svého druhu. Ve světové kinematografii je skutečných filmových oper patrně pramálo. Osobně znám jen jedinou: *The Robber's Symphony* Friedricha Fehéra z roku 1936.⁶

Hudba je „matematická figura“ (Richard Wagner). Rovněž film je závislý na matematice, protože je do velké míry podřízen technice. Svým způsobem je vždy neúplným vítězstvím nad technikou. Z tohoto hlediska jsou si film a hudba neobyčejně blízké.

Filmový snímek je však neživou stopou toho, co odumřelo. Naproti tomu hudba je stále žijící přítomnost. Hudební zvuk, ať jde o hudbu reprodukovanou, nebo přímo tvořenou nástroji či hlasem, je vždy původní, přítomný; není ani kopií, ani nápodobou; je tím, čím má být. Filmový snímek je však pouhou kombinací světla a stínů, které mají být obrazem skutečnosti. To, co soustavě neživých zlomků, připomínajících skutečnost, dodává „objem života“, je právě hudba. Proto od samého počátku kinematografie každý film doprovází hudba (důvodů pro hudbu u filmu je ovšem víc).

⁵ Soudit z předvedeného filmu na barevný záměr kameramanův je značně ošidné. Na barevný výsledek působí nesmírné množství neovladatelných vlivů. Pomineme počáteční proces snímání, který je nejsnáze ovladatelný. Nástrahy se objevují v laboratorním zpracování kopie. Výsledek ovlivňuje kvalita emulze (barevná korektnost „várky“), suroviny, kterou má laboratoř právě k dispozici. Výsledek současně ovlivňují technická vybavenost laboratoře i zkušenost a dovednost laborantů. Provádění zvláštních postupů (triků) je dalším kamenem úrazu. V úvodní dvojexpozici nahých postav a květinového ornamentu se objevuje před postavami černá kontura. Vzniká těžko odstranitelnou technickou vadou (neshodou dvou materiálů). Přítomnost či nepřítomnost černé v barevné kompozici je však výsledkem umělcovy koncepce. Objeví-li se tedy v kompozici černá jako technická vada, vzniká vážná deformace uměleckého záměru.

Nejzákladnějším zásahem do barevné kvality filmového díla je promítání v kinech. Vyžaduje, aby nosné světlo zdroje bylo co nejbílejší. Kolísání napětí a podpětí, u nás tak častá, mění barevnou tonalitu nosného světla. Nejčastěji směrem k červené. Tím se ovšem mění nejen jednotlivé barvy filmu, ale i jejich vzájemné vztahy. Na čistotu projekčního světla má vliv i opotřebenost světelného zdroje v promítacím přístroji. Na reprodukcii barev má rovněž vliv opotřebenost kopie. Atd.

⁶ Bedřich Fehér vystupoval jako herec v německých expresionistických a naturalistických filmech němé éry, například ve filmu *Cagliari, Orlakovy ruce* aj. V roce 1929–30 natočil B. Fehér v starých ateliérech AB na Vinohradech první český zvukový film *Když struny lkají* podle povídky L. N. Tolstého s Jaroslavem Kociánem v hlavní úloze.

V dnešní obecné praxi jsou filmové dílo a hudební part dva samostatné systémy. Jejich vzájemná závislost je volná a jednostranná: hudba „doprovází“ film a pomáhá mu; zvyšuje jeho emocionálnost a často i zpřesňuje jeho sdělnost. Film však ničím nepřispívá hudbě. V tzv. operetách nebo muzikálech opět hudba znásilňuje dramatickou stavbu filmu.

Na rozdíl od běžných filmů s hudbou nebo i tzv. hudebních filmů je filmová opera vysoce organizovaná struktura. Ikonická a fonická složka jsou si v ní rovny. Ve filmové opeře se i hudba stává nositelkou myšlenek a rozhoduje o formě obrazu.⁷

Ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme...* není ještě princip opery dovezen do nejzazších důsledků (a hudba Zdeňka Lišky je značně eklektická). Nicméně to je filmová opera a je to čin odvážný, záslužný a hlavně perspektivní.

Pro operní skladbu *Ovoce* je charakteristické, že žádný výjev filmu není hudebně holý. Hluky nejsou zvukově syrové. Jsou instrumentálně i vokálně komponované. Vokální složka těchto partií má logatomický text (například hluk zábavy na pláži).

V opeře je do hudebního systému začleněna především mluva. Dialogické promluvy v *Ovoci* mají zvláštní ráz. Jsou z valné části jednověté a jsou to věty holé:⁸

„Pošta přišla!“

„Já mám na něco chuť.“ – „Na co?“

⁷ Jan Kučera. *Kniha o filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946, s. 99 a násl.

⁸ I stavbou dialogů připomíná *Ovoce* středověkou nábožensko-alegorickou frašku. V *Le Mystère d'Adam* je například tato rozmluva Adama s Evou:

Adam: „Di moi, muiller, que te querroit le mal Satan? Que te volet?“

Eva: „Il me parla de nostre honor.“

Adam: „Ne creire ja le traïtor!“

Eva: „Et tu coment?“

Adam: „Car l'asaiai!“

(Adam: „Pověz mi ženo, co u tebe pohledával zlý satan? Co ti chtěl?“ – Eva: „Mluvil mi o našem prospěchu.“ – Adam: „Chraň se věřit tomu zrádci!“ – Eva: „A jak to víš?“ – Adam: „Přesvědčil jsem se o tom...“)

Ve hře je i obdoba energického manželského gesta, kterým Josef kárá Evu v ložnici a na půdě. Naivita ve francouzské hře spočívá hlavně v elementárním rýmování: Adam: „Nel laisser ma is venir sor toi, Car il est mult de pute foi.“ („Už ho k sobě nikdy nepouštěj, protože je to lump.“)

„Řekni mi pravdu.“ – „Co je pravda?“

„Ty nejsi můj muž.“

Zdeněk Liška dal všem, i těm nejkratším promluvám, přesnou melodiku a podepřel ji orchestrálním kontrapunktem. Avšak i velmi složité dialogy jsou psány v notách jako zpěv. Například ve scéně na půdě, která má tak nečekaný, groteskní zvrat:

Josef Evě: „Nepředstírej, že tady bubnuješ. – Marš domů – Jedeš!“

Robert Josefovi: „Ta mě asi pomluvila, jak se tak na vás dívám...“

Já vám něco ukážu. Všiml jste si toho anděla?...“

Josef: „Ale to je těžká socha.“

Robert: „Věci mají mít svou váhu, vidíte...“

Původní záměr, aby herci promluvy zpívali, Chytilová neuskutečnila. Věty nejsou intonovány, ale jen mluveny v tónině, poloze a rytmu naznačeném v notách. Je to tedy takzvaná Singsprache – zpívaná mluva. Chytilová však i těchto partií využívá k tomu, aby se v nich ostře střetávaly dvě významové polohy: prosté informativní sdělení i nápadná stylizace promluv, která diváka neustále energicky odkazuje do oblasti abstrakce, alegorie. Znepokojující stylizace v mluveném partu dociluje Chytilová současně několika prostředky: všechny promluvy jsou dodatečně namlouvány bez valné péče o důslednou synchronnost slov a pohybu úst; herci je pronášejí s potlačovanou přednesovou agogikou; herecká gestika a mimika neodpovídají přesně ani významu vět, ani jejich rytmu; zvukový charakter mluvy je zbaven lokálního a prostorového koloritu. Věty působí ve zvukové složce jako syrové, mrtvé nebo jako hlasy a myšlenky z jiného světa.

Hudba

Film *Ovoce stromů rajských jíme...* je dílem, jehož čtyři autoři – Ester Krumbachová, Věra Chytilová, Jaroslav Kučera a Zdeněk Liška – využívají neobyčejně široce jazykového fondu kinematografie. Jeho různorodost dovedli ztvárnit do podivuhodně jednotného výrazového systému. Povznegli celé dílo do polohy alegorie důsledně prováděnou interferencí dvou významových poloh – všedně referenční a jinotajné. První navozují

formální naivitou. Druhou vyvolávají míšením nadčasového mýtu a všedního příběhu, vznešených i profánních gest, vznešeného jazykového stylu (*sermo gravis* – v introitu a v kodě) se stylem běžné mluvy (*sermo humilis*) jako ve středověkých alegorických fraškách a sotties. K alegoričnosti díla přispívají „migrační“ motivy, nesoucí s sebou významovou symboliku; přispívá k ní symbolika věcí i symbolika výtvarná, zvláště barevná; operní stylizace zvukové složky filmu; četné inkongruence mezi smyslem činu a smyslem gesta či mimiky, mezi významem promluvy a jejím pronesením atd.

Alegorie je však jen tehdy funkční, je-li sice s překážkami, avšak jednoznačně luštitelná, sděluje-li srozumitelné, časově trvalé společenské poselství. V čem je klíč k šifře filmu *Ovoce*?

Je ukryt ve svévolné změně biblického textu. Původní text pátého verše III. kapitoly *Genesis* zní: „I řekl had ženě: Nikoli nezemřete smrtí! Ale ví bůh, že kterýkoli den z něho jísti budete, otevrou se oči vaše; budete jako bohové, vědouce dobré i zlé“ (hebrejsky: kelohem jod e tov wa – ra).

Chór ve filmu však přednáší tento text: „ale když z něho jísti budete, otevrou se oči vaše a budete jako bohové a nabudete poznání pravdy.“

Chytilová transponuje problém poznání, vědění z polohy etické, do níž ho lokalizuje bible, do polohy gnozeologické. Za důsledek „prvotního hříchu“, požití Jablka Poznání, považuje Chytilová hledání pravdy. Lidský život (a Eva je Život) je nejen podmíněn hledáním pravdy, ale je s ním totožný. Názor Chytilové je opodstatněný: „poznání, jež má bezpodmínečný nárok na pravdivost [...] nemůže být úplně uskutečněno jinak než nekonečným trváním života lidstva.“⁹

K axiómu: lidský život rovná se ustavičné hledání pravdy, lze přiřadit paradoxní teorém: člověk je k ustavičnému hledání pravdy odsouzen. Tato sudba je ve svých důsledcích tragická, protože nalezení pravdy znamená završení života, jeho vyprázdnění, jeho zmar. Věra Chytilová umělecky vyjádřila právě tento pohled na lidský úděl.

Zprvu je Eva k zjištění pravdy lhostejná. Proto nenaléhá na Josefa, aby jí sdělil pravdu o dopisech. Objevuje se však Robert. Evu láká jeho záhadnost. Pro své pátrání nemá žádný konkrétní orientační bod. Nalezne ho, až když zjistí, že Robert je (patrně) masovým vrahem dívek. Eva chce od té

⁹ Bedřich Engels. *Anti-Dühring: Pana Evžena Dühringa převrat vědy*. Přeložil Ivan Hálek. Praha: Svoboda, 1949, s. 75.

chvilu pro sebe odhalit pravdu o Robertovi (nebo Robertovu pravdu). Staví se do úlohy jeho oběti. Opravňuje ji k tomu i číslice 6, již si nesmazatelně vytiskla na tělo. Číslici 6 lze rovněž číst jako číslo 9. Eva je tedy buďto minulou Robertovou obětí, nebo budoucí (víc než budoucí, plusquamfurní). Své provokace vyžene až ke krajní mezi: Robert se pokouší ji zastřelit. Pravda je dokázána. Eva z ní vyvodí důsledek: sama Roberta zabije.

Plastičnost této napohled prostinké příběhové linie plyne z toho, že divák stále silněji chápe – pod vlivem abstrahujících znaků hry – že Robert není náhodným objektem Evina zájmu, ale poslem „odjinud“, který ji má přimět, aby plnila svůj lidský úděl, aby páchala „hřích“, k němuž byla odsouzena – aby hledala pravdu.

Příběh má však druhý rozměr, který mu teprve dává skutečnou dramatickou dynamiku. Když Robert zjistí, že Eva ho podezírá, změní radikálně svůj plán. Rozhodne se likvidovat Evu nikoli jako plánovanou oběť svého „poslání“ – (prostě řečeno: své psychopatičnosti), nýbrž jako překážku uskutečňování svého poslání či záliby. Z tísně se tedy mění v docela obyčejného vraha (proto tak překotně valí kámen ke strži a do bažiny, proto improvizuje svržení sochy, výlet na loďce ap.).

Eva tuto změnu Robertovy koncepce pochopí. Její původní záměr, odhalit tajemství, poznat „vyšší“ pravdu, se hroulí. Své zklamání dává najevo urážlivým výrokem k Josefovi: „Jste všichni stejní“ a své zoufalství, že jí uniká rozluštění skutečné záhady, zběsilým výjevem u bubnů. Nevzdává se však. Všemi prostředky koketérie se snaží uvést Roberta na „správnou“ cestu, tj. aby uskutečnil svůj pravý úkol, aby se ji snažil zavraždit jako předurčenou oběť. Provokuje ho na loďce, flirtem s číšníkem i druhou návštěvou jeho pokoje. Robert se nechá oklamat. Honička v lese je již pro Evu vítěznou hrou na vraha a oběť (proto se Eva náhle objevuje v rudých šatech). Vrcholem této kruté pastorely je, když si Eva sedá na břehu jezírka k Robertovi zády a vyzývavě se ho ptá: „Ty bys mě mohl zabít?“

Eva tedy dosáhla svého: objevila tajemství, pravdu.

Hra má však ještě třetí rozměr. Je nejhlubší a možno říci prostorový. Spočívá na tom, že gnostický problém se vždy a nezbytně prolíná s problémem ontickým, otázka poznání s otázkou bytí.¹⁰

¹⁰ Vladimír Iljič Lenin. *Filosofické sešity*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1953, s. 174 aj.; Týž. *Materialismus a empiriokriticismus*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1945, s. 91 aj.; Ladislav Tondl. *Problémy sémantiky*. Praha: Academia, 1966, s. 310.

Během hrátek Evy a Roberta vznikl mezi nimi jiný vztah než vztah vraha a oběti, viníka a mstitele. Možno říci vztah parazitní, leč životně nesmírně závažný: vztah lidské důvěry. Oba si jej výslovně přiznají ve výjevu na břehu jezera. Potvrdí si ho i činy: Robert hodí Evě revolver a ona mu jej vrátí. Přesto však Eva zneužije Robertovy důvěry. Namíří na něj revolver uložený v Robertově převlečnicku. Robert pochopí: „To je zrada!“

Eva zabíjí Roberta (akt však divák nevidí. Rána zazní, když je v záběru Robert). Nad mrtvým Robertem přizná Eva svůj lidský vztah k němu: „A přece to byla pravda!“

S nesmírným úsilím se Eva dostane z krajiny podzimních pastelových barev, z krajiny poznání, do bílé zimní krajiny nevědomosti a hledání. V rudých šatech a s rudou růží tančí před Josefem „tanec pravdy“:

„Nechtěj znát pravdu!...

Nechtěj znát pravdu!...

Jako ani já ji nechci znát...“

To není ani výraz zlého svědomí z likvidace člověka, ani výraz bázně před následky činu. Je to šok z Eviny srážky s neodvolatelnou skutečností a zoufalství nad tím, že objevila současně dvě pravdy, které se vzájemně vylučují: pravdu citu a pravdu rozumu, pravdu ideálu a pravdu faktu. Eva utrpěla gnozeo-ontickou havárii: její čin současně naplnil úděl jejího života i její život zničil. Obsah poznání se střetl s faktem poznání.

Kdyby film *Ovoce stromů rajských jíme...* byl příběhem ze života, neměl by východiska. Věra Chytilová však představuje příběh jako hru. Hru o Evě – *Le Mystère d'Eve*. Současně udělila filmu význam jinotaje, alegorie. Alegorie o hledání pravdy, které nemůže končit nalezením dílčí pravdy, ale jejím překročením.

V této poloze se dílo představuje divákovi jako skutečnost, rovná jakékoli jiné na světě vznikající; tedy jako předmět poznání pravdy i jako podnět k hledání.

VARIACE NA TÉMA Z JONATHANA SWIFTA

(Pavel Juráček: *Případ pro začínajícího kata*)

Režisér Pavel Juráček (1935–1989) nestihl za svůj krátký život natočit mnoho filmů (*Postava k podpírání*, *Každý mladý muž*, *Případ pro začínajícího kata*), přesto svým hloubavým pohledem na lidský svět zůstane trvale zapsán v dějinách naší kinematografie.

Mýlit, mystifikovat diváka či čtenáře patří k legálním prostředkům uměleckého řemesla. Jsou autoři, kteří předstírají, že text svého románu, děj své hry našli v anonymních zápiscích a pro své konzumenty je jen přepisují; jiní tvrdí, že příběh osobně prožili nebo že jim ho někdo vyprávěl. Jsou i tací, kteří se ve svém díle činí jinými, než kým jsou.

Cílem takových manévřů je vytyčit předem a trvale předěl, bariéru, sanitární pás, rampu mezi vnímajícího a dílo. Znesnadňovat vnímajícímu vstup do světa, který umělec vytváří, bránit mu příliš lacině se přiživovat na dobrodružství smyslů i ducha, které umělec snuje.

Není náhodné, že romanopisci a dramatici vytyčují takový předěl hned na počátku díla. Je to období, v němž je vnímající, ve snaze co nejrychleji se orientovat v látce, nejnámavější pro nejrůznější podrobnosti, které mu autor předkládá. Dobře si je zapamatuje. Energické vytyčení bariéry mezi ním a dílem způsobí vnímajícímu trauma, které přetrvá celý akt vnímání.

Výstraha divákovi

Pavel Juráček vztyčuje na začátku svého filmu *Případ pro začínajícího kata* před divákem bariéru tím, že v titulcích uvádí odkaz na třetí díl *Gulliverových cest* Jonathana Swifta, který nazývá *Cesta do Laputy a Balnibarbi*.

Co si Pavel Juráček sliboval od odkazu na *Gulliverovy cesty*? Nemohlo mu být přece neznámé, že z široké obce diváků filmu (a každý film je apriorně určen pro široké masy diváků) málokterý opravdu zná Swiftův román. Juráček musel vědět, že většina lidí má jen přibližné tušení o Gulliverovi, o tom, že se setkal s trpaslíky a s obry. Kdo tyto díly četl, zná většinou jen jejich redukci pro mládež, zbavenou politických kontextů. Třetí díl Gulliverových cest (který se doopravdy nazývá: *Cesta do Laputy, Balnibarbi, Luggnaggu, Glubbudubdribu a do Japonska*) četl sotvakdo.

Divák, který se dá Juráčkovým odkazem zlákat a přečte si dodatečně třetí díl Gulliverových cest, zjistí, že co do děje se autor držel Swiftova díla vskutku velmi volně. Vypůjčil si z něho vyprávěčskou formu nedobrovolného účastníka příhody, jméno státu Balnibarbi a nad ním létajícího ostrova Laputy, některé dějové podrobnosti – například posílání potravy Laputským pomocí provazových výtahů, zájem Balnibarbských o vědu, ale nikoli již o hudbu, tituly členů vyšetřujících komisí (usvědčovatel, dokazovatel), jméno Munodi a ovšem jméno Lemuel Gulliver.

Nemůže být tedy sporu o tom, že Juráček odkazem na Swifta, uvedeným v titulcích, tedy na periférii díla, a oživovaným během filmu jménem Balnibarbi, Laputa a hlavně Gulliver, sledoval jediné: varovat diváka, aby se dílu příliš důvěrně a lehkomyšlně nepřibližoval, nabádat ho, aby zachovával uctivý odstup, držel se za bariéry. Využíval k tomu autority Swiftova díla, plynoucí z evropského i širšího kulturního podvědomí i, řečeno přímo, z kulturního snobismu.

Tímto činem vnáší Juráček do svého díla základní moment napětí mezi tím, co se děje na plátně, a divákem. Současně předvádí divákovi příhodu svého Gullivera v jednom výrazném axiálním průřezu.

Pohled odjinud

Při této operaci užívá Juráček Swifta jako prostředku k tomu, aby vnuť divákovi určité místo v hledišti, určitý respekt, ale i aspekt na jevy na plátně, určitou perspektivu. Rozborem Juráčkova díla však dospíváme k poznání, že autor se uchyluje i k operacím, jichž užil sám Swift. První spočívá na principu, který nazveme *pohled odjinud*: autor konstruuje dílo tak, aby měl vnímající dojem, že do světa, který se před ním rozvíjí,

nepatří. To v něm vyvolává pocit nezávislosti na příbězích, které se před ním rozvíjejí. Zvyšuje se jeho vnímavost.

Autor takto koncipovaného díla má možnost zobrazovat život jakoby z nadhledu, tedy ve velkých komplexech, a zároveň s tím radikálně deformovat „normální“ skutečnost, jejímž obrazem samozřejmě dílo je. Autorovy výroky o skutečnosti mohou být pak příkřejší, protože u vnímatele nenarážejí na hráz pravděpodobnosti.

Celá klasická řecká mytologie byla v podstatě „pohledem odjinud“¹ nejen proto, že antičtí bohové sídlili nad lidmi na Olympu, ale především proto, že se o lidi nestarali. Jejich výroky tedy byly na lidském světě nezávislé. Byly to ovšem výroky lidí. Pro týž efekt vstupuje Dante do podsvětí, Rabelais neopouští sice zemi, avšak zobrazuje Gargantuu v nepřírozeném zvětšení (možno říci, že využívá kómatické optické vady),² takže čtenář je nucen se od něho vzdalovat.³ Princip pohledu odjinud uskutečňuje stejně Thomas Morus v *Utopii*, J. A. Komenský v *Labyrintu*, jako Saint-Exupéry v *Malém princ*i.

Jedním z nejpopulárnějších světových autorů, kteří užívají principu pohledu odjinud, je Jonathan Swift (1667–1745) právě v *Gulliverových cestách*. Pohled odjinud má pro Swifta dvě výhody: čtenář se během vnímání díla necítí osobně dotčen šíravou satirou lidských neřestí a hloupostí. Sleduje ji proto s plným zaujetím (pochopení se u čtenáře dostavuje až po přečtení díla). Za druhé Swiftovi tato koncepce dovoluje krajní deformaci životních jevů: „[...] měněním osobnosti, střídáním polohy a tónu, posouváním ohniska, zmenšováním i zvětšováním dimenzí, rušením konvencí, převrácením ustáleného řádu věcí vytvářet svět nových vztahů, jemuž nechybějí rysy nadrealismu, iracionality, absurdna, přitom svět, důrazně se dovolávající rovnováhy a nápravy ve jménu rozumu.“⁴

¹ K. Marx. *Differenzen der demokratischen und epikurischen Naturphilosophie*. Disertační práce. Díl I. In: Karl Marx – Friedrich Engels. *Werke*. Berlin: Dietz Verlag, 1968. Band 40.

² Kómatická vada čočky: některý bod na snímku je podán jako čára nebo plocha. Vůči kterékoli složce takto postiženého snímku, kterou vezme pozorovatel za normu (bez ohledu na její podobnost či nepodobnost se skutečností), se ostatní složky jeví jako deformity.

³ Je dobré si uvědomit, že rabelaisovského nepřírozeného zvětšení Gargantuy vůči lidem, kteří ho obklopují (i vůči čtenářům), užíval i Ian Flemming, když modeloval postavu Jamese Bonda.

⁴ Aloys Skoumal. „Slovo o autorovi“. In: Jonathan Swift. *Zakletý duch: Výbor z invektiv, pamfletů, dopisů, deníků a bagatel*. Vybral a přeložil Aloys Skoumal. Praha: Odeon, 1967, s. 188.

Swift, bojovný osvícenec a zanícený racionalista, soustřeďuje svůj zájem až s publicistickou jednostranností na aktuální sociální poměry. Umělecký výraz je mu jen prostředkem, sdělovacím kanálem. Lidé v jeho díle, především v *Gulliverových cestách*, nejsou postavami v pravém uměleckém slova smyslu. Jsou to vyspekulované abstrakce, formy, možno říci grafy autorových morálních a politických idejí. V uměleckém díle, v románu nebo v dramatu mají postavy svůj vlastní život, který se mnohdy vymyká z autorova dosahu; často jednají z vlastní vůle a na vlastní riziko; berou část autorovy odpovědnosti na sebe. Swift ve svých postavách takové pomocníky a komplice nemá. V duchu osvětského mesianismu je sám jediným tvůrcem a pánem lidí, činů, názorů, soudů i odsudků.

Swift – Juráček

Pavel Juráček je ve filmu *Případ pro začínajícího kata* mnohem spirituálnější i – z hlediska tvůrčí metody – mnohem umělečtější. Juráčkovy postavy jsou živé, mají objem a vlastní životní obsah. Divák je chápe, aniž je schopen je definovat. Vidí je z nitra na vnějšek. Jsou mu blízké a svádějí ho, aby se s nimi sblížoval – nebýt ovšem dvojí fingované bariéry, kterou Juráček staví mezi ně a svět na plátně: autority Swiftova díla a pohledu odjinud, prostředkovaného vypravěčem Gulliverem, návštěvníkem země Balnibarbi a ostrova Laputy.

Realie, s nimiž Juráček buduje Gulliverovy příhody, se od Swiftových značně liší. Swiftův Gulliver je dost přesně definovaná postava. Víme o něm, že je felčarem i zkušeným námořníkem, že má rodinu a že na své plavby vyjíždí jednak pro obživu, jednak (zřejmě) ze záliby v toulkách. O Juráčkově Gulliverovi toho víme daleko méně. Působí jako průměrný občan, například úředník, v soukromém životě je patrně bez závazků. Rozdíl mezi Swiftovým felčarem, otcem několika dětí, a bytostmi, s nimiž se na svých cestách setkává, je groteskně vypjatý. Naproti tomu se Juráčkův Gulliver vnějškově neliší od lidí, s nimiž se v Balnibarbi a na Laputě setká. Z toho plyne, že Juráčkův Lemuel představuje daleko obecnější typ než Gulliver Swiftův. Shrnuje v sobě mnohem početnější sociální skupiny. Připomíná opět téměř „každého“, „kohokoli“, „Jedermann“, jako postavy v Papouškově filmu *Ecce homo Homolka*.

Swiftův Gulliver se dostává na podivuhodné ostrovy přímo, jako kdysi Odysseus na své cestě z Tróje: ztroskotává, nebo je vysazen vzbouřivšími se

námořníky ap. Juráčkův Gulliver přichází do Balnibarbi daleko složitější cestou. Prochází kouzelnými pásmy nebo zkouškami jako rytíři ze středověkých balad nebo hrdinové v pohádkách. V *Katovi* jsou tato pásma tři: havárie auta (která se značně podobá ztroskotání lodi), vstup do „známé krajiny s kapličkou“ a návštěva v „bizarním domě“.

Samojedoucí auto na zcela obyčejné asfaltové silnici, uhynulý či přejetý oblečený zajíc s hodinkami na téže silnici – to jsou předznamenání významového řádu celého díla. Divák, prozatím jen obecně upozorněný, že půjde o neběžné dílo (odkazem na Swiftova Gullivera v úvodních titulcích), se rázem dostává na významotvornou rovinu značně vysokého stupně. Z ní bude nadále dekódovat autorovu šifru. Je to způsob oblužení diváka, jakého užívají mnohé bajky a pohádky.

Časové a místní přesuny

Úvod vypráví sám autor díla. Líčí zvláštní příhodu postavy, o níž divák ještě neví, že to je Gulliver. Jakmile postava projde tunelem a vstoupí do proslněné krajiny, mění se radikálně divákově stanoviště a zorný bod: autor-vypravěč mizí (aby se již ve filmu neobjevil), nastupuje vyprávění „trosečníka“. Řečeno s Aloysem Skoumalem a dalšími swiftovskými badateli: autor poprvé mění masku.⁵ Současně se i mění rovina autenticity. Od příchodu výletníka do krajiny (v níž auto obživne) až k jeho vstupu do tunelu je divák nucen přijímat svědectví autora, jemuž se ostatně svěřil tím, že šel zhlédnout jeho film. Od vstupu do proslněné krajiny odevzdává autor diváka postavě. „Trosečník“ začne vyprávět svou příhodu. Vypráví ji tzv. mimo obraz – to znamená, že na obraze je vypravěč vidět. Nemluví však. Vypravuje o sobě, nalézaje se přitom někde jinde, jako by se díval sám na sebe. V divákově vjemu interferují dvě časové (a tudíž i prostorové) polohy: „trosečník“ vypráví teď o své minulosti. Avšak i vyprávění je minulé, protože se předvádí v kinu, které je záznamem.⁶ Divák tedy vnímá dvě vrstvy minulosti: starší (vstup postavy do krajiny) a mladší (vyprávění postavy o tomto vstupu).

⁵ O principu masky u Swifta viz: A. Skoumal. „Slovo o autorovi“; dále: William Bragg Ewald jr. *The Masks of Jonathan Swift*. Oxford: Basil Blackwell, 1954; Irvin Ehrenpreis. *The Personality of Jonathan Swift*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

⁶ V televizi by mohla vznikat iluze soudobosti!

Protože však jde o umělecké zpodobení, vnímá divák zároveň oba elementy jako soudobé, avšak významově opět časově diferencované: krajina existuje pro diváka teď, právě tak jako hlas vypravěče-trosečníka. Každé z těchto *ted'* je však v jiném časovém pásmu.

Viděno z jiné stránky, vypravěč-trosečník působí autenticky, protože zřejmě své dobrodružství prožil, může-li o něm vyprávět. Vzhledem k tomu, co se stalo před mužovým vstupem do krajiny (havárie samohybného auta, oblečený zajíc atd.), začíná před divákem vystupovat obojí vyprávění jako nevšední, tajuplné. To znamená, že autor noří diváka stále hlouběji do kouzelné sféry, kterou navodil havárií se zajícem. Trosečníkův hlas sděluje divákovi:

Gulliver (m. o.): „Jestliže se vám někdy přihodí, že se dostanete do těchto končin, zhlédnete vpravo od silnice kapličku. Odbočuje k ní polní cesta... Ta pokojná voňavá krajina vám bude cosi připomínat. Vzpomenete si na studánku a vyкроčíte v naději, že musíte co nevidět potkat bosou dívku, jejíž křestní jméno vám navždy zůstalo v paměti...“

Minulost situace navozuje vyprávění kondicionálem, směřujícím do budoucnosti: „Jestliže se vám někdy přihodí...“ Před divákem se rozkládá příznačná (a tudíž banální) letní krajina se vzdáleným klinkáním zvonku, která připomíná většině diváků (nejen těm, kteří z ní pocházejí) českou krajinu z obrazů Mánesových, Alšových, Ladových, Rabasových, Sedláčkových, ale – po mém soudu – především z českých filmů. Starším divákům již z filmu typu *Řeka*, mladším ze šrámkovských filmů Václava Kršky a hlavně z výtvarného podání jeho kameramana Ferdinanda Pečenky (chybí jen hudba Jiřího Srnky). Do idylické podoby jímavé české krajiny však zaznívají z polohy vyprávění ostré tóny, znepokojivé svou konkrétností: „...že se dostanete do těchto končin, zhlédnete vpravo od silnice kapličku...“

V situaci, v níž se prozatím divák nachází, jsou tyto místní orientační údaje neužitečné, ba nesmyslné. Naivně řečeno: i kdyby se divák v této krajině octl, nepoznal by ji, protože je obecně českou krajinou. Údaj „vpravo“ tudíž není žádnou skutečnou orientací.

Zároveň však to, že divák poznává krajinu jako českou, jemu osobně známou, a že mu autor sděluje konkrétní orientační údaje, způsobuje, že se divák ještě vrací – vzdor úvodní fantastičnosti – do všedního, laického světa.

Autor mu však nedá čas, aby si vybavil *svou* osobní konkrétní krajinu. Vzápětí do ní vřazuje studánku a bosou dívku – typické motivy české lidové poezie. Oživuje v něm tedy prostředkované kulturní zkušenosti, aktualizuje divákův bohatý a rozsáhlý vnitřní svět, historické vrstvy jeho osobnosti. Juráček se přitom střeží tyto reálie divákovi přímo ukázat. Vyjadřuje se teichoskopicky,⁷ způsobem užívaným na divadelním jevišti. Divák si tudíž musí studánku a bosou dívku v krajině představovat, což předpokládá, že je nucen oživovat své osobní zážitky, excitovat svou představivost. Do konkrétního snímku krajiny se prolíná divákův „vnitřní film“. Rodí se obluzivá směs vnější, smyslové reality a reality vnitřní, reality zážitků. Proces podobný usínání. Do této chvíle největšího divákova rozcitlivění i bezbrannosti vrhá Juráček konkrétum, které diváka natrvalo zakotví v minulosti, v mládí: „...musíte co nevidět potkat bosou dívku, jejíž křestní jméno vám navždy zůstalo v paměti...“

Třetím kouzelným pásmem (či zkouškou), jíž musí postava projít, je polozbořený „bizarní dům“, „dům zbudovaný bláznem“, který „někomu stálo za to vybudovat na mé (Lemuelově) cestě... a trpělivě čekat, až se v něm chytну...“

V domě se zopakují některé momenty Lemuelova dětství a jinošství: vzpomínka na utonulou Markétu (dívku, jejíž křestní jméno mu navždy zůstalo v paměti), na první sexuální zkušenosti, na vojnu a patrně i na nějakou krutou osobní zkušenost. Vyprávění v třetím pásmu připomíná stav usínání, v němž se střídají snové přeludy se zlomky pozůstatků z bdělého stavu. Současně se však diferencuje a vrství i snová realita: některé přeludy se jeví jako fakta z bdělého stavu, jiné již jen jako sny:

Gulliver (m. o.): „Samozřejmě, že jsem věděl, že nejsem v Emanuelově koleji, ale v domě zbudovaném bláznem stovky mil od Cambridge a že mi není čtrnáct, ale pětatřicet!“

V této jediné situaci se křížuje několik významových rovin: divák vidí polorozbořený dům, který v něm vyvolává reminiscence na poválečné trosky nebo zpuštěné domy v pohraničí; Lemuel se domnívá, že je doma (domov poznal podle otcova bicyklu, opřeného o stěnu vedle dveří); současně je sváděn, aby se domníval, že je v Emanuelově koleji (v níž prožil

⁷ Teichoskopie – dívání se za roh, za zeď. Na divadelní scéně postava vypráví jiným postavám a současně divákům, co vidí a co, díky vymezenosti jeviště, nemohou vidět oni.

dětství); brání se tomu věřit, a proto se domnívá, že ví, že je jinde (daleko od Cambridge, v domě zbudovaném bláznem – tedy nikoli doma); ze snu se sice dovídá, že je mu čtrnáct let, ale zbytek bdělosti mu správně sdělí, že je mu pětaticet. Do této umné, nicméně stále přehledné soustavy mnohočasu a mnohoprostorových průmětů neopomene autor – bez ohledu na postavu Lemuela – včlenit pro diváka připomínku bariéry, kterou vytyčil na začátku, pojmenováním umísťuje Lemuela do Anglie, ačkoliv před nedávnem ho divákovi představil v české krajině.

Postup scén v „bizarním domě“ lze chápat jako zobrazení toho, jak člověk pozvolna upadá do snu nebo do moci kouzel. Neustále stoupá podíl výroků, které – ač jsou dodatečným sdělením o příhodě, tedy vyprávěním již opět bdícího člověka – líčí minulé vidiny jako skutečnost.

Lemuel vypráví (stále mimo obraz), jak volal na neznámého muže: „...mám strašný sen a vy jste první, koho v něm potkávám...!“

Spatří chlapce. Má ho za účastníka snu, ale současně i za bytost, která není snem zcela uvězněna. Žádá ho: „Chlapečku, jdi, podívej se, kolik se mi toho ještě bude zdát...“

Sedmiletý kluk, kterého jak Lemuel, tak divák začínají podezřívat, že byl Lemuelem, však mizí. „...Vrát se, volal jsem za ním, kdo ti dovolil odcházet z mého snu...?“

Lemuel tedy již úplně propadl okouzlení. Důkazem toho je, že se vzápětí mění ze střízlivého vyprávěče příběhu ve vyprávěče okouzleného. Sdělí divákovi: „Vrátil se [chlapec] za čtyři dny a odsoudil mě k trestu smrti.“

Před divákem vystupuje poprvé Gulliverův příběh nikoli jako minulý a znovu vyprávěný, ale jako příběh budoucí. Zobrazování postupu Lemuelova usínání nebo okouzlování bylo současně okouzlováním, hypnotizováním diváka. Jako vnikl Gulliver v minulosti (o níž nyní vypráví) do světa snu a zaměnil jej za skutečnost, tak divák nyní, při vnímání, upadá do snového okouzlení. Přestává chápat film jako opakování minulého příběhu, ale jako příběh, který se bude rozvíjet – jako „přímé vysílání“.

Juráček mění reprezentaci příběhu v bezprostřední realitu pozvolna. Prozatím ještě stále vypráví Gulliver jako komentátor. Proto jeho postava často na plátně mluví, divák ji však neslyší. Ze snového prostředí se však náhle ozve ohlušující výstřel: to snové postavy střídají po Gulliverovi, uvíznutím ve svém přeludu.

Dochází k nejradikálnější změně významové polohy filmu: postavy, které se postupně kolem Gullivera shromažďovaly jako reminiscence na

dětství a mládí, se osamostatňují. Mají své nynější charaktery a záměry. A proto, po zákonu dramatu, začnou samostatně jednat. Začnou vytvářet budoucí. Zmocňují se Gullivera a násilím ho odnášejí do svého království, do země Balnibarbi (jako pohádkoví čerti ukořistěného ševce). Nastává skutečná hra, která jako by se již vymykala z autorovy moci.

Nevymkne se. Juráček ještě střeží její průběh. Oprávněně přesvědčen, že divák se dostal do hypnotického okouzlení a že postavy, které se Gullivera zmocnily, hned tak nepustí diváka ze své moci, odvažuje se v krajním okamžiku vyřknout tezi svého díla – tedy sdělení, které náleží vnějšímu, prozaickému „normálnímu“ světu:

Gulliver (m. o.): „A to je vcelku všechno, co jsem chtěl říci o kapličkách, kolem nichž vedou cesty k našim pošetilým touhám, pánové... Kdo vlastně jsem, pomyslel jsem si tenkrát, a co o sobě vlastně nevím?“

Prozaické vysvětlení autorova záměru však již diváka nevyruší ze zajetí uměleckou fikcí. Vnikne mu hluboko do vědomí, jako šeptaná slova pronášená k člověku ponořenému do hypnotického spánku. Vybaví si je a zváží význam až po probuzení. Nikdy se jich však již nezhostí.

Diskauzální soustava

Další část filmu – s výjimkou krátkého závěru – je hrou, která se divákovi předvádí bezprostředně, „přímým přenosem“. Autor i vypravěč ho opustili. Divákovi od nynějška nezbyvá, než aby sám čelil nástrahám příběhu. A je jich hodně...

V prvním plánu divákovy pozornosti běží příběh Gulliverova dobrodružství. Tvoří jej řada situací. V některých z nich je Gulliver hlavní postavou, v jiných jen trpným svědkem. Jsou to například výslech Gullivera, jeho návštěva v Akademii vynálezců, u studánek, u guvernéra, soudní řízení s Gulliverem, jeho odsouzení k smrti, pozvání (či lépe poslání) k laputskému králi, Gulliverova návštěva na Laputě, návrat do Balnibarbi a únik a odjezd z podivné země.

Jednotlivé situace, do nichž se Gulliver dostává, klade autor za sebou ve volném kauzálním sledu: nenásledují po sobě v příčinných souvislostech.

Lze se domnívat, že jsou voleny libovolně, a divák nemůže posoudit, zda autor volil ze života v Balnibarbi situace nejvýraznější.

Gulliver prochází většinou situací trpně. Žádnou z nich nevyprovokuje (kromě závěru, když vyrazí tajemství Laputy). Nesnaží se zasáhnout do běhu života v Balnibarbi a na Laputě, a dokonce ani příliš neusiluje dostat se z podivné země. Vše, čeho je svědkem, se děje mimo něho.

Z tohoto hlediska je tedy film epickým vyprávěním růžence příhod po způsobu pikareskních románů. Juráček posiluje plošnost a jednosměrnost vyprávění tím, že mezi diváka a svět Balnibarbi a Laputy neustále vsouvá Gullivera. Lemuel tvoří jakýsi vlnolam, o nějž se všechny vzmachy Balnibarbských tříští, protože Lemuel je „cizinec“ a posuzuje balnibarbské činy, které se ho osobně vlastně netýkají, věčně, „normálně“, „pozemsky“ a také tak na ně reaguje. Divák pak vidí balnibarbskou a laputskou skutečnost jen přes Gulliverova záda a prizmatem jeho pozemské nezaujatosti. Nemůže tedy vstoupit do prostoru balnibarbských, mezi ně. Nemůže se s žádnou z postav sblížit, vůči žádné z nich nemůže být osobně zaujatý.

Diskauzálně, růžencově seřazené situace či drobné příhody nemohou ovšem samy o sobě tvořit náplň filmu, díla, které je závislé na jediném časovém rozměru, v němž je lze vnímat. Ve filmovém (tedy dramatickém) útvaru musí být všechny části, byť příčinně nespojitě, podřízeny jedinému vnitřnímu napětí, síle, která je nejen svazuje do systému, ale i dramaticky vyklenuje. Tato vnitřní síla dává divákovi naději, že vztah mezi hodnotami, které v díle rozeznává, je vývojový, že celková situace někam směřuje. Jen tak je schopen a ochoten sledovat příběhy filmu se zaujetím.

Ve filmu skutečně takové vnitřní napětí existuje: mezi Balnibarbi a Laputou.

Ideologie Laputy

Podle Swifta vznikl létající ostrov Laputa geologickou havárií. Laputa, oddělivší se od Balnibarbi, se vznáší nad svou mateřskou zemí díky magnetické přitažlivosti a odpudivosti (techniku manévrování Laputy nad zemí popisuje Swift se stejnou vědeckou důkladností, pravděpodobností i naitivitou, s jakou bude o sto padesát let později popisovat podobné fyzikálně technické jevy Jules Verne).

Juráček vysvětluje vznik Laputy zcela jinak:

Paní Tadeášová: „Barbaři pronikli na několika místech až pod laputské hradby... Z celé naší armády nakonec zbývalo jenom pár vyčerpaných mužů... a všichni si zoufale přáli, aby město vydrželo. Jenomže byli bezmocní... Ale najednou se město pomalu pomaloučku začalo zdvihát!... Chápete? Poslední myšlenky všech těch hynoucích vojáků byly všechny stejné, takže se z nich stala obrovská síla, která zdvihla město do výšky z dosahu barbarů... Od těch dob se Laputa vznáší nad zemí, protože vůle všech padlých překonala celá staletí a dodnes udržuje Laputu nahoře...”

Laputu, na níž sídlí král a vládá země Balnibarbi, udržuje ve výšce morální síla národa. Barbaři však odešli. Proč se tedy Laputa znovu nespojila se svou zemí, s Balnibarbi?

Z tohoto rozdvojení, které se z taktického gesta stalo stabilním principem, vzniká bipolární napětí mezi Balnibarbi a Laputou, ale rovněž tragédie Balnibarbských. Všechno, co Balnibarbsťtí produkují, dobré činy i zločiny, konají ve jménu laputské vlády a v naději, že jejich vláda jim jejich činnost schválí, ocení ji, eventuálně zkoriguje. To se však nikdy nestane, protože ideové spojení Balnibarbi s Laputou neexistuje. Proto všechna balnibarbská produktivita končí bez výsledků: kriminalistická věda nedochází k závěru, vynález myslícího stroje na ruční pohon docenta Bouxe nedochází uznání, ale ani znehodnocení (tím, že místo člověka by ho poháněl vůl), masová poprava se neuskuteční atd.

Karel Marx dovozuje, že řecké mýty, projev „zjevné moci řeckého ducha“, nebyly výmyslem. Skutečně existovaly jako „sochy bohů, jež vytvořilo řecké umění“.⁸ Řekové se tedy odvažovali své mýty zhmotnit, dát jim jedinečnou formu a podívat se jim do tváře. Balnibarbsťtí toho mocni nejsou. Žádný z nich Laputu nenavštíví a nikdo se neodváží vytvořit podoby představ v uměleckém díle. Posílají na Laputu Gullivera, tedy cizince.

Gulliver zjistí, že na Laputě žádná vláda není. Zbyli tam jen členové vlády, kteří se stali emigranty ve vlastní rezidenci, protože nebyli schopni emigrovat jako jejich fešácký král, který v operetní uniformě přijal místo hotelového vrátného v operetním městě Monte Carlo. Laputským jde jen

⁸ K. Marx. „Z přípravných prací k dějinám epikurejské, stoické a skeptické filozofie“. In: Týž. *Differenzen der demokratischen und epikurischen Naturphilosophie*. Disertační práce. Díl I.

o to, aby se Balnibarbští nedověděli o jejich politické a sociální nekróze – hlavně asi proto, aby jim nepřestali posílat živobytí.

Když Gulliver vyrazí po svém návratu Balnibarbským pravdu o Laputských, všichni se na něho vrhnou. Guvernér se ho snaží ubít sekýrou, lid se snaží ho uštvať. Nic z toho se nezdaří. Nejen proto, že Balnibarbští nejsou schopni žádnou svou činnost přivést k výsledku, ale i proto – a to je patrně jediný konkrétní výsledek jejich konání – že i Gulliverův hrob by byl pro Balnibarbské důkazem zhroucení jejich fikce.

Teprve z reakce Balnibarbských na Gulliverovu indiskreci o Laputských se dovídáme, že Balnibarbští poslali cizince na Laputu proto, aby oni sami nezjistili svůj sebeklam; že nenavštívili Laputu a nezhmotňovali si své státníky a svůj mýtus proto, aby se jejich oprávněné, dosud však ničím nevyvrácené tušení o neexistenci vlády nestalo nevyvratitelnou jistotou. Balnibarbský mýtus tedy nebyl „zjevnou mocí jejich ducha“, ale naopak zjevnou nemohoucností. Nemohoucností, která jim však zajišťuje existenci (není-li krále, není guvernéra, není prefekta, není tajného, Akademie, profesorských a docentských hodností atd.), morální kód, sny, pocit štěstí i neštěstí, smysl života.

Napětí mezi Balnibarbi a Laputou je vysoké. Je však zvláštní v tom, že – v opaku k divákovu očekávání – není vývojové. Je statické, nehybné, nemohoucí. Není tedy vpravdě dramatické.

Aktualizace sociálních zkušeností

To je horizontální rozvinutí ústředního dějového tématu v Juráčkové filmu. Toto téma však nepostupuje plynule. Skládá se z mnoha článků, jakýchsi relativně uzavřených bloků. Jsou to například: přijetí Gullivera v Balnibarbi a první výsledek; návštěva v posluchárně profesora Beiela; v Akademii vynálezců; přijetí u guvernéra; návštěva u Munodiho staršího a mladšího; vyšetřování a soud; příprava popravy; Gulliver odchází na Laputu atd.

Jak bylo řečeno, tyto tematické bloky nejsou vzájemně kauzálně spojovány. Následují za sebou jakoby náhodně, ve výběru, který by mohl být i jiný. (S podobnou diskauzalitou jsme se setkali již v Papouškové filmu *Ecce homo Homolka*.)

Náplň jednotlivých bloků, buněk je však většinou homogenní. Drobná fakta, která ji tvoří, jsou těsně kauzálně spojena. Kauzalita se však vztahuje

jen na články vlastního bloku. Nepřesahuje jej. To znamená, že do něho nevniká z bloku nebo bloků předchozích a nepřechází do bloků následujících. Řešení každé situace (bloku) je tedy v podstatě kazuistické.

Jednotlivé bloky mají složitou vnitřní stavbu. Jsou protkány několika charakterizujícími motivy. Například blok „v posluchárně profesora Beiela“: ústředním motivem je výuka kriminalistiky. Jedním z přidružených motivů je neplodnost výuky: profesor vykládá, že předměty nalezené u zadrženého se řadí podle podezřelosti buď do skupiny A, nebo skupiny Z. Žádá posluchače, aby určili zařazení hodinek nalezených u Gullivera.

Posluchač: „Náramkové hodinky označíme číslem Zet tři až sedm, jelikož jsme v nich nenalezli ani jed, ani fotoaparát, ani kompas, ani cokoliv jiného, co by odporovalo obecnému.“

Prof. Beiel: „Správně. Ale existuje přesto možnost, kdy i takové hodinky obecnému odporují.“

Posluchačka: „Tato možnost existuje v případě, že jest důvodné podezření, že se jedná o předmět kradený. Pak bychom hodinky zařadili do skupiny A...“

Dalším přidruženým motivem je motiv „násilí“. Je tříčlenný. Profesor Beiel vyzve posluchače Kryštofa, aby pokračoval ve výslechu zadrženého Gullivera. Má jej provádět „jednoduše“. Kryštof tedy „jednoduše“ Gullivera srazí k zemi. Gulliver mu to oplátí. Ihned přiskočí asistent Reum s gumovou hadicí a chce Gullivera zmlátit. Profesor Beiel mu v tom zabrání.

Jedním článkem přidruženého motivu „násilí“ je jednoduchost vyšetřování, tj. prosté násilí vůči vyšetřovanému. Druhým přiřazeným článkem je „ztrestání obviněného, který se brání“: asistent Reum, prostě bachař, hodlá vykonat svou povinnost. Má na to zřejmě právo, protože je předem vyzbrojen gumovou hadicí. Nezasahuje tedy náhodou a nezasáhl by patrně poprvé. Třetím je odpor (upřímný či lícený) profesora Beiela k násilí. Profesor vykřikne:

Profesor (Reumovi): „Dejte to sem!“ (Vytrhne mu hadici, štítivě ji drží mezi prsty) „Vyhodte to!“ (Na Kryštofa) „A vy si jděte sednout!“

Žádný z těchto tří přidružených motivů není před divákem kauzálně předurčen. Nicméně každý z nich něco zcela určitého znamená. Vyvolává v divákovi vzpomínky na něco určitého a konkrétně podmíněného. V tomto případě na gestapácké mučení a všechna další, která se mu podobají, např. ve Vietnamu, v americké justici ap.

Diváková vzpomínka je zcela konkrétní, i když nepramení z přímého zážitku. V diváckém kolektivu, který spatří tento film, je již pranepatrná menšina těch, kteří něco podobného zažili. Je to vzpomínka přejatá z osobních vyprávění, z literatury, z filmu, z televize, včleněná do divákovy zkušenosti zprostředkovaně. Juráčkův postup tedy aktualizuje zkušenostní významy uložené v povědomí společnosti. Vnikly do něj různými cestami. Film je oživuje. Víc – excituje je, dopuje. Příčinné pozadí těchto činů by s těžší mohl divák identifikovat slovně. Jsou to fakta, uložená v historii společnosti.

Těchto z vnějšku díla motivovaných faktů je v Juráčkově filmu celá řada. Lze říci, že stavba díla na nich spočívá. Autor spoléhá na rezonanci těchto „vnějších“ motivů v divákově vědomí, na to, že divák je nejen schoopen, ale i nucen je aktualizovat.

Stavba vnějších aktualizovaných motivů-reminiscencí je u Juráčka neobyčejně prostorová. Protíná se v ní několik poloh: jsou to odkazy na pravděpodobně ještě zažité obecné zkušenosti, např. polozbořené sešlé budovy („dům mládí“, Munodiho továrna), připomínající trosky způsobené válkou nebo opuštěná stavení v pohraničí; jsou to přejaté reminiscence s užším, avšak tím ostřejším významem, jako shromáždění u studánky, upomínající na odjezdy transportů nebo na apelplacy v koncentracích; reminiscence vyvolává i přebujelá a neplodná výzkumnictví v Akademii vynálezců, výslech podezřelých osob bez udání důvodu jejich zatčení, emfatické neukončené básnickovy proslovy před popravou, souhlas odsouzených s vlastní popravou, jejíž důvody neznají atd.

Nejobsažnějším komplexem významové aktualizace reminiscencí je uhlířská víra Balnibarbských ve strategickou zacílenost laputské vlády a jejich snaha shodovat se se záměry vlády, aniž je znají. Jde o zřetelnou paralelu s postojem obyvatel podzámčí v Kafkově *Zámku* – postojem, o němž již sám Kafka předpokládal, že se zaktualizuje v divákově vjemu prostřednictvím nepřímých asociací.

Toto rozsáhlé téma je protkáno řadou jednotlivých, velmi akutních motivů, z nichž každý ožívá asociací s nějakou vzpomínkou. Všechny dohromady pak vytvoří sumu s významem „uhlířská víra“. Jsou to například motiv odjezdu „strážců studánek“ v nákladním voze, který připomíná odjezdy na brigády; zastřelení člověka u studánky, které nemá pro pachatele následků; odjezdy rodin z ohroženého území (reminiscence na evakuace například v *Hroznech hněvu* nebo v *Zakázaných brách* ap.); při

výslechu užívání doličných důkazů, které patří do jiného systému, než je ten, který se vztahuje k hlavnímu obvinění (např. usvědčovatelské tvrzení, že Lemuel se jmenuje Oskar, protože toto jméno je vyryto v hodinkách, které Lemuel našel u zajíce); podivné „zranění“ jednoho ze zatčených; tvrzení soudu, že Lemuelovo přiznání je nevěrohodné, protože Lemuel se snadno přiznává atd.

Juráček zvyšuje dynamiku těchto životně významných motivů tím, že do jejich bezprostředního sousedství staví motivy drobné, téměř maličerné. Před divákem se tak neustále mění optika, s níž pohlíží na realitu. Například odvoz odsouzených na popravu prokládá starostmi organizátorů, zda odsouzení mají občerstvení; akt poprav prokládá tělovýchovnou akademií; guvernér chodí ve své kanceláři po rozložených novinách, aby nepošlapal parkety; na vládní hostině se podávají párky a láhve s minerálkou otevírá livrejovaný sluha o záпустku ve dveřích atd.

Motivy mladé i staré

Tento již tak dost složitý systém odkazů protíná Juráček dále soustavou motivů zcela jiné struktury. Zavádí do díla migrující motivy. (Setkali jsme se s nimi již ve filmu Věry Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme...*)⁹

Největší intenzitu mají v Juráčkově filmu migrující motiv zajíce v šatech (z pohádek, báchovek, z románu *Alenka v říši divů*),¹⁰ motiv studánky a kapličky (v daném případě spíš božích muk) z Alšových nebo Lado-vých obrázků, odvolávajících se na lidové pohádky a národní písně; motiv cirkusu a krotitelky; motiv travou zarostlých kolejnic (báchovecký motiv končících cest) ap.

Migrující motivy jsou prastaré. Vnikají do povědomí lidí většinou v raném mládí. Jsou básnivé, mají sílu mýtu. Jsou trvale platné a mají široký významový obsah. Jsou optimistické. Naproti tomu motivy „generační“, současné nebo nedávno vzniknuvší (v době nacismu ap.), vnikly do lidských zkušeností na úrovni životní praxe, současně s vědomím ohrožení

⁹ Jan Kučera. „Eva neboli hledání“. *Film a doba*. 1970, č. 7, s. 354–365. V této knize viz s. 133–150.

¹⁰ Není nezajímavé si všimnout, že motiv zajíce ve vestě z knihy Lewise Carrolla *Alenka v zemi divů* nedávno zajímavě aktualizoval též James Thurber v povídce *Rozkol u Winshipových*. V českém překladu ve sbírce James Thurber. *Karneval*. Praha: Odeon, 1970, s. 69–74.

života. Vztahovaly se a vztahují ke konkrétním životním situacím, k starostem dospělých lidí. Jsou tragické a jejich prospěšné lidské vyřešení je sporné. Jsou prozaické, téměř antipoetické.

Vzdálenost mezi nedávnými, „generačními“ zkušenostmi společnosti, nedávnými mýty, a zkušenostmi, mýty trvalými, rozdíl v jejich významovém objemu a životní dynamice dodávají Juráčkovu filmu nevšední rozměry, měnlivou, „kómatickou“ perspektivu a nevymezitelně širokou platnost, protože „dohledné“ zkušenosti, ohraničené zážitky dvou tří generací, přejímají v sousedství „věčných“ sílu trvalosti, a naopak „věčné“ se vzdávají své obecnosti, ne-li optimismu. Ožívují v nich ty stránky a částice, které lze aktuálně aplikovat.

Mikro- a kryptodramata

Stavba celého díla je, jak bylo řečeno, diskauzální, molekulární. Situace (blok) neurčuje divákovi příčinu, pro niž musí následovat situace další, a ani nová situace neobjevuje v předešlé své opodstatnění. Někdy dokonce autor navozuje příčinné spojení, které však vzápětí zpochybní. Tak je tomu například, když Seidová zve Gullivera ke studánkám. Dialog Seidové se Seidem je nelogický.

Seid pozoruje dalekohledem oblohu.

Seidová je netrpělivá. Gulliver zdvořile mlčí.

Seidová: „Vilíme, pan Gulliver ještě nikdy neviděl Laputu.“

Seid: „Jestli pana Gullivera najdou, bude to tvá vina. Protože já ti už potřetí říkám, abyste šli napřed.“

Seidovy obavy o Gullivera nejsou ničím, co předcházelo, opodstatněné.

Rovněž pozvání Gullivera ke guvernérovi a později ke králi jsou vzápětí uvedena v nejistotu. Nikdo nikdy neví, kdo vlastně Gullivera pozval.

Ve filmu jsou i odstavce, které sice lehce souvisejí s hlavní tematickou linií nebo situací (vztah Balnibarbi k Laputě), nicméně svým básnickým provedením se osamostatňují jako vznosné árie v romantických operách. Myslím především na výpověď Vilmy Seidové na černém koupališti. Vilma „tichým a něžným hlasem“ líčí Gulliverovi dojmy z období, kdy Laputa zakryje slunce:

Vilma: „Všude je tma, svítí jenom lampiony, lidé stojí na ulicích, dívají se nahoru, jestli nezahlednou světýlko... Někdy to trvá jen pár dní, ale někdy třeba i měsíc. Mluvíte s někým a nevíte, jaké má oči, slyšíte jenom jeho hlas, a jestliže umlkne, tak už toho člověka nikdy nenajdete, protože nevíte, kam odešel. Když mi bylo patnáct, chodila jsem za jedním hlasem tři dny a tři noci.“

Emil: „Čí to byl hlas?“

Vilma: „Nevím... Tenkrát se Laputa pohnula, udělalo se světlo, viděla jsem kolem sebe spoustu lidí, ale všichni už byli stejní.“

Vilma obrací Gulliverovu pozornost na svého muže, ohyzdného surovce, který zastřelil mladíka u studánky:

Vilma: „Zavřete oči... Zavřete oči a poslouchajte... Slyšíte? ... Nezdá se vám, že je teď jiný?... Jak vypadá, pane Gullivere?“

Gulliver: „Je mladý... Štíhlý... Veselý... Je spravedlivý... A moudrý...“

Vilma: „A jak vypadám já?“

Gulliver: „Vy...?“

Gulliver v té chvíli spatří elévku (Markétu-princeznu Niké) a spěchá za ní. Je konec melancholické árie. Gulliver krutě zničí Vilminu iluzi:

Gulliver (k Vilmě): „Nezlobte se... Já jsem lhal.“

Vilmina zpověď, její naléhavost, její melancholický tón budí v divákovi dojem, že jde o pokračování nějaké konkrétní tíživé osobní situace, z níž se chce Vilma vyprávěním nasměrovaným ke Gulliverovi, tedy cizinci, vysvobodit. Mohla by to být epizoda Vilmina osobního milostného dramatu, motiv, který by sám stačil vyplnit umělecké dílo (nenalezení či právě nalezení muže, jehož hlas v temnotě slyšela).

Dramatické zakončení Vilminy „árie“ není běžným dramaturgickým zakončením, tj. zauzlením elementů obsažených ve Vilmině promluvě a v Lemuelových odpovědích. Je toliko vnější, překvapující pointou scény. Pointa je vnějškově podtržena repeticí motivu násilí, který nastoupil ve scéně studánky: Seid si všimne, že Gulliver odchází. Chce ho zadržet násilím, vyhrožuje i zastřelením. Výjev Vilmy zůstane nedokončen. Již nikdy se ve filmu neobjeví. Je prudce vystřídán motivem zcela odlišným – erotickým motivem Gullivera a Markéty-elévky.

Podobně jsou řešeny četné další výjevy, například výjev u studánek, v knihovně Akademie vynálezců, poprava, výjev s „ministrem zemědělství“, ve skutečnosti zahradníkem na Laputě, při krmení králíků ap. Žádný z těchto výjevů nemá konkrétní, smyslově zjiřitelný začátek ani konec.

Kdyby tomu však skutečně tak bylo, rozpadal by se Juráčkův film na volný sled výjevů, dramatických molekul bez kauzálního spojení. Nebyl by tudíž celistvým dílem. Nebylo by možno jej vnímat, nebylo by možno mu rozumět. Drama je srozumitelné jen tehdy, je-li hermeticky uzavřeným systémem příčin a následků.¹¹ Tajemství Juráčkova stavebního systému je v tom, že dynamika jednotlivých článků, buněk, vzniká vždy znovu, jakoby z nich samých, na rozdíl od „běžného“ dramatu, kde sílu a krev přijímá každá nová sekce z toho, co předcházelo. V nové, řádově vyšší a vymezenější situaci dochází pak jen k zvýšení „krevního tlaku“ celého dramatického systému.

Divák Juráčkova filmu je stále a opakovaně burcován k účasti na nově se rozvíjející situaci (jako v každém jiném dramatu). Na konci „bloku“ však nedojde k uspokojení, tj. k zauzlení, ke konfliktu, tedy k dílčímu vyřešení střetnuvších se sil. Autor vrhne diváka bezohledně do jiné situace, neméně vypjaté a jako všechny předešlé rovněž ani nezačínající, ani nekončící. Divák je tedy ve stavu neustále obnovované excitace.

Juráček využívá divákova podmíněného reflexu vnímání dramatu vytvořeného staletou zkušeností. Divák bezděčně očekává vyřešení každé tzv. zápletky. Protože se však „zápletky“ neustále střídají, aniž docházejí k závěrům, divák získává stále více znepokojující podezření, že ho autor nevtahuje do umělecké paralely skutečnosti, nýbrž do bezprostředního proudu života, v němž může obstát jen vlastními silami, zbystřením vlastních orientačních schopností, maximálním vypětím vlastních schopností a morálních kvalit. Film *Případ pro začínajícího kata* zachází s divákem jako přírodní katastrofa, která nemá s člověkem slitování.

Stále narůstající konglomerát situací a příhod, mikrodramat a kryptodramat kauzálně nespojitých, avšak nabitých vnitřní dynamikou, vyvolává v divákovi těžko definovatelný dojem, že mají něco společného, že jsou pokrevně spřízněny. Musí vyvěrat ze společného úběžníku nalézajícího se někde v minulém nekonečnu a po zákonu symetrie se musí jednou

¹¹ O dramatu, zvláště s ohledem na film: Jan Kučera. „Film mezi dramatem a epikou“. *Film a doba*. 1970, č. 8, s. 398–403. V této knize viz s. 175–192.

uspokojit v nekonečnu budoucím. V okamžiku vnímání jsou oba póly v nedohlednu. Nicméně v životě každého člověka nastává okamžik, kdy se konečno přiblíží na dohled. V těch vzácných chvílích se všechny složky života spojují, vzájemně podmiňují a zdůvodňují. Život se na okamžik jeví jako uspořádaný a bezpečný.

Tajemství Juráčkova filmu, toho, že jej divák sleduje s nepolevujícím napětím, je právě v tom, že jeho bezprostřední empiričnost vyvolává v divákovi naději, že v pozhnané chvíli jasnozřivosti pochopí souvztažnost všech jeho různorodých částic.

Průsečné motivy

Soubor diskontinuálních motivů však přece jen nepostrádá vnitřní vazbu. Protíná jej několik motivů, které jako by nereagovaly na rozmanité situace a prostředí. Je to především erotický motiv, reprezentovaný trojjedinou postavou Markéty-elévky Gabriely-princezny Niké, po něm sexuální motiv, realizovaný postavou Dominiky, a motiv omezování svobody, představovaný postavou tajného. (Čtvrtý průsečný motiv, motiv oblečeného zajíce, je jen činitelem pomocným: udržuje celé dílo v rovině tajemství, nadpřirozenosti, obluzivosti.)

Všechny tyto motivy jsou lineární. Matou tedy polygonickou soustavou ostatních částic, především tří prostředí, jimiž Gulliver prochází: dům mládí, Balnibarbi a Laputa. Každé z těchto prostředí má jinou strukturu, jinou tematiku a jiné časoprostorové ordináty. Postavy Markéty-Gabriely-princezny Niké, postava Dominiky a tajného se však nemění. Jsou všudypřítomné a hranice mezi třemi časoprostorovými oblastmi, vymezující pohyb ostatních postav i samého Gullivera, na ně neplatí. Setrvalost těchto tří postav ve všech oblastech, jimiž Gulliver prochází, vnáší do díla tři významné rozměry lidského života: rozměr spirituální lásky, živočišné nutnosti a sociálního sebeznásilňování (ve prospěch kteréhokoli sociálního řádu).

Gulliverův vztah k nim však není shodný. Tajného nebere vůbec na vědomí (s výjimkou v ložnici na Laputě; toto střetnutí však stejně skončí bez následků). S Dominikou se ocitá v posteli bez vlastního úsilí. Ani vůči tajnému, ani vůči Dominice nemá žádné iniciativní nároky. Naproti tomu neustále atakuje dívku, která se podobá Markétě, jeho lásce z dětství. Setkává se s ní náhodně, příležitostně a jakoby bez dívčina záměru,

zatímco tajný ho plánovitě sleduje a Dominika mu nadbíhá (byť patrně na vyšší příkaz). Jestliže Gulliver všechny situace a příhody, do nichž se nedobrovolně dostává, sleduje jen z dálky, jako cizinec, uchovává si vůči nim „pozemská kritéria“, pronásleduje Gabrielu-Niké s bolestivým osobním zaujetím. Snaží se rozluštit tajemství její podobnosti s Markétou. Víc: snaží se ji vysvobodit. Tento vertikální průsečný motiv Juráčkova filmu je opět variantou pohádkového migrujícího tématu o princí či Honzovi, který se snaží vysvobodit zakletou princeznu.

Kontakty s všedností

Vše, o čem jsme až dosud mluvili (tematické bloky, nedávné i trvalé významové molekulární motivy, motivy průsečné, lineární), je uzavřeno do systému hry, do systému nevšedního světa Balnibarbi a Laputy, do nichž Gulliver zabloudil. Tento svět je, jak jsme viděli, neobvykle mnoho-rozměrový, polymetrický. Má ale svou autonomii a přesvědčivost. Juráček však do něj uvádí ještě další rozměr, rozměr všednosti, pozemskosti, toho, čemu se říkává realita.

Zakotvuje jej především ve fotografii. Jan Kališ, nejracionalnější z našich kameramanů, se strěží dodávat snímané podobě věcí byt' jen na okamžik nadpřirozenou deformaci (s výjimkou zpomaleného příchodu princezny Niké).

Všednost, pozemskost připomíná pak Juráček několika raketovými sondami, které vystřeluje z fantastického světa k nám, na zem. Jednou z nich je rozprava laputské „vlády“ s Gulliverem o Monte Carlu. Během ní se před divákem vyklenuje vzdálenost mezi Laputou a naším světem. Jeho všednost, banálnost zdůrazňuje Juráček operetním názvukem, který s sebou přináší sám předmět rozhovoru, tj. Monte Carlo, i playboyská fotografie bývalého laputského krále, nyní vrátného v mondénním hotelu.

Ještě radikálnější kontakty s všedním světem diváka vytvářejí dva Gulliverovy zlobné výpady proti princezně Niké: jeho dotaz, ví-li princezna, co je to kapavka, a zvolání: „Má křivé nohy!“ Obě invektivy dokazují, že Gulliver neztratil, vzdor svému okouzlení, kontakt s vlastním světem, a současně vykreslují určitou stránku jeho „pozemského“ charakteru.

Avšak nejrazantnější, nejdál za hranice Laputy a Balnibarbi nasměrovanou střelu vysílá sama princezna Niké:

Gulliver (k Niké): „Jmenovala se Markéta... Nezbylo z ní nic než to jméno.“
Niké: „Možná, že se neutopila. Možná, vy jste jenom dostal tenkrát strach... Možná, že jste nesnesl pomyslení, že jednoho dne budete na záchodě začerňovat její jméno v nějaké strašně sprosté větě... Možná, že zůstala živá... A vy jste se možná tehdy rozplakal, protože jste pochopil, že nikdy nebude taková, jakou jste ji chtěl mít...“

Křehká dívka, která neví, co je kapavka, která má křivé nohy a nedovede si představit, jak v Monte Carlu, neboli „tam na zemi“, vypadají a žijí „takové dívky, jako je ona“; bytost křehká jako sen, neschopná přiznat svou totožnost s Markétou, otvírá náhle Gulliverovi dokořán jeho lidské hájemství, k němuž by měl mít klíč jen on sám. Jako bájná Sfinga nalézá Niké slova pro nevyslovitelné. Strhává roušku z tragédie člověka, který rdousí své sny, protože se bojí života. Avšak krev těchto ukrutností již nikdy ze sebe nesmyje:

Niké: „Ta vaše Markéta je přesně taková, jakou jste ji chtěl mít! Mrtvá!... Pane Gullivere...? Napadlo vás někdy, že se jí už nikdy nezbavíte?“

Chateaubriand napsal:

„Každý člověk nese v sobě svět, složený ze všeho, co kdy viděl a co kdy miloval, do něhož se neustále vrací, i když prochází a zdánlivě obývá svět jiný.“¹²

Výrok princezny Niké vnáší do polymetrické soustavy fantastického světa, v němž se Gulliver jeví jako nedobrovolný cizinec, nový axiální průmět. Přesahuje hmotný pozemský svět, z něhož Gulliver přišel. Dopadá mnohem dál – do Gulliverova nitra, do niterného kosmu člověka.

Při sledování filmu nemohl divák nemít občasné podezření, že to, co vidí a slyší, není pouhým svědectvím zbloudivšího poutníka, reportáží náhodné příhody. Neustálé excitace nedořešenými mikropříběhy, mnohoosý průmět fantastickým světem, oživující připomínky prožitých i prostředkovaných zkušeností – nic z toho by ho neudrželo v napjaté pozornosti, kdyby bezděčně necítil, že jde ještě o něco jiného: že se totiž stává svědkem *skutečného* dramatu.

¹² François-René de Chateaubriand. *Voyage en Italie*. Lausanne: H. J. Mermod, 1947, záznam z 11. prosince.

Jenomže drama vyžaduje nejméně dva protivníky. Každý z nich musí být zaklet do svého osudu. Najděte však ve filmu *Případ pro začínajícího kata* takové dvě protichůdné a současně, po zákonu dramatu, se doplňující postavy!¹³ Vždyť život v Balnibarbi a na Laputě je omezen na neplodné fixní představy jejich obyvatel, které nemohou vyústit v radikální řešení. Vždyť Gulliver nevstupuje s lidmi, mezi něž se dostal, do skutečného zápasu. Vždyť v poloze vnějšího dění nemá hra anagnorizi! Dramatická síla, jíž film působí na diváka, pramení z toho, že jednou z dramatických postav je sám Gulliver. Vzpomeňme si na jeho závěrečný výrok vyprávěného úvodu:

Gulliver (m. o.): „A to je vcelku všechno, co jsem chtěl říci o kapličkách, kolem nichž vedou cesty k našim pošetilým touhám, pánové...“

„... Kdo vlastně jsem, pomyslel jsem si tenkrát, kdo jsem a co o sobě nevím, že někomu stálo za to vybudovat na mé cestě tento dům a trpělivě čekat, až se v něm chytnu...?“

Gulliver tedy musel podlehnout své „pošetilé touze“, protože na něho někdo „nastražil past“; musel se vrátit do dětství a mládí, jako se musel Oidipus vrátit do Théb. Musel se vrátit nikoli proto, aby si zopakoval své mládí, nýbrž proto, aby vůbec mohl dál žít svůj život. Neboť „vzpomínka je sám život [...] Člověk, přemísťující se na svém území, přenáší s sebou všechna místa, která již zaujímal, i ta, která zaujme. Je současně všude, je zástupem, který kráčí přímo vpřed a v každém okamžiku rekapituluje všechny etapy. Neboť žijeme v několika světech, každý z nich je pravdivější než ten, jež obsahuje, a sám je falešný vůči tomu, který ho obklopuje...“¹⁴

Kdo je však Gulliverovým dramatickým protivníkem? Viditelně nikdo ani z Balnibarbi, ani z Laputy. Skutečným Gulliverovým protihráčem a protivníkem je sám Gulliver.

¹³ Viz Jan Kučera. „Film mezi dramatem a epikou“. V této knize viz s. 175–192.

¹⁴ Claude Lévi-Strauss. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955, s. 40 a 373. [V českém překladu Jiřího Pechara: „Vzpomínka je život sám [...] Při každém svém pohybu člověk přenáší s sebou zároveň všechny pozice, které kdy zaujal, a také všechny ty, které kdy zaujme. Je zároveň všude, je davem, který postupuje současně a opakuje v kteroukoli chvíli všechny etapy. Nežijeme v jednom světě, ale v několika světech, z nichž každý je vždy v dalším zahrnut a je pravdivější ve vztahu k tomu, který v sobě zahrnuje, a falešný k tomu, v kterém je sám obsažen.“ Claude Lévi-Strauss. *Smutné tropy*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1966, s. 42 a 289.]

Všechno, s čím se Juráčkův Gulliver-poutník setkává (a co může divák sledovat přes Gulliverovo rameno), je obsahem Gulliverova života, který si on sám, díky své „pošetilé touze“ a „čísi nástraze“, promítá vně sebe. Gulliver této chvíle (a každé, kterékoli této chvíle) vstupuje do dramatického souboje s Gulliverem „mnoha světů“, s Gulliverem vzpomínek, chyb i pochyb, snů i záměrů, minulosti i budoucnosti, do neutuchajícího zápasu člověka o sebeuvědomění. To, co se před divákem i před Gulliverem odehraje, se může člověku zjevit jako blesk, ve zlomku vteřiny. Umělec takový okamžik tisícínásobně zvětšil, prodloužil a rozvinul.

V zápase, který vede Gulliver této chvíle s Gulliverem existujícím stále, mimo čas, vítězí zřetelně ten první. Vítězí i tím, že nenásleduje osud pohádkového rytíře nebo Honzy: ponechává princeznu v jejím zakletí. Kdyby byl totiž přiměl Gabrielu nebo princeznu Niké, aby se staly Markétou, byl by býval ztracen pro svět, z něhož přišel, protože by byl uvěřil ve fantastický svět Balnibarbi a Laputy.

A to je také *anagnorize dramatu* Gulliver kontra Gulliver.

Gulliver odjíždí z Balnibarbi, či ze snu nebo ze schůzky se sebou samým, na selském fasuňku naplněném slámou. Na kozlíku je vesnický blázen Vyskoč. Gulliver se usmívá, protože jeho osobní svět se stal v tomto dobrodružství jeho vlastním a úplným světem. Dnešní, tedy již navrativší se Gulliver, sděluje divákovi to, co řekl tehdejší, navracející se Gulliver vesnickému bláznovi, když mu ukazoval hodinky, které našel v zajícově vestě:

Gulliver (m. o.): „Řekl jsem, poslouchej, Vyskoč, jdou ty hodinky pozpátku, nebo se mi to jenom zdá? Ale on namítl, co pořád máte, copak vám nestačí, že je slyšíte tikat...?“

Protože lidský život má nekonečně podob a rozměrů. Všechny se protínají na ose mezi minulostí a budoucností. Ať se kterýkoliv okamžik života jeví jakkoli, nezvratně jisté je to, že se celá soustava řítí nezadržitelně jediným směrem: od minulosti k budoucnosti. Vpřed.“

Snažil jsem se vniknout do struktury Juráčkova filmu *Případ pro začínajícího kata*. Dílo má však nespočet podrobností, rozmanitých faset, perspektivních deformací, hříček a záměrných mystifikací. Swiftovských masek. Obávám se, že jsem zůstal jen na jeho kraji.

FILM MEZI DRAMATEM A EPIKOU

Dramatům nezřídka vytýká se „epický ráz“ jakožto podstatná vada.

Otakar Hostinský r. 1881.

Úvahy o tom, že tzv. hraný film posledních desíti, patnácti let zabíhá do epičnosti, jsou velmi četné. Jdou až do tvrzení, že hraný film není svou nejvlastnější podstatou dramatem, ale vyprávěním, tedy epikou. Na krajní teorie epizace hraného filmu reagoval Ilja Vajsfeld v úvaze *Sporné a nesporné v současné dramaturgii*.¹

„Opakování byt' těch nejlepších klasických vzorů minulosti dnešního diváka již není s to uspokojit. Z této skutečnosti někteří filmaři vyvozují, že pravá specifika moderního filmu spočívá v přehlížení zákonitostí. Konečně se podařilo vymanit se ze všeho, co bylo charakteristické pro filmové umění nedávné minulosti. Lze se obejít bez charakterů, syžetu, všelijakých logických vazeb – ve smyslu montážní posloupnosti atd. Stručně řečeno – nejcharakterističtější rysem moderní kinematografie je vyloučení dramaturgie.“

První otázka, která při čtení takových polemik vyvstane, zní: je hraný film dramatem?

Dřív než na ni odpovím, musíme se dohodnout na nejzákladnějších charakteristikách dramatu.

¹ Ilja Vajsfeld. „Sporné a nesporné v současné dramaturgii“. In: *Film a doba*, č. 6, 1970. Z časopisu *Něva*. Moskva, 1969, č. 12. Přel. Galina Kopaněvová.

Drama je, když...

Drama je mezi uměleckými obory tím, čím je matematika mezi vědami. Má vysoký stupeň abstrakce.² Jeho konstrukce je nadmíru důmyslná a jemná, v umělecké oblasti nevšední.

Drama se realizuje samopohybem. Hnací složkou dramatu není děj, ale aktivní jednání dramatických postav. Z nich se splétá řada situací, navazujících těsně na sebe. Připomíná románový děj. Jednání postav je zacílené. Je osudové. To znamená, že postava, která se vydala za předjatým cílem, se již nikdy nemůže vrátit. Včlenění se do systému, který ji strhuje jen jedním směrem. Sama ovšem pohybu tohoto systému napomáhá vlastní činností a neústupností. Postava může jen zvítězit nebo prohrát. V tom smyslu je drama neúprosné, kruté.

Činorodé, zacílené a nevratné jednání jedné postavy vyvolává stejně energické, zacílené a osudové jednání jiných postav. Přesněji řečeno, váže je na sebe. Jednání a záměry postav nemusí být vždy vzájemně nepřátelské, jak se všeobecně míní. Jsou však vždy různé, tedy nutně se na svých dráhách střetávají.

Drama začíná ve chvíli, kdy některé postavě (či skupině postav) je udělen vnější popud. Bývá náhodný. Uvede však postavu v nezastavitelný pohyb. Důvodem toho je, že ve chvíli, kdy postava utrhla šok, byla v labilním stavu: nebyla již schopna pokračovat v předchozím životě, neměla však ještě popud k tomu, aby usilovala o radikální změnu. Svou kritickou labilitu si postavy nemusí uvědomovat. Romeo je zasnouben s Rosalínou, Julie s Parisem. Vše se zdá být v pořádku. Teprve když se Romeo a Julie setkají na plesu, pocítí a do jisté míry si i uvědomí, že dosavadní stav každého z nich byl neudržitelný. Tak jsou oba vrženi do zacílené, vášnivě, střemhlavě a nevratné akce.

Pohyb dramatu tedy postupuje navzájem svázanými akcemi různých postav. Tato vazba se zdá z vnějšího pohledu dostatečně pevná a propojená i energická, aby udržela drama v pohybu a v celistvosti. Ve skutečnosti je však její určení nedostatečné.

² G. W. F. Hegel: „Drama je zaprvé abstraktnější než epos“. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Ästhetik*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955, s. 1041. [V českém překladu: G. W. F. Hegel. *Estetika II*. Přeložil Jan Patočka. Praha: Odeon, 1966, s. 323.]

To, co dodává dramatu matematické přísnosti, objektivitu a nenapadnutelnosti, je další síla, která uvádí všechny složky hry do pohybu, pohyb udržuje a živí. Je to síla historické situace. Ta obepíná postavy a působí na ně zevnějšku, jakoby z nekonečna, z neznáma. Její tlak a druh eliminují charakter. Aktivizují nejvíc ty, které na ni jsou charakterově i osobní situací nejcitlivější. A právě takto vybrané, vyprovokované a pro intenzitu i vymezenost svého jednání reprezentativní charaktery jsou vůdčími akčními postavami dramatu. Jejich jednání a činy přesahují v průběhu dramatu obzor vnitřních vztahů mezi postavami. Narážejí na vnější sféru, aby ji rozrušily, aby se osvobodily. Jsou vrhány zpět, avšak s novými zkušenostmi a do nové situace. Proces se nutně opakuje, nyní však na vyšším stupni.

Je jasné, že akční postavy dramatu, ač se svými charaktery a zacílením většinou krajně liší, jsou si vlastně příbuzné. Táž historická situace uvedla do akce Othella i Jaga. Má-li mít drama nejvyšší intenzitu a přesvědčivost, musí stát proti Othellovi jedině Jago. Jagova akce ve své tragické důslednosti je možná právě jen vůči Othellovi. Každá odchylka od charakterové stavby jednoho či druhého by podstatně snížila účinnost dramatu. Dramatické postavy se vzájemně přitahují. Možno říci, že Jago je anti-Othello a Othello je anti-Jago.

Pohyb dramatu tedy vzniká a udržuje se vzájemným působením energie vznikající ve sféře cíleně jednajících postav a energie vnější, tj. historické sféry. Drama si tedy svůj pohyb produkuje a reprodukuje samo.

G. B. Shaw říká: „Hra se vyvíjí sama od sebe. Já jen vedu pero.“³ Tento výrok není zcela přesný. Ve skutečnosti dramatik vyhmátne časovou situaci, domodeluje postavy tak, aby jejich charaktery vzájemně korespondovaly, a uvede je vnějším nárazem do pohybu. Zpočátku do hry zasahuje: informuje diváka o výchozí situaci, zpřesňuje vztahy. Při realizaci hry korigují režisér, herci a další „dráhu letu“ dramatu. Jakmile se však drama dostane na přesnou dráhu vzhledem k svému obsahu a vnějším okolnostem, opravdu se rozvíjí samo. Nemůže se vychylovat z dráhy, protože je vymezeno povahami postav a historickou situací doby.

Ve svém průběhu se drama formuje do vrstev: vzájemné vztahy postav se v určitém momentu zauzlí (dochází, jak se nepřesně říká, ke konfliktu).

³ Archibald Henderson. *Tischgespräche mit Bernard Shaw*. Berlín: S. Fischer, 1926, s. 49 [1. vyd. anglicky pod názvem *Table-talk of G. B. S.: Conversations on Things in General Between George Bernard Shaw and His Biographer*. New York: Harper & Brothers, 1925].

Je to dílčí výsledek, který zároveň přiblížil postavy k jejich cíli i ztížil jejich situaci. Nevyčerpal jejich energii. Akce pokračuje dál, nyní již na vyšší úrovni. Znovu dojde k zauzlení. Nová situace však již v sobě obsahuje všechny složky předchozích. Drama se vrství, získává tzv. teleskopickou strukturu. Závěr je nejen výsledkem posledního stupně hry, ale současně všech předchozích. František Hrubín vystihuje strukturu dramatu tímto básnickým příměrem: „Každý okamžik byl těžší o všechny předcházející: poslední vteřina bude mít váhu celého života.“⁴

Samopohyb dramatu je tak přesný a důsledný, že v určité chvíli (nejčastěji na konci druhé třetiny hry, přechodně ke konci jednání) drama předbíhá autora. Přesněji řečeno: divák předbíhá autora i drama. Euforizován předchozím děním a uveden na určitou „letovou dráhu“, odvíjí si drama již sám. Ještě přesněji: divák už nemůže dělat nic jiného než se řídit vpřed na vlastní riziko.

Je to situace pro autora velmi nebezpečná. Jestliže neprozřetelností a neobratností uvedl diváka na nesprávnou dráhu a udělil mu nesprávnou rychlost, divák bude směřovat k jinému závěru, než autor zamýšlel, k jinému ideovému cíli. Drama ztratí na efektivnosti i na umělecké hodnotě. Druhé nebezpečí tkví v tom, že autor v tomto stadiu svého diváka nedostihne. Divák, který již „ví, oč jde“, ztrácí důvěru v dílo, v autoritu autora. Umělecká hodnota díla je radikálně oslabena.⁵

Divák se tedy podílí na dramatu aktivně. Přijímá jeho morální stanoviska. Zde vzniká opět nebezpečí pro diváka. Během vnímání je argumentace dramatu nesporná. Nutí diváka zaujímat vyhraněné stanovisko k problémům postav, stavět se na tu či na onu stranu. Prožívá vyhrocené a neúprosně naléhavé dilema. Je to zážitek, přímo kus života, který se jako zkušenost zakoření do divákovy existence. Po skončení dramatu začne možná divák o svých postojích pochybovat. Možná že je i změnil. To je však již pozdě. Drama neúprosně a trvale zasáhlo jeho svědomí.

Drama je jako vězení. Mnohoseměrné vnitřní i vnější vazby činí z dramatu homogenní soustavu. Má svou vlastní energii a rovnováhu. Povrchové napětí. Proto během existence dramatu (tj. během vnímání dramatu)

⁴ František Hrubín. *Zlatá reneta*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 103.

⁵ Výrazným a opakovaným příkladem uniknutí diváka autorovi byl televizní seriál Jiřího Marka a Jiřího Sequense *Hříšní lidé města pražského*. V každém pořadu věděl divák nejpozději na konci druhé třetiny, oč dále půjde. Ani jednou autoři diváka „nedoběhli“ a nepřipravili mu nečekaný obrat.

nemůže do systému nic náhodného vstoupit. Stejně tak nemůže žádný článek z dramatu vypadnout, například žádná postava nemůže „dobrovolně“ opustit hřiště. Je to přirozené: kdyby mohl autor během rozvoje hry do ní svévolně včlenovat cizí elementy nebo některé ve hře angažované částice svévolně vylučovat, nebyly by ani průběh, ani výsledek dramatu nutné, vnitřně opodstatněné, osudově neodvolatelné – prostě dramatické. Jeho morální váha by byla nicotná. A s ní i umělecká hodnota díla.

V průběhu dramatu se objevují pro diváky i pro postavy nečekané situace i postavy. Lze je nazvat náhodnými. Ve skutečnosti však jsou veškeré komponenty dramatu potenciálně dány hned na jeho počátku. Chod dramatu je postupně ožíví a přivede na scénu. Oidipus si současně s příchodem do Théb přivádí s sebou Laiova sluhu-pastýře, ačkoliv pastýř se objeví mnohem později a jeho výpověď působí jako náhodná. Vyvolá nečekaný zvrat. Všechny postavy a situace dramatu jsou od začátku doslova připraveny „za kulisami“.

Pádnost takových jakoby náhodných vstupů, překvapení, vyvěrá z rozporu mezi jejich vnější nečekaností (vlastně z „historické krátkozrakosti“ lidí určité doby) a z jejich vnitřní, divákem dodatečně zjištělné nutnosti, logičnosti, osudovosti.

Drama samo sebe hubí. Hermeticky proti vnějšku uzavřený systém dramatu může mít jen jediný úděl: dojde-li úsilí postav k závěru, vyčerpají-li se jejich možnosti i energie a možnosti v daném historickém systému, smysl vztahů postav končí. Drama likviduje sebe samo.

Tato nesporně výjimečná vlastnost dramatu lépe vynikne srovnáním s románem. Závěr románu neukončuje život společenství, které se v románě aditivním postupem vytvořilo, nebere tomuto společenství smysl života. V románě přicházejí a odcházejí postavy libovolně. Jsou to postavy trpné. Existují dál, jejich životy plynou jako vody v řečišti.⁶ Smrt Emy Bovaryové nebo Anny Kareninové nezabraňuje postavám, které se kolem ní objevovaly, aby si našly jiný smysl života. Ba naopak: smrt Emy či Anny v jistém smyslu lidi kolem nich shromážděně osvobozuje. Je jako prolovení bariéry ker na řece: uvolní její proud. Proto si může Matylda de la

⁶ Srov. G. Lukács: „Román [...] je směr pohybu společnosti“ – „V románu nemá jednání konkrétní cíl“ atd. Georg Lukács. *Der historische Roman*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955, s. 150, 154 aj. [Lukáčsova studie v překladu do slovenštiny: Georg Lukács. *Historický román*. Preložil Július Albrecht. Bratislava: Tatran, 1976.]

Mole s uspokojením odnášet hlavu popraveného Julienu Sorela v košíku na salát.

Naproti tomu smrt Trepleva roztrhne skupinu postav, které se shromáždily na Sorinově statku. Je to nezbytné, protože tyto postavy se nesešly náhodou, jako poutníci v *Canterburských povídkách* nebo cestující v *Heptameronu*, nýbrž z nutnosti, která přesahovala jejich vědomí a vůli. Všechno jednání, úsilí, sny postav u Sorinů zbaví Treplevova smrt smyslu (ukáže, že byly nesmyslné), nutnosti být pohromadě a ujařmovat se vzájemnými vztahy. Ovšem tíž likvidační účín má i závěrečné zvolání: „Přijel revizor!“⁷

Dramatické charaktery jsou strnulé a důsledné. Souvisí to s celkovou vymezeností dramatického systému. Kdyby se postavy pod vlivem různých nátlakových situací povahově měnily, kdyby se rozrůstal objem jejich povahových komponent nebo měnil jejich sklad, mohly by se postavy svým nutným, osudovým údělem vyhnout. Jedině charakterová neústupnost může postavu vrhnout do dramatu. Zároveň však platí, že jakmile se postava začlení do dramatické smrsti, nemůže již svůj charakterový globál měnit. Nedovolí jí to tlak ostatních postav a nedovolí jí to ani její sebezáchovný smysl. Bez charakterové strnulosti postav by ani nemohlo drama fungovat. Je to právě tato neústupnost, důslednost, vymezenost, která způsobuje, že vzájemná pouta mezi postavami se utužují a svírají tím víc, čím energičtější a důmyslnější se každá z postav snaží osvobodit od tlaku ostatních. Jen postava se zcela určitým charakterovým objemem, která je ve chvíli vstupu do dramatického víru ve stavu „charakterové strnulosti“, úplnosti, může do dramatického systému vstoupit.

Samozřejmě, že v dramatických perturbacích se charakter postav mění. Tato změna, kterou postřehují postavy i diváci, je však ve skutečnosti jen vyjevováním různých stránek daného charakteru postavy. Postava se charakterově mobilizuje. Svými činy i činy partnerů se různé složky jejího charakteru osvětlují. Z toho vzniká v divákovi dojem, že se postava povahově mění, jako postava románová. Ve skutečnosti však jde jen o to, že na konci dramatu divák lépe zná charakter postavy, daný globálně již při jejím nástupu. Rozdíl mezi dramatickou a epickou, románovou postavou

⁷ Anton Pavlovič Čechov: *Racek*, Nikolaj Vasiljevič Gogol: *Revizor*. [V českém překladu *Revizora* z roku 1967 zní závěrečný výrok hry: „Úředník, který přijel se zvláštním posláním z Petěrburgu, žádá, abyste se k němu okamžitě dostavili. Ubytoval se v městském hostinci.“ N. V. Gogol. *Revizor*. Přeložil Zdeněk Mahler. 2. vyd. Praha: Artur, 2015.]

opět lépe vynikne jejich srovnáním, jak je provádí Bertolt Brecht, když charakterizuje epického a dramatického herce: „Na rozdíl od dramatického herce, který svou figuru má od začátku hotovou a který ji pak jen vystavuje příkoří světa a tragédii, dává herec epický své figuře před očima diváka vznikat tím, že ukazuje, jak se tato figura chová. Ze způsobu, jak se dát angažovat, jak prodat slona, jak vést proces, však nevyplyne jediná neměnná figura, nýbrž figura, která se neustále proměňuje [...]“⁸

Drama je vždy přítomné. „Drama je tvořeno pro bezprostřední nazírání, nikoli pro vnitřní představy“.⁹ K Hegelovu tvrzení dodává Otakar Hostinský: drama předvádí vše „příspěním herců na jevišti našemu oku tělesnému“.¹⁰

Z toho, že každé provozované drama vnímá divák bezprostředně smyslově, tedy jako právě existující fakt, plyne, že obsah dramatu (jeho náplň) může divák chápat jedinečně jako přítomnost, lépe soudobost. I minulost, o níž postavy často mluví, vlastně předminulost, tedy to, co se stalo dřív, než začal děj, který divák právě smyslově vnímá, se musí zpřítomnit, stát se součástí přítomného života postav. Jinak nebude taková minulost akční součástí dění. Zůstane na úrovni ornamentální konverzace bez důsledků. To znamená, že akční přítomnost postav do sebe minulost vstřebává. Drama tedy vždy a všechno prezentuje.¹¹

Při čtení románu si čtenář rovněž děje zpřítomňuje. V jeho vědomí však neustále existuje distance mezi tím, co se vypráví a co se tedy již stalo, a mezi čtenářovou přítomností (i utopický román jedná o minulém: je to minulost v budoucnosti). Čtenář, který si zpřítomňuje románové děje, který je „prožívá“, však ustupuje do minulosti, tj. na rovinu románové přítomnosti, na časovou polohu románového děje. Román tedy, na rozdíl od dramatu, reprezentuje.

⁸ Bertolt Brecht. *Divadelní hry I*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, s. 154. Brecht končí tuto stať zajímavou poznámkou v závorce: „ostatně by herec Chaplin v leččem spíše odpovídal požadavkům epického divadla než požadavkům divadla dramatického!“

⁹ G. W. F. Hegel. *Ästhetik*, s. 1044. [V překladu Jana Patočky: „[...] z druhé strany se drama netvoří jako epos pouze pro vnitřní představu, nýbrž pro bezprostřední názor.“ G. W. F. Hegel. *Estetika II*, s. 325.]

¹⁰ Otakar Hostinský. *Epos a drama*. 2. vyd. Praha: F. Topič, 1930, s. 16.

¹¹ Odlišný názor má Peter Szondi. *Teória modernej drámy*. Přeložil Ernst Marko. Bratislava: Tatran, 1969, s. 21 a násl.

Drama vytýčuje budoucnost. Vlastně ji vytváří a přivolává. Drama je zaměřeno do budoucnosti již tím, že je tvoří jednající postavy, tedy postavy usilující o něco, co není a co má být. Z určitého počátečního stavu se snaží dospět k jinému, příštím, budoucímu. Přitom nerozhoduje, zda svůj cíl považují za něco zcela nového, revolučního (například Lorenzaccio), nebo za upevnění toho, co již bylo (například Ibsenovy postavy).

Futurálnost dramatu vyvěrá však i z toho, že divák bezprostředně sleduje jednání a boje dramatických postav v jejich konkrétním vývoji. Plný smysl hry očekává až od závěru, tedy od výsledku, od budoucího. Celkový smysl dramatu přesahuje postavy, jejich konkrétní problematiku. Je vždy otevřeno do budoucnosti, je – v divákově vjemu – vždy perspektivní, a tudíž i optimistické. Dává naději ve vítězství lidského úsilí po stále větší svobodě, po překonání omezujících historických vymezení. Arthur Miller píše o tragédii: „tragédie vyžaduje od svého autora víc optimismu než komedie [...] Tragédie musí zahrnovat možnost vítězství [...] Protože tragédie spěje k dokonalejší rovnováze mezi tím, co je možné, a tím, co je nemožné. Je zajímavé, dokonce podnětné, že hry, na něž se chodíme dívat staletí za staletími, jsou právě tragédie. V tom a jedině v tom spočívá víra – optimistická, chcete-li – v zdokonalování člověka.“¹²

Futurálnost dramatu není jen v tom, že postavy jednají konkrétně a zaměřeně v divákově přítomnosti. Vyplývá i z historického rámce, který svírá a ovlivňuje jednání postav. Smyslem – většinou neuvědomovaným – jednání postav je překonat zdánlivě anonymní tlak vnější historické sféry, osvobodit se. To je jeden zdroj futurálnosti dramatu. A druhý se týká diváků. Divák nemůže historickou situaci doby, v níž postavy žijí, chápat a prociťovat či prožívat jinak než jako situaci současnou. Ať chce či nechce, ztotožňuje každou „světodějinnou kolizi“ (řečeno s Hegelem), kterou postavy atakují – například postavy shakespearovské – se současnou historickou kolizí. K této operaci napomáhá divákovi interpretace

¹² Arthur Miller. „Tragedy and the Common Man“. *New York Times*, 1949, článek uveřejněn po premiéře hry *Smrt obchodního cestujícího*. [V českém překladu Hany Ulmanové: „tragédie vlastně vypovídá o větším autorově optimismu než komedie [...] V tragédii musí být naznačena možnost vítězství. [...] A je podivné (třebaže povznášející), že hry, které po staletí čtíme, jsou tragédiemi. V nich a pouze v nich tkví víra – pokud chcete, pak optimistická – ve zdokonalitelnost člověka.“ Arthur Miller. „Tragédie a obyčejný člověk.“ Přeložila Hana Ulmanová. *Divadelní noviny*. 2008, č. 22. Dostupné také z: <http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=18266>.]

dramatu. Režisér nemůže „rekonstruovat“ historickou atmosféru, v níž vznikl například *Hamlet*. Je jediné schopen vsadit látku Shakespearovy tragédie do současné historické sféry. Proto každá interpretace starší hry je současná. Proto drama v literární formě nestárne. Podobně však nemůže ani současný autor rekonstruovat historickou situaci minulosti, tvoří-li tzv. historické drama. Může pracovat jen s dobovou analogií. Proto nelze vytvořit historické drama v doslovném smyslu slova.

Jestliže tedy každý divák dešifruje jakékoli drama – během toho, co je vnímá – soudobým klíčem, jeví se mu vždy jako současnost, přítomnost. Oprávněnost všeho přítomného tkví v budoucím. Smysl všeho přítomného je zaklet v budoucím. Proto konfrontace jednání postav a historické situace, na níž spočívá stavba dramatu, vždy obrací zájem diváka k budoucímu.

Drama je soustava mnoha časových rozměrů. Nejdou po sobě, paratacticky jako v románě. Vrství se vertikálně, do podřadností (hypotaxi) a vzájemně se prostupují. Každá postava má své vnitřní časové metrum, v němž vnímá skutečnosti, s nimiž se setkává, a svůj vnější čas, v němž realizuje výsledky úvah. Dramatická postava má však v průběhu jednání, odehrávajícího se v přítomnosti diváků, svou minulost, kterou právě vytvořila, svou přítomnost, tj. své „teď“, a svou budoucnost, kterou vytváří a do níž se nezadržitelně řítí. Atd.¹³

Drama má svou vlastní časovou členitost: některé probíhá nepřetržitě po určitou dobu, například den. Jiné se člení na akty, mezi nimiž jsou časové pauzy. Drama se může rozvíjet den, měsíc, rok či mnoho let.

Konkrétní akty postav však vyžadují určitý čas, trvání, odpovídající možnostem matérie: dialog lze proslovit v určitém čase, čin k své realizaci potřebuje rovněž určitý čas.

Všechna tato různorodá časová metra se musí v dramatu složit do výsledného, globálního časového rozměru, v němž se rozvinou, realizují a vyčerpají.

Rovněž v divákově vědomí vzniká během vnímání díla řada vědomí času (řečeno s Husserlem), různých časových rozměrů. Divákův polychronní systém musí vcházet do funkčního svazku s polychronií dramatu.

¹³ K této polychronii viz Edmund Husserl. *Karteziánské meditace*. Praha: Svoboda, 1968.

Avšak mimo časová metra postav a diváka, vně nich existuje objektivní časový rozměr, časová lhůta: doba, kterou divák stráví vnímáním hry. V tomto vnějším časovém rozměru se musí navršit a dovršit globální metrum dramatu.

Vnímání dramatu nelze libovolně přerušit, jako lze kdykoli přerušit čtení románu. Funkční, neměnitelný vztah trvání divákova vnímání dramatu (čili trvání hry) a rozměru globálního času dramatu je stěžejní podmínkou specifického zření světa ve formě, již nazýváme drama.

Drama je pokus. Z předchozího stručného výčtu rozhodujících vlastností dramatu plyne, že drama je útvar, který vyžaduje zcela přesné komponenty, především historické klima a přesně vymodelované charaktery. Vystihne-li umělec historický tlak a jeho účín, domodeluje-li charaktery, které na něj nejcitlivěji a nejintenzivněji reagují, a dá-li postavám impuls, soustava se dá do pohybu. Jeho výsledek je dán vlastnostmi a poměrnostmi složek dramatu. Nemyslím na výsledek dějový, ale morální, na smysl díla: zda bude shodný s tím, který předpokládal autor, či zda se od něj bude lišit, je otázka méně důležitá. Především jde o to, aby jak průběh, tak výsledek zasáhly co nejefektivněji společnost, jíž jsou určeny, aby ozvláštňením osvětlily v dostatečné hloubce její problematiku, aby – současně – aktivně zasáhly do společenského života, aby „umožnily členům (sociální) skupiny uvědomit si, co mysleli, cítili a činili, aniž význam toho objektivně znali.“¹⁴

Drama je tedy experiment. Je skutečným a riskantním, smyslově vnímatelným a kontrolovatelným provedením operace, která má dokázat správnost uměleckých předpokladů, týkajících se lidských a společenských problémů. Drama jako experiment vstupuje před diváky. Ti jsou jeho soudci i porotci. Současně však i obžalovanými. Každé předvedení dramatu je tedy soudním jednáním svého druhu.

Film je, když...

Můžeme si odpovědět na otázku, zda je hraný film dramatem? Myslím, že ano. Zopakujeme-li si atributy dramatu, jak jsme je právě vyjmenovali, zjistíme, že se všechny hodí na hraný film. Většina z nich beze změny,

¹⁴ Lucien Goldmann. *Pour une Sociologie du Roman*. Paris: Gallimard, 1964, s. 347 aj.

některé s určitými adaptacemi. Můžeme tvrdit, doufám, že hraný film je svou podstatou dramatem. Jinak řečeno: mají-li se specifické vlastnosti a schopnosti filmu co nejefektivněji využít, je třeba hrané filmové dílo vztýčit a vyztužit podle zákonitostí architektury dramatu. Současně z toho plyne, že pro hraný, nyní již lze říci dramatický film dlužno volit takové zření světa a takové látky pro vyjádření tohoto názoru, které se nejmožněji uplatní právě v dramatické formě.

Je-li nosná konstrukce hraného filmu konstrukcí dramatu, neznamená to ještě, že bude vždy na filmovém díle tak patrná, jako bývá na díle divadelním. Dramatická klenba bývá v hrané kinematografii velmi často zastřena. Mízí pod jinými formami, především pod formou epiky. Důvody jsou dva: jedním je bohatý výrazový rejstřík filmu a jeho zvláštní vztah k snímané realitě, jaký nemá divadlo; druhým jsou aktuální požadavky údobí, v nichž filmové dílo nebo série filmových děl vznikají.

*Film má bohaté epické možnosti a silné sklony k epice.*¹⁵ V žádném dramatu nechybějí stopové prvky epiky (ani lyriky). V žádném uměleckém druhu nechybějí stopy ostatních: „básnické dílo, které by bylo zcela lyrické, zcela epické, zcela dramatické, je venkoncem nemyslitelné [...] každé dílo se více nebo méně podílí na všech druzích [...]“ Příčiny nejsou jen rázu praktického. Vyvěrají z historického vývoje druhů. Literárněvývojové studie Humboldta, Herdera i Cassirera dokazují, že formové, strukturální odlišení uměleckých, konkrétně literárních druhů, je výsledkem historické geneze.¹⁶

¹⁵ Rovněž k lyrice. Avšak vztah lyriky k dramatu je podstatně odlišný od vztahu epiky k dramatu. S dnešní naší úvahou nesouvisí.

¹⁶ Emil Staiger. *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 146 a násl., s. 170. – Všechny tyto úvahy však chápou drama jen jako literární dílo. Autory k tomu svádí to, že řídící materií dramatu je řeč, kterou lze v předrealizační fázi fixovat jen literárně, písemně. Avšak objem výrazových látek dramatu, jeho jazyka v době existence dramatu, tedy při divadelním představení, je mnohem obsažnější: herecký projev, výtvarnost scény, osvětlení, hudba atd. Od antického divadla do divadla ibsenovského typu se tyto výrazové druhy uplatňují v různé míře. Vždy však jen jako doprovod či doplněk mluvy. Nicméně neustále tvoří s mluvou globál dramatického jazyka. Dramatická kinematografie postavila hned od počátku do popředí ikonické vyjadřování, ikonickou řeč i mluvu. I mluvený film uplatňuje zvukovou, výtvarnou a kinetickou stránku v poměru k slovní řeči víc než jevištní divadlo. Určitá část moderní dramatické kinematografie dokonce radikálně omezuje řečový part. V současné chvíli například u nás přiděluje značnou úlohu hereckému výrazu, gestice a mimice.

V divadelním dramatu je nejnápadnější epičnost ve služebné úloze: užívá se jí k přímé „prozaické“ informaci diváka. V těchto partiích je neorganickým prvkem díla, protože během výkladu vzniká akční hiát. Otakar Hostinský vystihuje pádne neorganičnost této informující epiky: „Jednající osoby [...] z valné části jsou nuceny vykládati sobě navzájem takové věci, které vlastně samy sebou se rozumějí [...] a o nichž vlastně by mezi sebou neměly ani mluvíti.“¹⁷ Takové vyprávění se vyskytuje nejvíc v expozici díla i na začátcích jednotlivých jednání.

Epické vložky tohoto druhu ruší proud divadelní hry z mnoha důvodů. I proto, že ubírají čas pro vlastní akci. Hlavně však proto, že jsou minulostní. Každé vyprávění je sdělením o minulém, o tom, co se stalo. Je tedy zpodobením prostředkujícím: divák si musí vyprávění představovat. Vyprávění dále egalizuje postavy a situace. Epika totiž řadí fakta „vedle sebe“, paratakticky. Uvádí je odděleně, přičtem. „V epickém básnictví představuje totiž dílo hromadění jednotlivostí.“ – „Samostatnost částí odpovídá druhovému zákonu epická, funkcionalita částí zákonu dramatická [...]“¹⁸ Epika je sice diegézni, tj. spojuje fakta, ale nehierarchizuje je a netřídí. V důsledku toho je nivelizuje a – alespoň v tendenci – otupuje kontrastnost figur.

Drama, jak víme, může žít jen v přítomnosti a vyjadřovat se bezprostředně. Vytváří v divákově paměti zkušenosti, ale během vnímání díla tlumí vzpomínky na zkušenosti předchozí; dramatické postavy jsou kontrastní a opoziční, protože každá z nich musí jednat v individuálně zaměřeném směru; má-li soubor jednání postav dojít určitého a nepochybného závěru, musí být částice funkcionálně vázány, a to obousměrně: příčina vyvolává následek, následek objasňuje a naplňuje příčinu. Drama řadí částice hypotakticky a srovnává je hierarchicky.

Antičtí autoři ještě užívali epických vložek otevřeně (ale také odděleně od vlastního dramatu – přednášel je chór). Shakespeare již skrývá vyprávěcí epiku pod fingované dramatické dění – například výjev čarodějnic v *Macbethovi*, hádka sluhů v úvodu *Romea a Julie*. Soudobý dramatik se snaží organicky včlenit epickou informaci do vlastní dramatické akce, tedy do nátlakových dialogů postav. Postavy se jimi charakterově

¹⁷ Otakar Hostinský, s. 30.

¹⁸ Emil Staiger, s. 116 a 101.

vyhraňují a současně již vstupují do vzájemných akcí – například expozice Čechovových *Tří sester*.

V divadelním dramatu je však ještě jiná epika. Nikoli vynucená, „praktická“, ale umělecky funkční a chtěná. Uplatňuje se v okamžicích, kdy je třeba zastavit děj a vrstvit zkušenosti postav. Bývají to chvíle patetické, okamžiky životního účtování, ticha před bouří, zatajení dechu před rozhodujícím skokem. (Epika zde alternuje s lyrikou.)

Divadelní dramatika může epičnost potlačovat, ba utlačovat – například v expozičních partiích. Současně však ji nemůže v partiích nutných pro dramatickou členitost a dramatické zastavení plně využít. Neměnnost jeviště nedává autorovi možnost představovat divákovi jednotlivosti prostředí nejen mimo areál scény, ale ani uvnitř něho.

V tomto ohledu má film nesmírně bohaté možnosti. Může přinášet do základního prostoru dramatu (do tzv. klíčového prostoru dramatu) jednotlivosti z jeho vnějšku – ukazovat krajiny a jejich části. Může rovněž ukazovat jednotlivosti z nitra klíčového prostoru: části místnosti, věci kolem postav, části postav atd. Přibližně stejně obratný je ve zvukové artikulaci a syntaxi: registruje (nebo uměle vytváří) jednotlivé zvuky a hluky, vytváří souzvuky náležející jak do nitra klíčového prostoru, tak do jeho okolí.

Filmu tedy nečiní potíže zachycovat a ohraničovat jednotlivosti z jakkoli rozsáhlých a členitých i vzájemné vzdálených oblastí a stavět je „za sebou“ a diegeticky.

Filmový záběr (ikono-fonický) je však vždy dokumentem. To znamená, že jeho sdělení zdůrazňuje jedinečnost, vyhraněnost a faktičnost jevu. V takovém vymezení je nezbytně obsažena ukončenost, tedy minulost. Z toho plyne, že filmová matérie, kterou film získává snímáním, je svým naturelem epická.

Výsadou filmu však je, že má dvě možnosti, jak využívat natočené artikulované matérie: možnost parataktickou i hypotaktickou.

Autor může klást záběry i vyšší syntaktické články, tedy záběrové skupiny, věty a souvětí (míním stále ikono-fonické záběry atd.) za sebou, ve volném, „sběrném“ vyprávění. Napětí ve „švech“ mezi takovými záběry a skupinami je velmi nízké (mikrotenzní – mezi jakýmkoli dvěma záběry vzniká napětí. Pro mikrotenzní skladbu je proto třeba přizpůsobovat koncepci a snímání záběru). Je to nezbytně vyprávění o stavu (byť stavu v pohybu), tedy o stavším se. (Proto lze k takovým partiím přičleňovat slovní doprovod, výklad (komentář), prvek jednoznačně epický. Ten

uděluje linii ikono-fonického záznamu další rozměr, hlubší významovou prostorovost.)

Autor však může vytvářet s filmovou materií i hypotaktické uspořádání: stavět články (záběry a vyšší skladebné částice) proti sobě. Vyvolávat mezi nimi vysoké významové napětí. Tuto makrotenzi posiluje rozdíly formálními, například světelnými, předmětnými, pohybovými, vytvářenými optickou kresbou, zvláštními postupy (tzv. triky) a samozřejmě i zvukovými prostředky. V takové skladbě každý nový záběr (záběrová skupina) vytváří nový nebo širší význam jednak přičtením, jednak zpětnou vazbou na předešlé záběry a záběrové soustavy. Je to tedy formová obdoba „teleskopického“ postupu dramatické konstrukce. V protikladné syntaxi ikono-fonických částic vzniká filmové drama. To je dramatická soudobost filmu!

Film je umrtvená zkušenost. Je to životní moment, který byl sterilizován a konzervován.

Divadelní představení je živé. Je na biologické, biopsychické, existenciální úrovni diváků, kteří jsou mu přítomni. Je právě tak nejisté, podmíněné jako každá lidská jistota. Kromě toho každé divadelní představení do jisté vymezené míry reaguje na aktuální náladu hlediště. Herci se do té míry přizpůsobují publiku, shromážděnému na představení, aby mu mohli co nejefektivněji sdělit svůj předjatý, přesně vypracovaný záměr. Richard Wagner říká, že (provozované činoherní) drama je „hotová napodobivá improvizace“.¹⁹

Divadelní představení je tedy dvojím dobrodružstvím: vnějším, utvářeným přítomností živých diváků a živých herců, a vnitřním, totiž dobrodružstvím dramatu. Jejich synchronní a interferující realita posiluje dojem soudobosti hry.

Na plátně kina není nic živého. Herci i věci se objevují jen jako stopy. Film je ikono-fonogram. Ikonické a fonické snímky jsou paměti hmoty. Paměť se reprodukuje promítáním a činí dojem soudobé vzpomínky. Je to však mrtvá vzpomínka, která se svou reprodukcí, svým zpřítomněním nemění; ani se neopotřebovává, ani neobohacuje, jako lidská vzpomínka. Bezprostředně přítomny jsou jen stíny a jasy (stopy živých herců a skutečných věcí, kdesi existujících), zvuky (zvuk nemění reprodukci své skupenství; reprodukce zvuku je prodloužením jeho života) a střídání

¹⁹ Richard Wagner. *Über die Bestimmung der Oper*. Leipzig: E. W. Fritzsche, 1871.

záběrů, nositelů dialektiky dramatu. Přesně řečeno, jako soudobé může divák v kinu přijímat jen faktické střetávání významů, tedy dramatickou logiku.

Hraný film je zvláštní útvar. Využívá naturelu filmování dvojím způsobem: jednak s ním pracuje primárně a využívá natočené matérie k epickým projevům; jednak ho z m á h á, zaskakuje, přelstívá: z matérie získané snímáním buduje drama.

Není možné vytvořit „čistě“ epický film, protože sled filmových záznamů by se při přímém divákově nazírání rozpadal, tvořil by nespojitou hromadu jednotlivostí (vnímání filmu je odlišné od čtení románu kromě jiného i v tom, že čtenář se může vracet k přečteným partiím).

Lze však vytvořit „čisté“, klasicistické filmové drama. Takové dílo bude nanejvýš vyvolávat u diváka dojem nevyužitých možností.

To znovu potvrzuje, že dramatická anatomie je hranému filmu nezbytná. Stejně je však nutné, aby autor filmového díla využíval silných epických možností kinematografie. Využití ovšem začíná již v dramaturgii: v pohledu na život, ve výběru tematiky i látky nejvýhodnějších pro dramatickou prezentaci i epickou obsažnost.

Určitá část současné dramatické kinematografie manifestačně upřednostňuje epickou polohu filmu. Je to důsledek dobové sociálně-ideové situace. Drama má, jak jsme viděli, vlastnosti matematiky, a tudíž i její vymezenost. Může tedy vznikat v „čistě“ nebo jí se nejvíc přibližující podobě jen v přehledných obdobích společenských dějin; v obdobích, kdy se společnost (některé její vrstvy) domnívá, že zná a ovládá komponenty svého života, a kdy má potřebu překročit rámec daného historického vymezení, byť s tragickými důsledky.

Je-li tato domněnka mylná, slouží drama, protože je experimentem, jako prostředek sebepřesvědčování. Je-li oprávněná, dramatický experiment síly a znalosti společnosti jednak ověřuje, jednak upevňuje a rozvíjí.

Přechodná období jsou pro „čisté“ drama nepřívětivá. Jevy společenské reality nejsou přesně definovány. Potřebují výkladu. Zajímavé je, že ani v těch obdobích se lidé dramatu nevzdávají. Zatěžují je však epikou. Řadí zkusmo fakta, aby mezi nimi nalézali logické vztahy.²⁰ Proto bychom v každé intenzivní epizodě dramatu našli tajnou naději v přízeň

²⁰ Viz můj článek: Jan Kučera, „Nová kinematografie dvou světů“. *Film a doba*. 1969, č. 12, s. 648–655.

aleatoriky a v důsledku toho ve formě a provádění zepičtěných drammat i stopy improvizace.

Epizace dnešního našeho filmu má několik podob. Za krajní považují dvě: jednu reprezentuje film Jaroslava Papouška *Ecce homo Homolka*, druhou film Věry Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme*.

Ecce homo Homolka je ve svém jádru přísné drama, tragédie, tragikomedie. Ostře vymezené charaktery vstupují do vzájemných vztahů – hádek – napovrch z individuálního rozhodnutí. Ve skutečnosti však pod diktátem vnější síly, nutnosti, o níž nic netuší, kterou však otrocky poslouchají. Čím prudší jsou jejich rozpory, tím pevnější a užší jsou pouta, která členy Homolkovy rodiny vzájemně vážou. Zvláštností jejich vzpour je, že jimi nesměřují k novému, ale k starému. Nejsou v dramatu prvními postavami tohoto zaměření. Světodějinná tragédie Goethova *Götze von Berlichingen* byla obdobná: usiloval o přežití, historicky překonané.²¹ Papoušek však skrývá přísnou dramatickou konstrukci filmu. Staví před oči diváka volně řazené epizody, z nichž žádná nemusí mít ten obsah, který má. Mohly by to být právě tak epizody jiné. Textura filmu působí epicky.

Papoušek užívá epické mimikry k tomu, aby donutil diváka vyhlédnout za hranice Homolkovy rodiny. „Malá sociální skupina“, rodina, molekula společenského organismu, je natolik vymezena, že dovoluje, aby vztahy jejích členů vykrytalizovaly v „čisté“ drama. Za hranicemi této molekuly je však svět neznámý, nespojitý, nepřehlednutelný.²²

Právým opakem se mi jeví film Věry Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme*. Problematika tohoto díla přesahuje rozměr „malé sociální skupiny“. Vstupuje do bezhraničných mezilidských vztahů. Ty jsou však nepřehledné a nelze je dosud (nebo právě nyní) definovat a hierarchizovat. Epizody plynou volně, podobně jako u Papouška. Avšak pod nimi není konzistentní dramatická architektura. Podobně jako ve filmu Alaina Resnaise a Alaina Robbe-Grilleta *Loni v Marienbadu* zpěvňuje Chytilová epicky nesoustavnou látku fiktivními dramatickými figuracemi (například neurčitým příběhem o vrahovi, epizodou o ztracených klíších ap.). V uměleckém

²¹ Na rozdíl od Hegela, který považoval *Götze von Berlichingen* za „posledního renesančního hrdinu“, nazval ho Karel Marx „ein miserabel Kerl“, tedy ubožákem. Götz vedl vzpouru proti králi, který sjednocoval šlechtu, což byl historicky vyšší stupeň společenské organizace než rozdrobená šlechtická panství, o něž usiloval Götz, vida v nich svobodu.

²² Viz můj článek: Jan Kučera. „Nazpět k ráji“. *Film a doba*. 1970, č. 4, s. 192–199. V této knize viz s. 117–132.

zření Chytilové jsou jednotlivé akce člověka izolovány. Nejsou vázány na určitý cíl, byť jej napovídaly (valení kamene). Chytilová proto vytváří elementy vyprávění tak, aby měly co nejrozsáhlejší konotaci. Konotační rozptýl elementů neustále podněcuje. Naproti tomu Papoušek svírá diváka, vede ho po úzce vymezené cestě (například volbou záběrů, jejich častým střídáním atd.). Nedává divákovi možnost vyhlédnout z kabiny, s níž se řítí tragikomickým vesmírem Homolkových.

Oba filmy však působí dojmem improvizace. Papoušek ho dosahuje užíváním hovorové řeči, výběrem představitelů, z nichž někteří jsou naturšci, jiní je dovedou napodobit, elementární výtvarností kamery atd. Chytilová především soustavným nedokončováním výroků (epizod).

To znamená, že oba autoři (a řada dalších) se v podstatě uchylují k epice, byť v různé důslednosti a formě.

Drama, tedy i filmové drama se však improvizaci vzpírá. Jeho „matematicnost“ a princip samopohybu improvizaci vylučují. Ať viditelná, či pod epickým nánosem skrytá dramatická anatomie, kterou hraný film potřebuje, aby se společensky uplatnil, musí být inženýrským dílem. To znamená, že je třeba dílo předem připravit, vytvořit pro ně plán, notaci, partituru – ve filmu scénář, přesně řečeno literární scénář.

Ilja Vajsfeld píše v článku, který jsem citoval na začátku: „Mezi sovětskými filmaři se dnes znovu ozývají názory, že dokument je s to nahradit drama [...] například v souvislosti s filmem *Šestý červenec* [...] Naivní duše může napadnout, že Šatrov (autor filmu) ani nepřiložil ruku k dílu, že jen smontoval texty stenogramů... Na této syntéze dokumentu a silně vypjatého dramatu si obvykle lidé všímají pouze jedné stránky věci – přesvědčivosti, průkaznosti dokumentu, zatímco novátorské prvky vývoje zákonů dramatu, nového pojetí syžetu zůstávají opomenuty.“ Vajsfeld dále zdůrazňuje význam scénáře: je nesprávné tvrdit, že „(literární) scénář neexistuje jako samostatná a skutečná funkce spisovatele, pracujícího pro film. Autoři scénáře vytvářejí charakter, vztahy mezi postavami, píší dialogy, určují rytmický řád díla atd. [...] Je to obrovský samostatný svět, který nejenže soudobý vývoj filmu nepopírá, nýbrž který získává stále nové kvality, zřejmě složitější než předchozí.“²³

²³ Ilja Vajsfeld. „Sporné a nesporné v současné dramaturgii“.

Každá umělecká struktura, včetně všech svých variant, je historicky podmíněná, a tudíž oprávněná. Proto nelze hodnotit epické drama, epický film níže než „čistý“ či naopak.

Sociální vývoj působí na uměleckou tvorbu. Přímo z ní vynucuje určité služby. Zároveň však umělecká tvorba zasahuje sociální vývoj. Sociální historie má svůj rytmus, svůj „poločas“. Avšak umělecký vývoj má rovněž svůj „poločas“ a svůj historický rytmus. Drama je výsledkem historického vývoje uvnitř umělecké oblasti (který ovšem neprobíhal mimo rámec sociální historie). Vytvořilo se z potřeb společnosti. Jeho specifčnost nemůže žádné jiné umění nahradit. Rovněž filmové umění se historicky vyvinulo. I jeho osobitých možností je třeba plně využívat.

Dramatický film je ojedinělým prostředkem uměleckého pohledu na život. Je novým oborem „matematiky umění“. Není hrou v kostky.

ÚČTOVÁNÍ PRO ZÍTŘEK

(1964–1967)

Organizace a vnitřní hospodářství československé kinematografie bylo v první polovině šedesátých let poměrně zkonsolidováno.

Návštěvnost kin však stále klesala. V roce 1965 o pět a půl milionů diváků ve srovnání s rokem 1964. Z toho českým a slovenským filmům ubylo tři a půl milionů diváků. Pokles byl trvalý přesto, že se v našich kinech již pravidelně promítaly filmy ze zahraničí, především ze Západu.

Poukazovalo se na bezprostřední původce této krize: na neobratnou distribuční politiku, „nesrozumitelnost“ některých filmů, přitažlivost televize. Zdá se však, že hlavní příčinou malých návštěv v této době byla současně probíhající radikální výměna diváků, změna vztahu divácké veřejnosti ke kinematografické podívané i nové rozložení zájmu příslušníků mladých generací, rezervoáru diváků, mezi všechny kulturní a zábavní formy, hudbu, sporty, cestování. Souběžně s tvůrčími změnami

ve struktuře filmového umění (nejen u nás, nýbrž přinejmenším v celé Evropě) začala se v té době hlásit i diferenciací konzumu filmové kultury na užitkově oddychový a kulturně náročný.

Vytrvalý pokles návštěvnosti kin podivuhodně kontrastoval s neméně neočekávaným vzestupem umělecké, hlavně však myšlenkové hodnoty četných českých filmů, které se v těchto letech objevily v kinech.

Zaujati jednotlivými pozoruhodnými díly uvědomili jsme si až po delším čase, že se v tomto období podstatně změnila tvářnost české umělecké kinematografie, její charakter, myšlenkový dosah i sama její vnitřní struktura.

Sledovali jste s námi vývoj české kinematografie v období dlouhém tři čtvrti století. Snad vám neuniklo, že česká filmová tvorba byla vždy tím hodnotnější a cennější, čím více se přibližila úrovni ostatních uměleckých oborů, především literárního

a dramatického, čím byla s nimi vnitřně, názorově i kultivovaností vnějšího výrazu konformnější. Až do počátku šedesátých let nejlepší české umělecké filmy posilovaly, zdvojovaly hlas i názory významných českých spisovatelů, dramatiků či jiných představitelů národní kultury. Filmovou řečí tlumočily – tu osobitěji, tu trpněji, někdy s podrobnostmi, jindy v zjednodušujícím tvrzení – myšlenky jinými umělci již jednou vyřčené.

Kolem roku 1960 nejosobitější čeští filmoví autoři, jmenovitě z obou generací FAMU, téměř naráz odbočují z kolejí, jež naše filmová tvorba dosud sdílela s jinými, a volí vlastní cestu. Hlásí se o slovo a formují myšlenky samostatně. Jejich díla nejsou již jen překladem tvorby jiných oborů.

K tomuto kroku nevede mladé filmaře malicherná snaha se odlišovat, nýbrž vnitřní neodbytná potřeba vyjádřit své po svém a vlastním přínosem ovlivnit celonárodní i celosvětovou kulturně politickou i filozofickou polemiku, která v oné době vzplála.

Hodnota společenského přínosu nejmladších generací se neodhadovala vždy správně, stejně jako se nepřesně odhadovala míra výrazové původnosti nejen režisérů, ale i dramatiků, kameramanů a herců. Pokud jde o ni, nelze tvárnou jistotu a zralost nejmladších, překvapující zhusta i u prvotin, soudit bez ohledu na kinematografickou kulturu, tradici

a zásobu zkušeností, vytvořenou jejich předchůdci a odevzdávanou mladým nejen pedagogy vysoké filmové školy, ale i řadovými pracovníky starších pokolení, s nimiž se noví příchozí setkávali při práci ve studiích. Tento vnitřní, domácí rodový vliv na nové autory, byť často byl k nepoznání zamaskován originálními formami výrazu a přezíráním zvyklostí, měl a patrně vždy bude mít na naše mladé tvůrce hlubší a trvalejší vliv než ostatní cizí vzory a módy, jichž se mladí tvůrci často dychtivě chápali, aby je však většinou stejně kvapně opouštěli. Krátce řečeno, přes všechny trvalé i efemérní výboje tvůrců z první poloviny šedesátých let neztratila nejmladší česká filmová tvorba bytostné národní rysy.

Mluvíme-li o nevšední tvorbě nejmladších, neznamená to, že se příslušníci starších generací na vzepětí české kinematografie těchto let nepodíleli. A mluvíme-li o překvapivě původních a vrcholných dílech, nechceme přehlížet průměr, v němž je vždy uloženo rovnovážné těžiště národní tvorby každého období.

Kromě několika vysloveně nezdařených filmů produkují tvůrci všech generací solidní průměr, v němž se sice rovněž ozývají nové myšlenky a objevují nové postupy jako v dílech nadprůměrných, avšak v přidušenějším, často nesmělejším i nedůslednějším provedení.

V letech 1964 až 1967 vyšlo celkem 86 českých celovečerních hraných filmů. Obsadily všechny dramatické polohy a žánry.

Ladislav Helge se znovu přihlašuje se sociálním dramatem *První den mého syna* (1964), opět podle námětu Ivana Kříže. *Vysoká zed'* (1964) Karla Kachyni a scenáristy Jana Procházky je dalším dílem této dvojice s dětskou psychologickou problematikou. Vladimír Čech vydává kromě další variace svých kriminalistických alibi (*Alibi na vodě*, 1965) i kriticky laděný příběh muže, jemuž bylo v předchozím období ukřivděno, ve filmu *Úplně vyřízený chlap* (1965). Antonín Kachlík zpracovává sociálně kritické téma Jana Trefulky *Třiatřicet stříbrných křepelek* (1964). V repertoáru těchto let je zastoupen špionážní žánr filmem Štěpána Skalského *Anděl blažené smrti* (1965), záměrně komerční produkce Jiřího Weisse *Třicet jedna ve stínu* (1965) v mezinárodní koprodukcí a obsazení, ba i „horror“, byť ne zcela zdařilý: představuje ho film Pavla Hobla *Ztracená tvář* (1965). Zbyněk Brynych kromě výrazného díla ...a pátý jezdec je *Strach* (1964), o němž bude ještě řeč, natáčí dobovou zálibou v erotice ovlivněný psychologický příběh *Souhvězdí Panny* (1965) a dobrodružné, lze říci kolportážní drama *Transit Carlsbad* (1966). Historicko-romantický žánr zastupuje film Václava Kršky *Poslední růže*

od Casanovy (1966) podle původního námětu F. A. Dvořáka a Fr. Daniela. Humornou reminiscencí na romantické detektivky je film Bořivoje Zemana *Fantom z Morrisvillu* (1966). O morální zvraty mládeže se zajímá dílo Jiřího Hanibala *Škola hříšníků* (1965). *Atentát* Jiřího Sequense (1964) je širokým plátnem hrdinské epopeje českých vlastenců, původců smrti Reinhardta Heydricha, a ve své německy mluvené části náznačkem světového pozadí této události. Do rejstříků režisérů hraného filmu přicházejí dva tvůrci, kteří se dosud věnovali dokumentární a publicistické kinematografii: Václav Táborský, příslušník první generace FAMU, s filmem *Útěk do větru* (1965), příběhem tří chlapců, jejichž bláhový útěk z domova má velmi všední konec, a Petr Schulhoff s kriminalistickými filmy *Strach* (1964) a *Vrah skrývá tvář* (1966).

Oblast filmové veselohry získala na svěžesti i pestrosti: Brdečkovu nestárnoucí divadelní parodii na western napsanou za okupace *Limonádový Joe* (1964) natáčí Oldřich Lipský se smyslem pro aktualizaci, avšak pohříchu bez potřebné řemeslné zběhlosti v tomto klasickém filmovém žánru. Ján Roháč a Vladimír Svítáček rozehrávají v muzikálu Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra *Kdyby tisíc klarinetů* (1964) umné situační paradoxy na protiválečné téma. Zdeněk Podskalský

natačí rozvernou fantastickou komedii o strašidlech a byrokratech *Bílá paní* (1965), Václav Krška ve filmu *Komedie s Klikou* (1964) a Ladislav Rychman ve svém druhém muzikálu *Dáma na kolejích* (1966) navazují na tradici české lidové filmové komedie třicátých let. Využívají přitom popularity nové generace veseloherních hvězd.

Martin Frič, jmenovaný národním umělcem, natočil historický film *Hvězda zvaná Pelyněk* (1964) podle scénáře dramaturgicky velmi obratně napsaného Jiřím Procházkou. Je to dramatická kronika rumberské vzpoury z konce první světové války, sledující její pozvolné narůstání v rozmařilé atmosféře garnizónního městečka až po tragické dovršení. Ponaučení o nezbytnosti ideové i organizační jednoty revolučních mas pro zdar povstání oděli autoři do barvitého, místy komediálního hávu s přesvědčivými hereckými výkony především Jiřiny Bohdalové a Radoslava Brzobohatého. Film, který patřil mezi nejúspěšnější své doby, připomínal svým rázem některá Fričova díla z druhé poloviny třicátých let.

Lidé z maringotek (1966) neměli žádnou účelovou sociálně politickou tezi. Martin Frič a scenárista Antonín Máša vybrali několik příběhů ze stejnojmenné sbírky povídek Eduarda Basse a několik motivů z jeho románu *Cirkus Humberto*. Volně je spojili v romantickou mozaiku výjevů

z cirkusového života. I tento film nese znaky předválečné Fričovy tvorby.

Zasloužilý umělec Otakar Vávra se jako vždy snažil neopozdit za myšlenkovým i výrazovým vývojem kinematografie. Zůstal věrný filmovému tlumočení literárních děl i svému autorovi z posledních let a vrstevníkovi, národnímu umělci Františku Hrubínovi. Filmy *Zlatá reneta* (1965) a *Romance pro křídlovku* (1966) natočil podle Hrubínových básnických vzpomínek. Oběma filmy obohatil Vávra lyrickou linii své tvorby (již zahájil nezapomenutelnou *Pohádkou máje* v roce 1940). Se zkušeností zralého mistra dovedl v každém z filmů vykreslit několika úspornými a křehkými tahy portréty postav, jimž poetické rozechvění neubírá na živosti a věrohodnosti, i vizuálními prostředky rozeznít melodiku české krajiny. S podivuhodným instinktem objevil v Andreji Barlovi, který právě absolvoval filmovou a televizní fakultu, kameramana citlivě uskutečňujícího jeho výtvarné představy.

Vávra oběma filmy usiloval o to, aby se diváci střetli s přísností života a změřili s ní své síly. Nevoloval však cestu věcného výkladu či nabádání, nýbrž jakési „citové osmózy“: poměrně chudý děj vypravuje náznakově, v dlouhých prodlevách, v obrazech s rozechvělými konturami, ne nepodobnými lyrické báji, které pronikají člověku pod kůži jako mráz

nebo vlhkost. Oba filmy představují – podle autorova tvrzení – dvě strany jedné mince: *Zlatá reneta*, sledující úděl starého člověka, který se nechal vrhnout příbojem doby na okraj života, směřuje k minulosti. *Romance pro křídlovku*, baladický příběh dospívajícího chlapce, stojí cího na hranicích hájemství života, je obrácena k budoucnosti. Přes dynamiku citové náplně nepřeklenuje však žádný z filmů vzdálenost mezi autorem, který pohlíží na současný život z výše svého věku a umělecké zralosti, a mladým pokolením, které je prožívá. Tragičnost života, jejíž poznání rodí u mladých autorů, např. Schorma či Menzela – shodou okolností žáků Otakara Vávry –, vzdor a staví je do střehu, zní ve Vávrových dílech melancholickou rezignací.

Uměleckým a zároveň politickým činem, který se stal charakteristickým znamením doby a svým společenským ozvukem přesáhl oblast kinematografie, byl film režisérské dvojice Jána Kadára a Elmara Klose *Obžalovaný* (1964). Dílo vzniklo podle novely Lenky Haškové, vydané v roce 1960. Příběh ozařoval pečlivě skrývaná temná zákoutí veřejného života padesátých let. Vedoucí lidé, oddaní socialismu, byli tehdy zhusta nuceni porušovat zákony zřízení, pro jehož rozvoj pracovali. Mnozí z nich byli za tyto své činy trestáni soudy téhož řádu, v jehož prospěch je konali.

Docházelo k tragickým konfliktům osobní a nadosobní morálky. Film *Obžalovaný* je jejich uměleckým ztvárněním. Je drtivým dramatem socialistické uvědomělosti hrdiny, který, ač nevinný, přijímá trest, který mu soud uložil. Vzpírá se však jeho nedůslednosti. V závěru filmu vyslovuje hlavní postava díla, ředitel Kudrna, nesouhlas s výrokem soudu:

Předseda soudu: *Odsouzený Kudrno, nechcete nám říct, proč odmítáte tak poměrně nízký trest?*

Kudrna: *Neodmítám trest – odmítám rozsudek... takový rozsudek nic neřeší... nikoho nevyburcuje.*

Kadár a Klos nestaví zajímavost filmu na dráždivém odhalování chyb v socialistickém zřízení, k nimž došlo na počátku šedesátých let, nýbrž pozorně sledují změny charakterů lidí, kteří byli tak či onak za chyby odpovědni – růst jedněch a rozklad jiných. Průběh soudního jednání zobrazují autoři formou klasického dramatu a vyspělou filmovou řečí, z hlediska kinematografického stylu poloviny šedesátých let téměř archaickou, avšak nesmírně sdělnou a působivou. Zájemem o morální proměny lidí v krajní situaci se *Obžalovaný* řadí k prvnímu dílu režisérské dvojice, *Únosu*. *Obžalovaný* je však mnohem jednotnější, hutnější a ideově přímější. V těchto rozdílech se zračí

nejen umělecký a myslitelský vývoj autorů, ale i progresivní změna našeho života. Kameramanem filmu byl Rudolf Milič, hlavní postavy vytvořili Vladimír Müller a Miroslav Macháček.

V roce 1965 vyšel film *Obchod na korze*, který Kadár a Klos natočili podle novely Ladislava Grosmana. Mozaika morálních profilů a psychologických črt řady postav, již představuje *Obžalovaný*, je v *Obchodu na korze* vystřídána soustředěnou kresbou dvou lidí, stržených do víru dějinné katastrofy, fašismu na Slovensku.

Brtkovu tragédii zaviní to, že je ve všem všudy malý: malý počestností i malý zištností. Tohoto človíčka postaví dějinná situace vedle ženy starozákonní monumentality. Moudrostí staré židovské obchodnice je neznalost světa a její silou je bezbrannost. Brtko se zmítá mezi zištností, která mu velí ženu okrást a zničit, a počestností, která ho nutí ji chránit. Tímto vnitřním zápasem hyne.

I v tomto díle autoři mistrovsky využívají vrcholných výrazových prostředků a postupů evropské realistické kinematografie třicátých let.

Kameru vedl Vladimír Novotný, v hlavních postavách se zaskvěli slovenský herec Jozef Kroner a herečka polského židovského původu Ida Kamiňská.

Jak *Obžalovaný*, tak *Obchod na korze* se obrací k minulosti a účtují

s ní. V *Obžalovaném* je oblast, o níž jde, přesně vymezena. V *Obchodu na korze* však autorům nešlo o proces proti slovenskému či jinému fašismu, vedený uměleckými prostředky. *Obžalovaný* byl populární, protože hlasitě vyslovoval, co dosud lidé jen tušili, avšak těm, kdo se na něj dívali, dovoľoval, aby v kritizovaných postavách viděli každého kromě sebe samých. *Obchod na korze* nezískal doma významnější obliby, ačkoliv se vtíral do svědomí každého. Zato proslul v zahraničí, především na Západě. Kromě jiných poct získal v USA – jako první český a snad i středo-evropský film – tzv. Oscara, jakousi hollywoodskou Nobelovu cenu kinematografie. Po pravdě však dlužno říci, že Oscar není především symbolem uměleckých hodnot vyznamenání díla, nýbrž je daleko spíše jeho obchodním doporučením. Udělení Oscara postavilo sice film *Obchod na korze* do čela světové produkce roku 1966, nevystihlo však ani jeho uměleckou svrchovanost, ani jeho hluboký humanismus.

S názory z nedávné minulosti polemizuje muzikál – jak se tehdy začalo říkat hudebním nebo revuálním dramatickým formám – *Starci na chmelu* (1964). V bravurně provedené hře se zpěvy, tanci a kouzly kamery otevřeli autor námětu Vratislav Blažek a režisér Ladislav Rychman (příslušník „generace 48“) stavidla léty

nashromážděného nesouhlasu se zjednodušeným hodnocením mládeže, s pokřivenými metodami její výchovy i s úlohou dospělých. Film působil na první pohled jako plod lehkonohé Múzy. Vpravdě však byl přísnou, byť zábavnou moralitou, napadající pokrytectví a podlízavost a oslavující zdravé a odvážné mládí. Svou myšlenkovou náplní byl tedy shodný s Jasného filmem *Až přijde kocour* (1963). Nebyl však zatížen jeho mravokárnou alegorií. Svižný, pestrý děj jej činil přirozeně zábavným. Abstraktními mravními předsudky nezatížený pohled autorů na skutečnost způsobil, že se změnilý strnulý znak „kladných“ a „záporných“ hrdinů: „hodní hoši“ byli odhaleni jako špatní a bývalé neukázněné typy se projeví jako ryzí charaktery. Vzдор tomu, že tento film, jako každá moralita, bagatelizoval jemné psychologické rozdíly a že byl v podstatě naruby obráceným mravokárným ponaučením, které sám kritizoval, vnášel do hledišť kin osvobozující pocit životní radosti, víry v prozíravost přirozeného rozumu a stal se na dlouhou dobu jedním z nejúspěšnějších českých filmů a snad ještě na delší dobu jediným svého druhu. Hudbu k filmu složili Jiří Bažant, Jiří Malásek a Vlastimil Hála, u kamery byl Jan Stallich, hlavní role vytvořili Vladimír Pucholt, Ivana Miloš Zavadiš.

Výrazné umělecké dílo ... a *pátý jezdec je Strach* natočil podle námětu

Hany Bělohradské Zbyněk Brynych, rovněž příslušník „generace 48“ (která vytvořila největší část produkce roku 1964). Film znovu připomínal okupační období. Hlavní postava díla je hrdinou nikoli z vlastního rozhodnutí, ale z donucení, nikoli ze síly, nýbrž ze slabosti. Film nebyl vpravdě dílem účtující a obžalovávající. Spíše měl apokalypticky vzrušenými obrazy vyháňet strašidla ze svědomí některých lidí, proživších okupaci. Vzдор přesnému časovému i sociálnímu vymezení tématu vemlouvalo se však dílo i do svědomí současníků. Syté šerosvitné obrazy vytvořil kameraman Jan Kališ, hlavní postavu rozpolceného hrdiny zpodobil Miroslav Macháček.

Vůdčí představitelé „první generace FAMU“ Karel Kachyňa a Vojtěch Jasný se přihlásili s novými díly až v roce 1966.

Filmy *At žije republika* (1965) a *Kočár do Vidně* (1966) vytvořil Karel Kachyňa opět se svým dlouholetým scenáristou Janem Procházkou.

Obě díla se věnují do řady filmů účtující s minulostí tím, že osvětlují na mapě historických dnů první třetiny roku 1945 místa, která zůstávala dosud záměrně či bezděčně neprobádána.

At žije republika je barvitá epicko-dramatická freska o konci druhé světové války a o průběhu osvobození, jak probíhaly na moravském venkově.

Divákovým průvodcem vřavou posledních poryvů války a prvních srážek lidí různých mravních hodnot a životních názorů, postavených tváří v tvář svobodě, je malý hoch, procházející válečnými poli minulých i budoucích bitev.

Film je naplněn bohatým dějem, snovaným s podivuhodnou samozřejmostí a všeobsáhlostí i s neomylným smyslem pro poměr dramatického vzrušení a citového ztišení, které charakterizují tvorbu Jana Procházky. Karel Kachyňa ho vypráví rozvážně a vemlouvavě.

Kočár do Vidně koncipovali autoři patrně jako detail rozměrné fresky předjarního období 1945. Útěk dvou nacistických vojáků, jež je přinucena zachraňovat česká venkovanka, která má všechny důvody, aby nacisty nenáviděla, je umělecky zobrazen jakousi dramatickou prodlevou, která se vzdouvá vnitřním napětím mezi mladým vojákem a osamocenou ženou. Pozvolné vzájemné prolínání nadobných, historických sil a sil osobních, intimních, vytváří výbušnou směs, která se však – po vůli autorů – vyrovná jen zkratem, zoufalým sexuálním aktem.

V *Dýmkách* (1966) se pokusil Vojtěch Jasný moderně přetlumočit několik přes třicet let starých rozmarných kuřáckých povídek Ilji Erenburga. Liberalizace našich vztahů k západním produkcím dovolila Jasnému natáčet

film v cizích zemích a herecky ho mezinárodně obsadit. V české veřejnosti, která dala Jasnému po jeho předchozích dílech velký úvěr, vyvolaly *Dýmky* rozpačité zklamání. K historii české kinematografie přispěly snad jen poznáním, že umělecká světovost nebývá přímo závislá na světovosti výrobní.

Vpravdě nevšedním a překvapujícím příspěvkem k české filmové kultuře těchto let byla tvorba nejmladších umělců, příslušníků „druhé generace FAMU“. Po šedesátém roce se ohlásila díly Věry Chytilové a Miloše Formana. V roce 1964 vycházejí filmy Evalda Schorma, spolužáka Chytilové, a jejich mladšího kolegy Jana Němce: *Každý den odvahu* (1964) a *Démanty noci* (1964). Obě díla jsou zahleděna na minulost. Ve filmu *Každý den odvahu* (původní název *Odvahu pro všední den* byl patrně výstižnější) sleduje Evald Schorm a jeho scenárista Antonín Máša mravní krizi průměrného politického funkcionáře, který se v minulém období podílel aktivně a s celým srdcem na veřejné práci. Rázné přehodnocení dosavadních metod politické práce na konci padesátých let přiměje hrdinu, aby účtoval svá aktiva a pasiva. Zachvacují ho mučivé pochybnosti o správnosti a užitečnosti jeho svatého boje, které nakonec rozleptávají i nejintimnější sféry jeho bytosti.

Je to těžké, až goticky přísné dílo bergmanovské ražby, filozofující dialog rozpolcené bytosti. Napohled působí Schormův hrdina jako sebetřýznící postava z Dostojevského.

Vzpomeňme však na první Schormovo umělecké dílo, desetiminutový absolventský film *Turista* (1961). Jednal o muže, který nemohl nikde zakotvit, ačkoliv si to z hloubi duše přál. Roku 1967 vyšel další Schormův film *Návrat ztraceného syna*, jehož hlavní postavou je sebevrah, tedy rovněž svým způsobem „turista“ a rovněž, jako hrdina filmu *Každý den odvahu*, člověk, který usilovně zpytuje hodnotu svého dosavadního života. V souvislosti s prvním i posledním filmem se objeví jiný smysl díla *Každý den odvahu*: jeho vůdčí myšlenkou není rozchod hrdiny se životem, nýbrž naopak úporná touha se do života začlenit, najít jeho smysl a v něm místo pro člověka: objevit jistotu, hlubinu bezpečnosti, orientační bod v kritické situaci, která mnohým lidem zakryla obzory. Pro Schorma jako myslitele je nezbytné se před cestou vpřed nejprve vypořádat s minulostí.

I Jan Němec zahání filmem *Démanty noci* (koncipovaným podle povídky Arnošta Lustiga) demony minulosti.

Němec prožil okupaci v raném mládí. Bolesti a hrůzy doby zraňovaly jeho dětské sny. *Démanty noci*

jsou filmem horečných vidin, bloudících v logické prázdnotě. Cílovou páskou dvou uprchlíků z nacistického zajetí – mají přibližně Němcův věk – je smrt. Ne-li tělesná, tedy duchovní: ztráta smyslu, pochopitelnosti života. Němec svým dílem nezamýšlel rozmnožit počet filmů o hrůzách fašismu. Snažil se uměleckými prostředky promítnout na vnějšek obraz vnitřního patologického stavu lidí – především příslušníků vlastní generace – způsobeného násilným rozrušením spirituální tkáně, spojující člověka s celostí reálného světa.

Němcův film – ve shodě se všemi předními díly nejmladších tvůrců tohoto období – není alarmující výzvou k jiným, aby se ujali zachrany ohrožených generací. Umělecké zpředmětnění horečného stavu je přímým léčebným činem, je aktem generační autoterapie. A tím je film *Démanty noci*, vzdor soustředěnému zájmu o minulost, aktivně zaměřen do budoucnosti.

Kameramanem filmu *Každý den odvahu* byl Jan Čuřík, střihačem Josef Dobřichovský. Herecké obsazení mělo velký generační rozsah: od Jana Kačera a Jany Brejchové až k Václavu Tréglovi a Olze Scheinpflugové.

V *Démantech noci* vedl kameru Jaroslav Kučera, střihačem byl Miroslav Hájek. Představiteli hlavních postav byli Ladislav Janský a Antonín Kumbera.

V roce 1965 prudce stoupla aktivity nejmladších – vytvořili největší počet filmů a téměř každý vzbudil pozornost.

Miloš Forman opět ve spolupráci s Jaroslavem Papouškem a Ivanem Passerem natočil *Lásky jedné plavovlásky*, dojemný příběh dospívající dívky, žijící v učňovském domově. Dílo překvapilo jak přesnou a důmyslnou dramaturgickou stavbou, výtvarným vyjádřením (kameraman Miroslav Ondříček), citlivými hereckými výkony (Hana Brejchová, Vladimír Pucholt aj.), tak bohatým rozvitím citového spektra mladých lidí. Hořké i sladké dary, které život mladým lidem nabízí, se v umné orchestraci prolínají s břitkou autorskou kritikou, s bolestivou ironií i s úsměvnou shovívavostí. Výjevy dobře poučené u americké filmové grotesky se střídají s obrazy záměrně barvotiskově sentimentálními nebo se situacemi na pomezí frivolnosti. To vše je prodchnuto svérázným českým humorem i soudobou formou lidové moudrosti.

Film *Lásky jedné plavovlásky* jde v kronice života dospívající mládeže o krok dál než *Černý Petr*. V *Láskách* dochází mnohé z toho, co v *Petrovi* začíná, svého dovršení.

Film *Lásky jedné plavovlásky* vyvolal sympatický ohlas u nás i v západních zemích. Někteří příslušníci starších generací se však cítili pohoršení.

Intimní osvětlení (1965) stálého Formanova spolupracovníka Ivana Passera

působí jako lyrická součást Formanových filmů, kterou Passer rozvinul v samostatné dílo. Zvláštní, ve světové kinematografii ojedinělý útvar: mozaiková miniatura, složená z křehkých portrétů několika postav, které se náhodně sešly ve venkovském zátíší. Jednotlivé motivy nejsou spjaty žádným konkrétním dějem.

Je to vícehlas vnitřních monologů, které se vzájemně proplétají i prolínají, chvílemi harmonicky splývají, chvílemi se dostávají do nesouhlasu. Autorův záměr vrhnout jemné světlo na malé životní zastavení tzv. obyčejných lidí dovršili lyrickým výtvarným pojednáním kameramani Josef Střecha a Miroslav Ondříček a do podrobností prokreslené výkony Věry Křesadlové a neherců Karla Blažka, Zdeňka Bezůsky, Jana Vostrčila aj.

Film *Nikdo se nebude smát* (1965) Hynka Bočana, absolventa FAMU z roku 1961, překvapil profesionální vyzrálostí na to, že byl autorovou prvotinou. Natočen podle povídky Milana Kundery (ze sbírky *Směšné lásky*) zaměřuje se, podobně jako Schormův film, na neblahé důsledky nedávné minulosti. Chyby a hříchy té doby vystupují v aféře neprávem obviňovaného mladého vědce jako osud v antických hrách: plíží se za svou obětí. Čím důmyslněji se jim člověk snaží uniknout, tím se hlouběji zaplétá do jejich léček. Bočan je poetičtější než Jaromír Jireš, prostší i naivnější

než Schorm. Má s nimi však shodnou tvůrčí erudici i umělecký a filozofický názor.

Schormův scenárista Antonín Máša se filmem *Bloudění* (1965) rozhodl pro režii. Podělil se o ni s kameramanem Janem Čuříkem. Jejich společné dílo se opět obrací k minulosti. To, co Schorm nebo Bočan vyjadřují v básnických příměrech, označují Máša s Čuříkem vlastními jmény. Nejsou tím však blíž pravdě. Spíše se jí vzdalují, nebo činí své výroky méně přijatelnými. Dramatik Máša se snažil přeložit své představy přímo do řeči obrazů. Bohatá imaginace kamera mana Čuříka tento záměr dokonale uskutečnila. Ikonická stránka filmu připomíná svou výmluvností i emotivní účinností vyzrálé filmy němého období. Později Máša natočil ještě další film *Hotel pro cizince* (1966).

Perličky na dně (1965) je pět nevšedních anekdot z všedního života. Natočili je podle povídek Bohumila Hrabala představitelé nejmladší generace: Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová a Jaromil Jireš. Úvodní povídka, režírovaná Jiřím Menzelem, nejmladším spolužákem Schorma a Chytilové, je ze všech nejosobitější. Uměleckým svérázem rovněž předčí Menzelem režírovaná kriminalistická komedie *Zločin v dívčí škole* (1965) další dvě povídky stejnojmenného trojdílného filmu, které režírovali tvůrci mnohem zkušenější:

Ivo Novák a Ladislav Rychman. O rok později se na plátnech kin objevuje první celovečerní Menzelův film *Ostře sledované vlaky*. Námětem je opět povídka Bohumila Hrabala, již však Menzel prohloubil a dramaturgicky scelil.

Menzel se zajímá o otázku dospívání mládeže přibližně svého věku. Vrací se do konce okupace. Nesmělý vstup jinocha do života sleduje ve dvou souběžných liniích: v linii zcela intimní a v linii veřejné, možno říci přímo historické. V této poloze dospěje Miloš Hрма k cíli o několik chvilék dříve než v poloze osobní: zahyne, když před očima své dívky zničí nacistický muniční vlak. Simultánním vedením dvou vývojových drah získává film nevšední plastičnost a dějinné konkrétnosti. Menzelův film působí na vnějšek hravě, rozmarně, chvílemi až lehkomyšlně. Divák ho však nemůže brát na lehkou váhu. To, co mu dodává důrazu, je autorův vzdor a protest. Menzel se vzpírá halasnému patetizování hrdinství, jímž byla obklopována a ohlušována mládež jeho generace. Pro Hrmu vyplývá hrdinské rozhodnutí, hrdinský čin i hrdinská oběť z prosté logiky věcí. Nechybí jim tedy rozumový a volní podnět. Jsou jen oproštěny od čítankové příkaznosti. Václav Neckář se dokonale ztotožnil s tragikomickou postavou Hrmu. V roce 1968 byl filmu udělen Oscar za rok 1967.

V *Sedmikráskách* (1966), natočených podle námětu Ester Krumbachové, setrvává Věra Chytilová u ženské otázky. Rozverné řádění dvou děvčat, připomínající místy komedie Maxe Lindera, americkou klaunskou grotesku i filmové žerty MacLarena, překračuje hranice společenských norem; je orámováno symboly existujících či hrozících válek. Film je zřetelně filozofickou paralelou, k jejíž šifře si divák stěží najde jednoznačné řešení. Daleko větším dojmem na něho zapůsobí oslnující barevná a světelná výtvarnost kameramana Jaroslava Kučery. Vytvořil jakousi filmovou „vizuální operu“, v níž se obrazová složka osamostatňuje – podobně jako hudba v opěře –, ba mnohdy přehlhušuje sdělnost děje a situací, takže je divák přestane sledovat.

O slavnosti a hostech (1966) je druhý celovečerní film Jana Němce. Natočil ho podle původního námětu Ester Krumbachové. Kameramanem byl Jaromír Šofr. Dílo nese znaky přísné moralistní alegorie. Je stylizováno do strohé, mnohdy záměrně křečovitě gestiky a mimiky, zasazených v nehybné světelné atmosféře bez stínů a jasů. Divák má dojem, že přihlíží pantomimě, v níž i nečetné dialogy ztrácejí hlas a stávají se jen viditelnými pohyby.

Filmem proniká ostrá ironie, přecházející chvílemi až do zlobných výpadů jak proti těm, kdo si osobují

právo manipulovat s jinými, tak proti těm, kdo považují za osobní čest být manipulovanými. Dílo má však pod tímto aktuálním povrchem hlubokou, lidsky jímavou myšlenku, která tvoří těžiško i předchozích Němcových filmů – *Démantů noci* a absolventského snímku *Sousto* (1960), zoufalého zápasu zajatců z poslední války o skývu chleba: vyjadřuje úzkostné obavy o osud člověka, jemuž hrozí stát se otrokem vlastního otrocky chápaného zápasu o svobodu.

Obtížná a náročná sdělnost díla způsobuje, že divák nemůže zůstat trpným pozorovatelem autorova rozvíjení myšlenek. Stává se jeho aktivním spoluúčastníkem, ba spolutvůrcem. Po zhlédnutí filmu je nejen obohacen a znepokojen zážitky, ale i zatížen vědomím osobní odpovědnosti.

Téměř všechna výrazná díla nejmladší generace, vytvořená kolem poloviny šedesátých let, především filmy *Každý den odvahu*, *Sedmikrásky* a *O slavnosti a hostech*, dále pak četné scénáře ještě dřív, než se dostaly do výroby, byly postiženy politickou klatbou. Pod pro nezasvěcence napohled klidnou hladinou kulturního života oněch let vznikaly víry, které znemožňovaly umělcům postupovat vpřed, bránily každému hlubšímu uměleckému zobrazování aktuálních rozporů mezi společenským ideálem a jeho zkostnatělou realizací, demokratickou svobodou projevu a názorovou

příkazností. Zmíněné filmy se nesměly delší čas promítat, nesměly se prodávat za hranice (ani na Východ, ani na Západ), ačkoli sklízely na mezinárodních festivalech přední ceny a ačkoli o ně západní trh jevil živý zájem. Ba naopak – zájem ciziny o tato díla sloužil za další důkaz jejich scestnosti.

V roce 1967 vyšla, kromě řady běžných i dobrých filmů staršího ražení, další díla, nesoucí rysy předchozí výbojné tvorby nejmladších: *Pět holek na krku* Evalda Schorma, *Soukromá vichřice* Hynka Bočana a *Hoří, má panenko* Miloše Formana. K nim se přičlenilo dílo Františka Vlčila *Markéta Lazarová*.

Byla to zajisté díla nevšední, nicméně nebyla již objevná. Poněvadž se podle doslechu ani v dramaturgii studia Barrandov nepřipravily žádné zajímavější náměty, objevily se prorocké hlasy, že ona čtyři díla byla již jen chvostem zářivé komety „československého filmového zázraku“, která mizí za horizontem světové kinematografie. Předpovědi o „ústupu ze slávy“ nebraly však v úvahu mimořádnost situace období 1966–67 na naší kulturněpolitické frontě, totiž to, že tehdy vrcholilo administrativní autoritářské ovlivňování kultury, především umělecké tvorby, a dusilo předem i dodatečně řadu tvůrčích záměrů, které přesahovaly myšlenkový obzor tehdejších stranických funkcionářů, majících možnost do kultury příkazně zasahovat.

Pravda, zmíněné filmy nedráždily novotami jako předchozí díla týchž tvůrců. Budily však respekt tím, s jakou jistotou jejich autoři využívali a rozvíjeli postupy, jež před krátkou dobou objevili. Z tvůrčích nápadů se stávaly v těchto nových dílech tvůrčí metodické zásady, systémy „sémantických gest“ řečeno terminologií Jana Mukařovského, v nichž zralý umělec stabilizuje svůj tvůrčí ideový postoj k životu. Nelze tedy lehkomyšlně označit tyto filmy za projevy odeznívání tvůrčí energie, nýbrž spíše za činy, které směřují k prohloubení umělecké metody. Za díla, v nichž se umělec obrací od extenzity k intenzitě.

Mladí autoři spustili kotvy.

Ve svém třetím celovečerním filmu *Pět holek na krku* staví Evald Schorm do popředí již nikoli jednotlivce, osvobozujícího se od minulosti, ale mladá děvčata a chlapce, studenty, bojující o svou citovou a mravní budoucnost. Lidé, zatížení prožitým životem, tj. rodiče a pěstouni, jsou tentokrát odsunuti do druhého plánu. Dospívající dívky si pro své romantické pocity života hledají stereotyp v minulosti (pro nějž Schorm zvolil romantickou operu Carla Marii von Webera *Čarostřelec*), aby docházely k poznání, že je nemůže uspokojit to, co již existuje, nýbrž jediné to, co bude, co si samy vytvoří. V pojednání tématu je i něžnost Fráni Šrámka, autora, který,

jak víme, prostupuje český film ode-
dávna, i zrnko hořkosti a melancholie
Wedekindova *Procitnutí jara*, ovšem
s přesvědčeně i přesvědčivě vyjádře-
ným optimismem. Schorm vypravuje
mnohohlasný příběh plynule, roz-
vážně, u vědomí toho, že již zvládl
gramatiku a syntax filmové řeči.

Námět filmu našel v knížce Ivy
Hercíkové, kameramanem byl Jan
Čuřík, v hlavních úlohách vystoupili
Andrea Čunderlíková, Martin Vedra,
Leoš Suchařípa aj.

Ve svém teprve druhém hraném
dlouhém filmu *Soukromá vichřice* se
Hynek Bočan projevil jako již zcela
zralý filmový tvůrce. Důkazem je jeho
bezchybný smysl pro výběr a vedení
představitelů, jeho mistrovské drama-
turgické vybudování příběhu, jeho
osobitý smysl pro humor, poučený na
klasické americké grotesce i cit pro
míru humoru a tragiky. Dva páry
středně mladých mužů a žen se točí
v uzavřeném životním kruhu. Žádná
vzpoura, žádná „soukromá vichřice“
nestačí rozrazit mříže vězení, zvaného
průměrnost. Byl by to obraz bezna-
děje, nebýt toho, že Bočan objevuje
v těchto lidech podivuhodná bohat-
ství křehkých citů, životní energie,
vtipu a bystrosti. Tyto poklady jsou
však v nich uzavřeny vlivem vněj-
ších omezujících poměrů, nad něž se
nedovedou sami povznést. Postavy
tedy nejsou hrdinskými bojovníky.
K bojovnosti je však vybízen divák,

který dovede pochopit a vycítit auto-
rovo poselství.

Filmu poskytl námět novela Vla-
dimíra Párala, scénář napsali Vladimír
Páral, Věra Kalábová a Hynek Bočan,
u kamery byl Jan Němeček, čtveřici
hlavních postav mistrovsky zahráli
Daniela Kolářová, Míla Myslíková,
Josef Somr a Pavel Landovský.

O smyslu filmu *Hoří, má panenko*
řekl Miloš Forman: „Otázka, která
mě zajímá a velmi vzrušuje: jak
lidé, hodní lidé činí zlo, aniž o tom
vědí. Po mém soudu je to nejhroz-
nější problém nejen ve vztazích člo-
věka k člověku, nýbrž i ve vztazích
mezi systémy a lidmi. (*Les Lettres
françaises*, 2/1968). Filmu *Hoří, má
panenko*, natočenému opět podle
scénáře Miloše Formana, Jaroslava
Papouška a Ivana Passera, chybí
ústřední postavy a jiné obvyklé
znaky filmové hry. Dílo působí spíš
jako groteskní tanec lidských masek,
většinou směšných a mnohdy ohyzd-
ných, pod nimiž se skrývá krajní
naivnost a současně vychytralost, lid-
skost i živočišnost, soucit i krutost,
a to v tak vyrovnaných dávkách, že
vnitřní významový pohyb filmu se
nakonec zastaví sám od sebe, v smr-
telné rovnováze. Je to opět moralita
– snad nejdůslednější, jaká kdy byla
v našem filmu natočena – která však
již nedovolí, aby si diváci, odcházejíce
z kina, říkali: „Tací jsou.“ Nemohou
než přiznávat: „Tací jsme! – Všichni!“

... kromě tří autorů, kteří jakoby přicházeli z onoho světa a těl ani hříchu nemajíce, mohou vynášet krajní soudy o Sodomě a Gomoře 1967, aniž jim přijde na mysl, že by mohli být nařčeni ze zaujatosti. Autoři by mohli být (a také byli) obviňováni, že své svrchované filmové mistrovství dali do služeb osobním zálibám cynismu, exhibicionismu – vzhledem k tomu, že film byl vyroben v italsko-české koprodukcii, tedy určen pro cizinu – i v nadbíhání západnímu vkusu. Patrně však je daleko správnější považovat film *Hoří, má panenko* za přesný umělecký odraz své doby a společnosti, v níž vznikl. Odraz aktivní i pasivní: aktivní v tom, že autoři bystře a citlivě odhadli (spíš citem než rozumem), jak naše veřejnost byla v posledních desíti létech zbavena lidské i společenské orientace a kritérií, jak nevědomky dospěla nejen k materiální, ale i k mravní nivelizaci, k mravnímu rovnostářství.

Pasivní tím bezelstně uzurpovaným nadhledem autorské Svaté Trojice, z něhož soudí lidskou havět, tou krajně důkladnou realizací Sartrových tezí „peklo, to jsou ti ostatní“. Tento postoj je logickým, nicméně zároveň paradoxním, groteskním (a asi i nutným a bezděčným) zrcadlovým obrazem autoritativního manipulování naší společnosti subjektivními názory lidí, které se staly objektivní historickou silou a jimž podlehl i sami autoři.

Film je zalidněn postavami, totožnými se svými představiteli. Ani tentokrát nechybí mezi nimi Jan Vostrčil, který prochází všemi filmy těchto autorů. U kamery byl Miroslav Ondříček.

Produkční spoluúčast světového filmového podnikatele Carla Pontiho spíš ztížila než usnadnila širší zahraniční exploataci díla.

František Vlácil se odlišuje od nejmladších autorů, s nimiž vystupuje na proscénium české kinematografie druhé poloviny šedesátých let nejen věkem, ale i tematickým zájmem a názorem na funkci filmové řeči. Podobně jako oni využil přechodné liberalizace z počátku šedesátých let k tomu, aby prosadil nevšedně náročný i nákladný záměr: natočit rozměrnou historickou fresku podle románu Vladislava Vančury *Markéta Lazarová*.

Ani jemu, ani druhému scenáristovi Františku Pavlíčkovi nešlo o dějepisné zpodobení vzrušujícího procesu vnitřní konsolidace Čech 13. století, v době největšího vnějšího rozmachu království. O to ostatně nešlo ani Vladislavu Vančurovi. Román nebyl Vlácilovi předlohou, nýbrž inspirací.

Nad útržkovou směsí příhod, většinou bojovně vyhocených, vztyčuje Vlácil odvážnou obrazově zvukovou architekturu. Jeho vizuálně auditivní mluva působí syrově, ne-li mnohdy surově. Má však vysokou výtvarnou

i zvukovou kulturu a je zvládnuta do nejmenších podrobností. Jestliže mladí, s nimiž Vlášil vstupuje na plátna kin, se snaží, aby obrazová zvuková mluva filmu vedla diváka k rozumovému pochopení jejich ideového záměru, Vlášil naopak vášnivě útočí na divákovy smysly, násilím přerušuje již v zárodku každou dějovou linku, záměrně odrazuje diváka od racionálního výkladu událostí a dohání ho až k přeludné extázi. V náporu šerosvitných obrazů a neartikulovaných naturálních zvuků ztrácí postavy svůj individuální charakter i podobu. Splývají v jakousi lidskou pralátku, živočišně bojující o holou existenci v záblescích prvotních, byť věčných mravních ideálů.

Nejmladší generace, ač individuálně rozrůzněná, směřuje pospolně k jedinému umělecko-společenskému cíli. František Vlášil nepatří ani k ní, ani k žádné jiné. Jde sám. Na tuto jedinečnost si však svou uměleckou vervou vydobyl plné právo.

Na mimořádné umělecké síle *Markéty Lazarové* se rovnocenně podílejí kameraman Bedřich Baška, hudební skladatel Zdeněk Liška a střihač Miroslav Hájek. Titulní postavu vytvořila Magda Vašáryová.

Mimořádná doba, v níž se střídaly naděje se zklamáním, nadšení s rezignací, způsobila, že filmy nejmladší generace a s nimi i *Markéta Lazarová* byly posuzovány především jako

projevy revolty. Tím byly jejich ideový a umělecký přínos a jejich úloha ve světovém kinematografickém umění zatlačovány do pozadí. Obojí jsou však mimořádné.

Hrané filmy naší nejmladší generace (české i slovenské) z tří čtvrtin šedesátých let byly zřetelně spřízněny s jednou částí tehdejší západní, především francouzské a italské kinematografie. Jejich společným jmenovatelem byl radikální rozchod s dosud vládnoucí kinematografií, která viděla smysl své existence ve fotograficky věrném zachycování a zpodobování vnější tváře skutečnosti.

Opájela se nevyčerpatelným bohatstvím druhů a proměnlivostí forem smysly postřehnutelného světa. Evropská avantgarda z počátku šedesátých let měla svéráznou koncepci: tvůrci učinili předmětem svého uměleckého zájmu vnitřní, smyslově nepostižitelnou oblast světa. Snažili se vyjadřovat své představy o spirituální realitě lidského bytí a své názory na ni specificky filmovou řečí, začali objevovat a kodifikovat samostatnou soustavu filmových optických a akustických znaků – filmový jazyk. Nesl sice rovněž věrné rysy jednotlivých viditelných a slyšitelných skutečností. Tvůrci však nedbali již jen vnějších souvislostí těchto věcí, jejich „formální logiky“. Podřizovali je souvislostem svých úvah, logice svých idejí.

Tuto „filozofující kinematografii“ objevili téměř současně naši nejmladší tvůrci i někteří tvůrci ze Západu.

Avšak v jejím využití u nás a na Západě byl propastný rozdíl: jestliže u Resnaise, Godarda, Antonioniho a dalších vyúsťuje luštění rentgenových snímků nitra individuí ve ztrátu ponětí celistvosti světa a nepřetržitosti jeho vývoje, v popření nebo alespoň v oslabení důvěry v lidský rozum a svobodu volního jednání, tedy v podstatě ve ztrátu perspektiv, v dílech našich nejmladších se naopak vždy perspektivy otvírají.

Forman, Passer, Menzel, Němec zkoumají duchovní svět mladých; Schorm, Chytilová, Bočan kácejí modly minulosti a účtují s ní. Těm i oněm však tane na mysli budoucnost, otázka „jak dál?“. V jejich dílech je mnoho kritičnosti, vzdoru i pochybování, zklamání a zoufalství. Zklamání a pochyby se však netýkají podstaty řádu, v němž tito mladí vyrostli, nýbrž jejího chybného chápání, rozvíjení a řízení. Vzdor je namířen proti lpění na nesprávných zásadách. Ne neprávem bylo řečeno, že nejmladší filmoví autoři vystupují ve svých dílech jako puritáni socialismu.

Tvorba nejmladší filmové generace se však zásadně liší i od významné tvorby starších českých generací. Vávra, Kadár, Klos, Brynych, Jasný, Kachyňa, Rychman a další vyslovují

ve svých dílech již zformulované názory. Natáčejí filmy, aby v nich své vyhraněné názory zhmotnili a zafixovali. Pro mladé je naproti tomu natáčení tvůrčím procesem i po stránce ideové: je procesem rozvíjení, prohlubování a uvědomování si názorů, proměňování ideálů z tušených do vědomých, aktem osvobozování myšlenek, které by bez tvůrčího aktu zůstaly uvězněny v embryonálním stavu v jejich nitru.

Svémi díly se nejmladší nesnaží vyslovovat ukončené závěry, rady či prognózy. Sestavují rovnice, které budou řešit později buď oni sami, nebo jiní. A vytýká-li se jejich filmům ztížená sdělnost, ne-li nesrozumitelnost nebo intelektuální výlučnost, je třeba uvážit, že mladí řeší problémy, které dosud řešeny nebyly a pro něž tedy neexistuje filmový slovník ani větné modely.

Je to nesrozumitelnost hledající a současně angažující: nutí diváka, aby se aktivně a intenzivně účastnil uvědomovacího procesu autorů.

S „pracovním“ charakterem filmů nejmladší generace souvisí i nové vztahy mezi jednotlivými členy tvůrčího kolektivu. Vymizel z nich jednostranný poměr autora a reprodukcí vykonavatelů jeho záměrů. Dramatik, režisér, kameraman, herci a další jsou rovnou mírou osobně zaujati myšlenkou díla. Vzniká kolektiv uměleckých osobností,

sjednocený úsilím o ztvárnění myšlenek, které jsou jim všem společné, jež každý považuje za své, které každého stejně znepokojují. Toto v dějinách kinematografie poprvé v takové shodě a jednotě se uskutečňující dělné stmelení tvůrčího kolektivu se projevuje ve struktuře i v tektonice filmů: jsou vnitřně neobyčejně jednotné, homogenní, na vnějšek však nevšedně rozmanité a kameramanova práce dovršuje záměry dramatika a režiséra. Zároveň však každá ze složek filmového díla nese svérázné znaky svého tvůrce.

V letech 1966–67 vrcholí vzmach osobité filmové tvorby nejmladšího pokolení. Upoutala na sebe zájem doma i v dalekém zahraničí. Mluvílo se o československém „filmovém zázraku“.

Příští léta ukážou, kolik příslibů, které mladí ve svých dílech vyslovili, se uskuteční a v jaké umělecké a myšlenkové intenzitě, objektivnosti a progresivnosti. Jak budou schopni – ve smyslu požadavku F. X. Šaldy – svět „přetvářet k podobě svých snů a ideálů“. Svět, který jim byl dán – po zákonu dějin – v dědictví.

Jmenný rejstřík

- Aleš, Mikoláš 156, 165
Alighieri, Dante 58–59, 76–77
Anouilh, Jean 106
Antonioni, Michelangelo 41, 209
Aristoteles 127
- Bachtin, Michail 22
Balázs, Béla 12
Barla, Andrej 196
Bartošek, Luboš 37
Bartošková, Šárka 37
Bartůněk, Josef 115
Bass, Eduard 196
Baťka, Bedřich 65, 208
Bažant, Jiří 199
Beethoven, Ludwig van 124
Bělohradská, Hana 199
Bellour, Raymond 23, 30
Bergman, Ingmar 41
Berlichingen, Götz von 190
Bertalanffy, Ludwig von 26
Bezuška, Zdeněk 202
Blažek, Karel 202
Blažek, Vratislav 198
Bočan, Hynek 57, 66–67, 202, 203, 205, 206, 209
Bogatyrev, Petr 10
Bohdalová, Jiřina 196
Boileau-Despréaux, Nicolas 127
Bordwell, David 23, 24, 32, 42
Botticelli, Sandro 94
Brdečka, Jiří 195
Brejchová, Hana 202
Brejchová, Jana 201
Breughel, Pieter 81
Brychta, Jindřich 8
Brynych, Zbyněk 195, 199, 209
Brzobohatý, Radoslav 196
Burian, Emil František 8
- Caravaggio 93
Carroll, Lewis 165
- Carroll, Noël 42
Casetti, Francesco 23
Cassirer, Ernst 185
Clair, René 33
Clarke, Shirley 50
Clément, René 62–63
Cocteau, Jean 141
Corneille, Pierre 115
- Čapek, Karel 90
Čech, Vladimír 195
Čechov, Anton Pavlovič 130, 187
Čunderlíková, Andrea 206
Čuřík, Jan 201, 203, 206
- Daněk, Oldřich 57, 66–67
Daniel, František 195
Delluc, Louis 57
Dobřichovský, Josef 201
Dovženko, Alexandr Petrovič 41, 53
Doyle, Arthur Conan 141
Dreiser, Theodor 141
Duvivier, Julien 85
Dvořák, František A. 195
- Eco, Umberto 31, 47
Edison, Thomas Alva 121
Ejzenštejn, Sergej 25, 26, 29, 33, 34, 41, 53, 85
Erenburg, Ilja 200
Ermler, Fridrich 25
- Fehér, Friedrich 145
Feyder, Jacques 62, 85
Forman, Miloš 35, 64, 117, 129, 130, 200, 202, 205, 206, 209
Frejka, Jiří 8
Frič, Martin 62, 196
- Godard, Jean-Luc 53, 209
Goethe, Johann Wolfgang von 59, 127, 190

- Goldmann, Lucien 83
 Gorkij, Maxim 60
 Goya, Francisco 77
 Griffith, D. W. 57
 Grosman, Ladislav 198
- Hájek, Miroslav 35, 201, 208
 Hála, Vlastimil 199
 Hanibal, Jiří 195
 Hardy, Oliver 138
 Hašková, Lenka 197
 Havelka, Svatopluk 81
 Havlíček, Josef 9
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 99–101, 181, 182, 190
 Helge, Ladislav 195
 Helmanová, Alicja 21, 26
 Hercíková, Iva 206
 Herder, Johann Gottfried 185
 Herrmann, Ignát 119
 Heydrich, Reinhard 12, 195
 Hobl, Pavel 195
 Honzík, Karel 9
 Hostinský, Otakar 175, 181, 186
 Hrabal, Bohumil 203
 Hrbas, Jiří 39
 Hrubín, František 178, 196
 Hubalek, Claus 106
 Humboldt, Alexander von 185
 Hus, Jan 63
 Husserl, Edmund 183
 Huxley, Aldous 125
- Chaplin, Charles 141, 181
 Chateaubriand, François-René de 171
 Chvatík, Květoslav 31, 38
 Chytilová, Věra 36, 54, 64, 133–141, 147–150, 165, 190–191, 200, 203, 204, 209
- Ibsen, Henrik 130, 182
- Jakobson, Roman 10, 53
 Jakubisko, Juraj 35, 36, 65, 69–84
 Janský, Ladislav 201
- Jasný, Vojtěch 35, 36, 64, 65, 70–84, 112, 135, 199, 200, 209
 Jireš, Jaromil 41, 202, 203
 Juráček, Pavel 36, 37, 39, 40, 151–173
- Kačer, Jan 201
 Kadár, Ján 41, 64, 67, 197, 198, 209
 Kafka, Franz 96, 164
 Kachlík, Antonín 195
 Kachyňa, Karel 195, 199–200, 209
 Kalábová, Věra 206
 Kališ, Jan 199
 Kamiňská, Ida 198
 Kantůrková, Eva 97, 99, 115
 Kaplický, Václav 86, 90–91
 Karvaš, Peter 106
 Keaton, Buster (Frigo) 138
 Klos, Elmar 13, 41, 64, 67, 197, 198, 209
 Kocián, Jaroslav 145
 Kokeš, Radomír D. 36
 Kolářová, Daniela 206
 Komenský, Jan Amos 77, 153
 Korda, Alexander 85
 Kroner, Jozef 198
 Króner, Ludvík 115
 Krška, Václav 63, 156, 195, 196
 Krumbachová, Ester 81, 90–91, 133, 147, 204
 Křesadlová, Věra 202
 Kříž, Ivan 195
 Kučera, Jaroslav 71, 81, 142, 147, 201, 204
 Kühmund, Jan 115
 Kulešov, Lev 21
 Kumbera, Antonín 201
 Kundera, Milan 202
- Lada, Josef 156, 165
 Landovský, Pavel 206
 Lanson, Gustave 127
 Laurel, Stan 138
 Lehovec, Jiří 13
 Lenin, Vladimir Iljič 86, 121
 Lessing, Gotthold Ephraim 63
 Linder, Max 204

- Lipský, Oldřich 195
 Liška, Zdeněk 146–147, 208
 Lorrain, Claude 144
 Lubitsch, Ernst 85
 Lustig, Arnošt 201

 MacLaren, Michelle 204
 Macháček, Miroslav 198, 199
 Macháně, Jiří 115
 Mailer, Norman 50
 Malásek, Jiří 199
 Mánes, Josef 156
 Marek, Jiří 178
 Marx, Karl 86, 88, 161, 190
 Máša, Antonín 196, 200, 203
 Mathesius, Vilém 21
 Medek, Václav 86
 Menzel, Jiří 52, 54, 64, 197, 203, 209
 Metz, Christian 28, 30
 Michal, Karel 66
 Miller, Arthur 130, 182
 Milič, Rudolf 198
 Mills, Charles Wright 24
 Molière 140
 Morus, Thomas 153
 Mukařovský, Jan 10, 11, 15, 16, 20, 28,
 29, 37, 130, 205
 Müller, Vladimír 198
 Myslíková, Míla 206

 Neckář, Václav 203
 Němec, Jan 41, 54, 64, 200, 201, 203,
 204, 209
 Němeček, Jan 206
 Novák, Antonín 39
 Novák, Ivo 203
 Novotný, Antonín 37
 Novotný, Vladimír 198

 Ondříček, Miroslav 202, 207
 Opočenský, Gustav 115
 Ort-Šnep, Josef 128

 Pacheco, Francisco 113
 Papoušek, Jaroslav 34, 35, 117, 127–131,
 154, 162, 190–191, 202, 206

 Páral, Vladimír 206
 Pasolini, Pier Paolo 30, 47, 49
 Passer, Ivan 35, 64, 117, 130, 202,
 206, 209
 Paštěková, Jelena 36
 Pavlíček, František 207
 Pečenka, Ferdinand 156
 Penn, Arthur 49
 Petrov, Vladimír 85
 Płażewski, Jerzy 41, 47
 Podskalský, Zdeněk 195
 Poláček, Karel 119
 Ponc, Miroslav 9
 Ponti, Carlo 207
 Procházka, Jan 195, 199–200
 Procházka, Jiří 196
 Pudovkin, Vsevolod 26
 Pucholt, Vladimír 199, 202
 Puškin, Alexandr Sergejevič 59, 63

 Rabas, Václav 81, 156
 Rabelais, François 77
 Rajzík, Jaroslav 115
 Resnais, Alain 41, 190, 209
 Ribera, Jusepe de 93
 Robbe-Grillet, Alain 190
 Roháč, Ján 195
 Rossellini, Roberto 62–63
 Roubíková, Ludmila 115
 Rousseau, Henri 136
 Rychman, Ladislav 196, 198, 203, 209

 Saint-Exupéry, Antoine de 153
 Salt, Barry 23
 Sartre, Jean-Paul 118, 207
 Sedláček, Vojtěch 156
 Sequens, Jiří 178, 195
 Scott, Walter 141
 Shakespeare, William 59, 66, 122, 186
 Shaw, G. B. 177
 Scheinpflugová, Olga 201
 Shelley, Mary 141
 Schiller, Friedrich 59
 Schorm, Evald 54, 60–61, 64, 197,
 200–203, 205, 206, 209

- Schulhoff, Petr 195
 Sirový, Zdeněk 39, 97–103, 111–115
 Skalský, Štěpán 195
 Skoumal, Aloys 155
 Slaviček, Antonín 81
 Smetana, Bedřich 63
 Smrž, Karel 8
 Sofoklés 106
 Somr, Josef 115, 206
 Srnka, Jiří 156
 Stadtrucker, Ivan 30
 Stallich, Jan 199
 Stendhal 60
 Střecha, Josef 202
 Suchařípa, Leoš 206
 Suchý, Jiří 195
 Svitáček, Vladimír 195
 Svoboda, Jan 39
 Swift, Jonathan 151–173
 Sychra, Antonín 28–30

 Šalda, František Xaver 7, 210
 Šatrov, Michail 191
 Šlitr, Jiří 195
 Šofr, Jaromír 204
 Šrámek, Fráňa 205

 Táborský, Václav 195
 Ťažký, Ladislav 36, 72
 Thompsonová, Kristin 24, 42
 Thurber, James 165
 Tichá, Jaroslava 115
 Tille, Václav 7
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 145
 Topol, Josef 130

 Trégl, Václav 201
 Trefulka, Jan 195
 Trnka, Jiří 94

 Vajsfeld, Ilja 175, 191
 Vančura, Vladislav 10, 207
 Vašáryová, Magda 208
 Vávra, Otakar 62–63, 85–96, 196, 197, 209
 Vedra, Martin 206
 Velasquez, Diego 113
 Vergano, Aldo 62–63
 Verne, Jules 141, 160
 Vlácil, František 37, 64–65, 205, 207–208
 Vostrčil, Jan 202, 207
 Vychodilová, Jana 115

 Wagner, Richard 145, 188
 Watteau, Antoine 144
 Weber, Carl Maria von 205
 Wedekind, Frank 206
 Weiss, Jiří 195
 Welles, Orson 99
 Williams, Tennessee 130
 Wyler, William 25

 Zahradníček, Čeněk 12
 Zavadil, Miloš 199
 Zavattini, Cesare 90
 Zeman, Bořivoj 195
 Zich, Otakar 8, 11

 Žižka, Jan 63

Rejstřík filmů

...a pátý jezdec je Strach 195, 199

Alexandr Něvský 25, 85

Alibi na vodě 195

Anděl blažené smrti 195

Atentát 195

Ať žije republika 199

Až přijde kocour 199

Bílá paní 196

Bitva o koleje (La Braille du rail) 62

Bláznivý Petříček (Pierrot le fou) 53

Bloudění 203

Bonnie a Clyde (Bonnie and Clyde) 49

Burleska 9

Cagliari 145

Cech panen kutnohorských 62, 85

Cirkus Humberto 196

Čekání na Godota 70

Černý Petr 117, 131, 202, 205

Červená pustina 41

Čest a sláva 57, 65–68

Dáma na kolejích 196

Démanty noci 41, 64, 200, 201, 204

Dívka v modrém 89

Dýmky 200

Ecce homo Homolka 34, 117–132, 154,
162, 190–191

Fantom z Morrisvillu 195

Farářův konec 61

Filosofská historie 62, 85

Hoří, má panenko 205–207

Hotel pro cizince 203

Hrozny hněvu 164

Hříšné ženy boomske (La kermesse
héroïque) 62

Hříšní lidé města pražského 178

Hvězda zvaná Pelyněk 196

Intimní osvětlení 117, 131, 202

Intolerance (Intolerance: Love's Struggle
Through the Ages) 57

Ivan Hrozný (Ivan Groznyj) 25, 33, 85

Jánošík 62

Každý den má své jméno 69–70

Každý den odvahy 60, 64, 200, 201,
204, 205

Každý mladý muž 151

Kdyby tisíc klarinetů 195

Když struny lkají 145

Kladivo na čarodějnice 85–96

Kočár do Vídně 199–200

Komedie s Klikou 196

Král Oidipus (Edipo re) 49–50

Královský omyl 57, 65–68

Kristova léta 70

Lásky jedné plavovlásky 117, 131, 202

Lesní jahody 41

Lidé z maringotek 196

Limonádový Joe 195

Loni v Marienbadu 41, 190

Marketa Lazarová 37, 64, 65, 205,
207–208

Návrat ztraceného syna 201

Nejkrásnější věk 117

Nejlepší léta našeho života 25

Němá barikáda 62–63, 85

Nezbedný bakalář 90

Nikdo se nebude smát 202

Noční host 90

O slavnosti a hostech 54, 204

Občan Kane 99

- Obchod na korze 64, 198
 Obžalovaný 67, 197–198
 Orlovovy ruce 145
 Ostře sledované vlaky 52, 54, 203
 Ovoce stromů rajských jíme 36,
 133–151, 165, 190–191

 Perličky na dně 203
 Pět holek na krku 61, 205
 Petr Veliký 85
 Píseň míru 13
 Pohádka máje 196
 Poslední růže od Casanovy 195
 Postava k podpírání 151
 Pražský hrad 13
 První den mého syna 195
 První parta 90
 Případ pro začínajícího kata 36, 39, 40,
 151–173

 Romance pro křídlovku 90, 196, 197
 Rozina sebranec 90

 Řeka 156
 Řím, otevřené město (Roma, città
 aperta) 62

 Sedmikrásky 54, 204
 Slaměný klobouk 33
 Slunce zase vychází (Il sole sorge
 ancora) 62
 Smrt si říká Engelchen 64
 Smuteční slavnost 39, 97–115
 Souhvězdí Panny 195
 Soukromá vichřice 205, 206
 Sousto 204
 Spojka (The Connection) 50

 Starci na chmelu 198
 Staré pověsti české 94
 Stavba 9
 Strach 195

 Šestý červenec 191
 Škola hřištníků 195

 The Robber's Symphony 145
 Touha 112
 Touha zvaná Anada 40–41
 Transit Carlsbad 195
 Třiatřicet stříbrných křepelek 195
 Třicet jedna ve stínu 195
 Turista 201

 Údolí včel 65
 Úplně vyřízený chlap 195
 Útěk do větru 195

 Valerie a týden divů 40–41
 Velký občan 25
 Vojenský zbeh 36
 Vrah skrývá tvář 195
 Všichni dobří rodáci 35, 70–84, 135
 Vysoká zeď 195

 Wild 90 50

 Zakázané hry 164
 Zbehovia a pútnici 35, 36, 69–84
 Zlatá reneta 90, 196, 197
 Zločin v dívčí škole 203
 Zrození národa (The Birth of the
 Nation) 57
 Ztracená tvář 195

Ediční poznámka

Texty Jana Kučery vydané v této knize byly převzaty z následujících zdrojů:

„Nač dbát při zkoumání filmového díla“. *Film a doba*. 1969, roč. 15, č. 2, s. 97–100.

„Krise historického filmu?“. *Film a doba*. 1969, roč. 15, č. 8, s. 430–436.

„O lidech a smrti“. *Film a doba*. 1969, roč. 15, č. 9, s. 468–475.

„Otakar Vávra a Kladivo na čarodějnice“. *Film a doba*. 1970, roč. 16, č. 2, s. 84–91.

„Panychida za neřáda: Smuteční slavnost“. *Film a doba*. 1990, roč. 36, č. 8, s. 459–465.

„Nazpět k ráji: Jaroslav Papoušek – Ecce homo Homolka“. *Film a doba*. 1970, roč. 16, č. 4, s. 192–199.

„Eva neboli hledání: Věra Chytilová – Ovoce stromů rajských jíme“. *Film a doba*. 1970, roč. 16, č. 7, s. 354–364.

„Variace na téma z Jonathana Swifta: Pavel Juráček – Případ pro začínajícího kata“. *Dramatické umění*. 1990, roč. 4, sv. 1, s. 133–148.

„Film mezi dramatem a epikou“. *Film a doba*. 1970, roč. 16, č. 8, s. 398–403.

Text „Účtování pro zítřek“ byl Kučerou připravený pro nevydaný svazek *Československé vlastivědy* (díl 9: Umění).

Texty byly redakčně upraveny: úprava podle aktuální pravopisné normy, dohledání citací, dohledání překladů citovaných děl.

JAN KUČERA POETIKA ČESKÉHO FILMU

Vydala Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU)

Autor úvodní studie: Jan Svoboda

Redakce: Radomír D. Kokeš (úvodní studie), Marcela Dohnalová

Jazyková redakce: Kristýna Hoblová

Rejstřík: Diana Štelová

Grafický layout: Markéta Jelenová

Sazba: Studio Kubů

Praha 2016, 2026

ISBN 978-80-7331-728-7 (iPDF)

www.namu.cz