

ANDREJ
STANKOVIČ

◀ • DĚLAT, KDYŽ
KOLJA VÍTĚZÍ

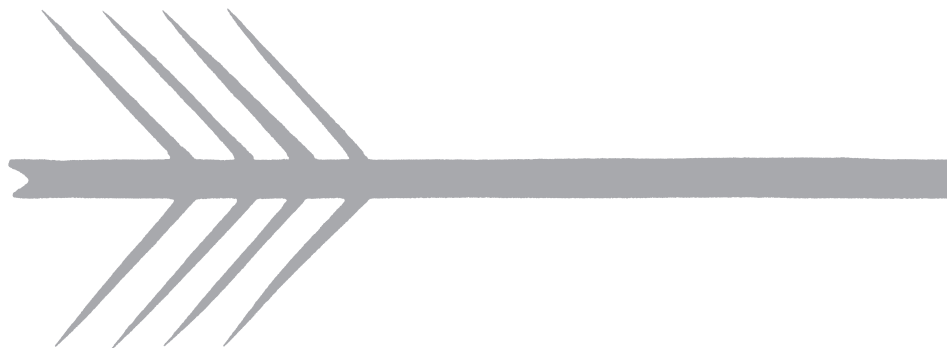


!
TRIADA REVOLIEREVE

!
TRIADA REVOLVERE



ANDREJ
STANKOVÍČ





Spisy Andreje Stankoviče sv. 3

◀ • DĚLAT, KDYŽ
KOLJA VÍTĚZÍ



Knihá vychází s laskavým přispěním Ministerstva kultury ČR

© Olga Stankovičová (heir), 2008

Commentary & bibliography © Michael Špirit

© Nakladatelství Triáda, s. r. o., 2008

© Revolver Revue, 2008

ISBN knižní verze 978-80-86138-97-8 (Nakladatelství Triáda)

ISBN knižní verze 978-80-87037-08-9 (Revolver Revue)

ISBN verze PDF 978-80-7474-027-5

1

DVAKRÁT O NOVÉ VLNĚ

Jeden z nejagilnějších mluvčích tzv. československého nového filmu, režisér Jaromil Jireš, odpovídá na otázku redakce Filmu a doby: „*Neexistuje [...] žádná přesná definice, co je to ‚nový film‘. Hnutí v sobě shrnuje tvorbu značně rozmanitou, vesměs však jde o díla mladých filmařů odmítajících kritéria pozeňnaná mocí a penězi. [...] Pro mladé brazilské tvůrce jejich Cinema Nôvo znamená především politicky angažovaný revoluční film, jejich pojetí je nejbližší tomu, které existovalo ve dvacátých letech v Sovětském svazu, ovšem s tím rozdílem, že sovětské Rusko bylo tenkrát po revoluci, kdežto Brazílie je dnes před revolucí.*

V Československu, kde již i debuty vznikají v rámci znárodněné kinematografie za zcela profesionálních podmínek, se ‚nový film‘ stal synonymem společensky a filmově progresivních děl mladých režisérů. Obdobná kritéria platí pravděpodobně i v ostatních zemích se státní kinematografií – Sovětském svazu, Polsku, Maďarsku a Jugoslávii. [...] Vím, že jsem podal jen přibližnou definici ‚nového filmu‘. Ono se však nakonec vždycky pozná, co k čemu patří a co ne.“¹

Jisté zaráží, když takové autorské sebeuspokojení je ještě zastíněno všeobecným kritickým opojením. Tak například Ivan Sviták tvrdí, že „*desítka mladých schopných režisérů se najde v každé druhé vyspělé zemi, ale jen v Československu došlo poprvé v dějinách kinematografie k tomu, že se mohla relativně svobodně uplatnit a vyjádřit svůj názor na svět prostřednictvím filmu uvnitř zestátněného filmového podnikání. Ať máme jakékoliv výhrady vůči nedostatkům ekonomického řízení, mladá vlna je největším aktivem čs. kinematografie posledních let a čs. kultury vůbec.*“ A jinde: „*Mladá vlna československé kinematografie má dnes mezinárodní význam a je světovým kulturním jevem prvního řádu.*“² To vše vy-

1) Co je „nový film“? (Na otázky redakce odpovídá Jaromil Jireš), in *Film a doba* 13, 1967, č. 6, červen, s. 284–288, cit. s. 284 a 286.

bízí k tomu, abychom se analýzou dvou reprezentativních děl přece jenom pokusili zjistit, „co k čemu patří a co ne“.

Abychom mohli dokumentovat, že hlavní úskalí filmového přepisu Hrabalovy novely *Ostře sledované vlaky* je už v Hrabalově textu samém, musíme se vrátit k prehistorii námětu a novely, k *Legendě o Kainovi*, napsané v roce 1949, tedy dávno před tím, než se Hrabal pustil do výroby „copánků“. V *Legendě* je epizoda s natíráním plotu, jíž začíná text literárního scénáře (z ledna 1966), jen připomenuta trojí retrospektivou: jedna je replikou Máši a druhé dvě vzpomínkou v reflexi Kainově. Tyto věty jsou oproštěny od všeho symbolického podtextu, všech konotací. („Máša [...] pravila: *Tó je dost, že jste mne poznal. Jestlipak si vzpomenete někdy na ten plot! A vůbec na všecko! Vy ohavný! [...] Uvědomil jsem si, že budu muset všechno přestavět! Tó všechno dík holce, s kterou jsem natíral před časem plot kolem dlouhého nádraží! [...] Jako vždy, tak i teď se objevila nevhod. Ne že bych ji neměl rád, naopak všechno se mi na ní líbilo, všecko mě vzrušovalo jako muže. Ale už tenkrát, když jsme na sebe hleděli skrz ten drátěný plot a pořád na sebe a proti sobě tūkali vlhkými štětci, už tou dobou ve mně sílil jiný program!*“)

V novele jde sice ještě o retrospektivu, ale výjev je už mnohem více rozveden až do realistického detailu, vše už má náležitou plastičnost literátského nápadu.

„Myslíl jsem na Mášu, na to, jak jsme se poprvé potkali, když jsem ještě byl u traťmistra, který nám dal dva kbelíky s červenou barvou a řekl, abychom natírali plot kolem celých státních dílen. Máša začínala u dráhy zrovna tak jako já, stáli jsme proti sobě, mezi námi byl vysoký drátěný plot, u nohou jsme měli každý svůj kbelík se suříkovou barvou, každý svůj štětec a proti sobě jsme tupali, natírali plot, každý na své straně, pořád tvářemi proti

2) Ivan Sviták: Hrdinové odcizení (Obraz člověka v současné československé kinematografii mladé vlny), in *Film a doba* 13, 1967, č. 2, únor, s. 60–67, cit. s. 60.

sobě, čtyři kilometry celkem bylo toho plotu, pět měsíců jsme takhle každý den proti sobě stáli, a všechno jsme si s Mášou řekli, ale pořád byl mezi námi ten plot; po natření dvou kilometrů toho plotu jsem jednou natřel drát ve výši Mášinych úst tou červenou barvou a řekl jsem jí, že ji mám rád, a ona z druhé strany natřela ten drát taky a řekla, že ona mě má taky ráda... a podívala se mi do očí, a že to bylo v příkopě, ve vysoké lebedě, nastavil jsem ústa a skrz ten natřený drát jsme se políbili, a když jsme otevřeli oči, ona měla na ústech takovou červenou kundičku a já taky, rozesmáli jsme se a od té doby jsme byli šťastni.“

V prvním obraze literárního scénáře, vcelku shodném s příslušnou pasáží novely, Miloš s Mášou natírají plot. Kulisou je „zvuk prostoru – vzdálené houkání vlaku (výtopna. Cvrlikání ptáčků)“.

22 – PD

Miloš s Mášou, aniž by pustili štětky z rukou, se skrze ten natřený plot políbí.

Vytrysknou lyrické housle z dobového filmu.

Líbeznost hudebního motivu by měla být v co největším kontrastu k levé straně [scénáře].

24 – PD

Máša poodstoupí od plotu, na ústech má otištěný kosočtvereček a usmívá se.

Obraz 2 – Plot blízko u trati – Exteriér – den

Přes celý tento obraz pokračuje melodie.

26C – 30

Panorámou sledujeme párek až k místu, kde se plot blíží k trati, mineme vagon se zamaskovanou zbraní (tlustá Berta), u ní stojí německý voják, ověšený jako vánoční stroměček, oblečený jako karikatura Kukriniksi. Ten na ně podezřívavě namíří automat a sípavým, téměř neslyšným hlasem řekne:

Voják:

Hände hoch!

Miloš s Mášou se zastaví. Miloš neví, jak a co má dříve položit. Nakonec zvedá ruce i s kbelíkem. Máša klidně a důstojně nejdřív položí kbelík a pak zdvihne ruce. Tak stojí oba na svahu nad tratí s rukama vztyčenýma nad tím vojákem a čekají, co bude dál.

Atd.

Vidíme zde tři fáze proměn sujetu a vidíme také, že k nejpodstatnějšímu významovému posunu došlo už při psaní *Ostře sledovaných vlaků*. Jedním z nejcharakterističtějších příznaků geneze kýče je pak degradace rituálu v *Ostře sledovaných vlacích*. Ústřední motiv *Legendy o Kainovi*, sebevražda jako krásné umění, je zbaven svého centrálního postavení; slavnostní obřad, v němž se uskutečňuje utkvělá představa, je nahrazen profánní „člověčinou“, sprostou funkcionalitou, a to s příznačnou ambivalencí tajnůstkářství a nezřízeného žvanění.

Jiří Menzel, držitel Oscara za stejnojmenný film, se s tímto do očí bijícím nehorázným podstrkovaním „skutečností nejskutečnějších“ vypořádal po svém. Jednoduše výjev, tak živě připomínající úvodní sekvenci *Pádu Berlína*, vypustil a šel přímo in medias res. Film začíná „obřadem“, jehož existenci, pro příběh fundamentální, nelze přece zanedbat. Tentokrát je všechno zdůvěrnělé a tlumené (maminka poprvé obléká Miloše do uniformy, on současně vykládá historii rodu), včetně korunovace brigády, včetně ajznbónáckého fetišismu, který je během filmu vždy znovu a znovu exploatován (jen namátkou třeba tajemné symbolické zacházení s železničářskou čepicí v nepodařené milostné noci v strýčkově ateliéru nebo scéna sebevraždy v Benešově); obřadnost, charakteristická pro původní text (*Legenda o Kainovi*), byla zachována a zároveň „transformována“ do podoby tak neuvěřitelně kýčovitě, že se skutečně nemohu ubránit pokušení vidět v tom škodolibou karikaturu původního autora záměru. Jinak ovšem, až na tento extrémní moment, vzbuzuje dokonalá přílnavost Menzelova a Hrabalova režijního a scenáristického přístupu paradoxní dojem, jako by kniha vůbec nebyla

napsána a autor byl jen šikovným scenáristou; filmová adaptace je jen totální negací literární předlohy, a naopak předloha je chytré udělaným prefabrikátem, při jehož výrobě bylo už kalkulováno s obecnstvem, „živými lidmi naší doby“; pak už stačí jen „šťastně“ rozvést nejhorší potence námětu a úspěch je zaručen. U Menzela nadto udivuje jeho vskutku fenomenální schopnost bezvýhradně se poddávat tomu, co se už samo poddalo, schopnost, která se v plné míře projevuje už v okamžiku volby námětu, literární předlohy (to platí, i pokud jde o filmovou adaptaci *Rozmarného léta*).

Ve výše uvedeném příkladu režijního přístupu k Hrabalovým textům je v kostce obsaženo vše, co je pro Menzela charakteristické: překvapivě přesně rozlišuje podstatnou kýčovitost, na níž příběh stojí (nezávisle na tom, že je to zrůdná inverze Hrabalovy umělecké potence), od hravosti a nepřebornosti jednotlivých kýčovitých nápadů a nekompromisně je od ní odděluje. Rozhodně je nutno si všimnout jedné věci: ačkoli Menzelova invence není ani zdaleka tak bohatá jako Hrabalova, k podstatné dokonalosti kýče má film mnohem blíže než novela i literární scénář: v tom, jak neefektivně, „skromně“ a tvrdošijně těžší z každého podstatně kýčovitého motivu, co se vytěžit dá (např. pro film – proti novele – je zvláště příznačné rozvinutí paralelních řad erotických příběhů „zajíce“ Miloše, „kance“ Hubičky a bezzubého chlípíka přednosti, představujících ve své konfiguraci ono neustále se opakující „věčně lidské“). Schopnost rozlišení „podstatného“ a „vedlejšího“ v kýčovité předloze dělá z Menzela významnou veličinu současného zábavního průmyslu.

Nyní ještě několik dokladů o cestě ke kýčovitosti, jak si ji pochvalují diváci: „*Já jsem to čtla a mně se ten film lepší líbí než ta kniha, protože je jemnější, například právě ten konec.*“ „*Celý film je něžný oproti poněkud vulgárnímu Hrabalovi, je to hladounký, jde to jako po másle*“³ i kritiko-

3) Zpráva o promítání a divácích (Zapsala Jana Zvoníčková), in *Film a doba* 13, 1967, č. 1, leden, s. 12–18, cit. s. 16 a 18.

vé: „*To je veskrze autorský přístup k literární předloze, která je v téměř ideálním souzvuku s laděním tvůrce filmu a z níž je odstraňováno všechno, co s tímto laděním disonuje. [...] Přitom si myslím, že Menzel, podobně jako Forman, natočil film divácký. Ostatně svědčí o tom fronty před biografem. Samozřejmě, nabízí se otázka, zda tyhle fronty tu nestojí z důvodů zcela mimouměleckých. Jistě, docela nepochybně, v tomhle směru nemám iluze. Ale faktem zůstává, že Jiří Menzel dokázal vytvořit divácký film, aniž divákovi cokoli odpustil, aniž cokoli slevil, aniž kdekoli nadbíhal.*“⁴

Dvojediná vůle ke kýči přináší znamenité ovoce. V první řadě je to využití nejrůznějších klišé, například předznamenání, expozice určitého stěžejního momentu, což má zaručený dramatický efekt (např. dvojí výbuch: první při vybombardování strýcova ateliéru, nemastný neslaný, a teprve druhý, v závěru filmu, řádně kamerou vychutnaný; dále expozé dr. Brabce o „zaškolení starší zkušenou ženou“ je signalizováno v krátkém rozhovoru Miloše s Hubičkou).

Významnou úlohu při celkové homogenizaci mají i ve filmu ornamentální a realistická dokreslení, rozvádějící jednotlivé stěžejní motivy novely. Například v hodinovém hotelu v Bystřici se pokojská vyptává Miloše: A kde máte slečnu? Nepotřebujete slečnu? apod. Jak to kontrastuje s diskrétním popisem v *Legendě o Kainovi*, kde nota bene je tato ústřední scéna mnohem více rozvinuta! To však je zřejmě práce Hrabala–scenáristy. Stejně tak dialog mezi milenci, jako vystřižený ze Spejbla a Hurvínka: „*Miloši, tobě to sluší.*“ „*Ale Mášo, no ne, opravdu, tobě to taky sluší.*“ Hubička (komentuje): „*Holka jako řemen.*“

Vůbec infantilní představy a reminiscence na pohádkové archetypy patří k významným stavebním prvkům. Tak například jako v pohádce o kohoutkovi a slepičce jde se Miloš radit o svých erotických problémech za Hubičkou, za paní přednostovou a za farářem. Proti

4) A. J. Liehm: Žádný strach o Jiřího Menzela, in *Film a doba* 13, 1967, č. 1, leden, s. 12–18, cit. s. 16 a 18.

novele se objevují i jiné literární reminiscence, například plebejská rčení à la Švejk (četnický strážmistr při konfrontaci se Zdeničkou Svatou: „*Tuhle barvu vyrábí firma Pelikán a ta týden nepustí.*“ Tato analogie upomíná i na zcela zjevnou výpůjčku ve scénáři *Rozmarného léta*, když v Ovidiově *Ars Amandi* má kanovník Roch jako záložky svaté obrázky).

Jedním ze základních vlivů, které určovaly celkové idylické, všeobjímající vyznění filmu, je eliminace všech drastických, retardujících epizod, které jsou přece jen ještě obsaženy v Hrabalově novele (jako např. vyprávění o Milošových návštěvách u tety jeptišky v lazaretu). S růstem určitosti časového zařazení (použití „stylových“, dobových rekvizit, dokumentárních snímků apod.) klesá rovněž nezávislost autonomního času v příběhu; to vrcholí chronologickým uspořádáním filmového sujetu. Do této oblasti patří i významuplnost jmen hlavních postav (Hrma, Hubička, Viktoria Freie, Slušný). O tom, že obchodnická úvaha předcházela u Menzela vlastnímu impulsu k tvorbě, svědčí, že pro hlavní roli filmu byl vybrán takový idol, jako je Václav Neckář. Opět se tu setkáváme s příznačnou dvojakostí úlohy, kterou sehrál neherec a přitom profesionál, jehož osobní mýtus padne jako ulitý příběhu smolařského usmrkance, z něhož se pak vyklube takový muž, že to dál nejde.

Shrňme tedy: filmové aranžmá, odstraňující všechny jazykové „schválnosti“ (tj. přímá pojmenování), všechny retardace, a přinášející chronologické uspořádání děje a kýčovitě uplatnění kontrastu („*pohled na líbezné nádraží je v kontrastu s hrůznými zbraněmi na kolejích*“), je logickým důsledkem rovnoměrného rozdělení významu, „rozumné“ vyváženosti všech složek dílka, nyní již harmonického. Eliminace rizika, plynoucího z přímého pojmenování skutečnosti, doprovázená nepochybnou virtuozitou v tom, jak to říct co nejméně drsně a přece „všechno“ – tedy to, co Ivan Sviták nazývá „*realisticky orientovaným filmem s jakýmsi úsměvným humanismem*“ –, je jednou z příčin komerčního úspěchu filmu v zemi s tak vytříbeným

smyslem pro každou perfektnost, i perfektnost kýče, jako jsou Spojené státy.

Končí to tedy univerzálním zjištěním, že život je život a hra je hra a to všechno dohromady je krásné, a tudíž stojí za to žít naše koneckonců přece jen plodné a nenápadně statečné životy. Tolik Menzel a Hrabal. Skutečným rezultátem tolikeré námahy je však něco jiného: namísto suverenity výrazu nastupuje ornament, výraz hrůzy z existence jiného prostoru než takového, jenž by nebyl naplněn do posledního puntíku evidentním smyslem.

* * *

V jistém směru obdobným případem je Menzelova adaptace *Rozmarného léta*. I tu se dá s určitou licencí vůči ustálenému významu tohoto úsloví říci, že „dílo nese pečeť režisérovy osobnosti“. Abychom však mohli lépe specifikovat, vyjděme ze srovnání s *Marketou Lazarovou* režiséra Františka Vláčila. Na první pohled je vidět, že jde o dvojí zcela odlišný záměr i výsledek. Vláčilovým záměrem podle jeho vlastních slov bylo cosi jako snaha o vytvoření „filmové básně“, která je programová asi tak, jako bývá programová báseň symfonická. V úspěšné realizaci tohoto romantického záměru režisérovi zabránila nemilosrdná realita pro něho „nepochopitelného“ Vančurova textu, jeho uzavřenost před libovolnou interpretací, která způsobila, že obraz se vůbec nepotkal se slovem, takže je to film o něčem jiném, historický obrázek, který se někam beznadějně zatoulal.

Menzel naproti tomu (s Hrabalem a v *Rozmarném létě* s Václavem Nývlttem) usiluje vědomě o to, aby jeho průmyslový výrobek šel dobře na odbyt. To však vede k stejné póze, jako je „umělectví“ (Vláčil), k póze „řemeslnictví“, která nadto přinejmenším stejně konvenuje kýčovitým požadavkům; alespoň tak můžeme soudit podle závistivého doznání A. Brouska, že mu na *Rozmarném létě*

„podvědomě nejvíce zaimponovalo nakonec to, jak se Menzel, coby kejklíč Arnoštek, naučil netrikově cvičit na provaze“.⁵ Přiznám se, že ani já jsem ve filmu nic imponantnějšího nenašel. Brousek však ve své úvaze pokračuje – a není divu, že v podobném stylu, jakým A. J. Liehm píše o *Ostře sledovaných vlacích*: „Mám však za to, že [Menzel] podal vrcholně riskantní výkon právě jako umělec, že se mu povedl složitý ekvivalent rafinovaného literárního díla, jakých je málo ve filmu vůbec. Navíc [...] působí Menzelův film jako film vysloveně divácký, i když většinou spontánních diváckých reakcí jistě zůstanou zastřeny právě méně komediální vrstvy pod povrchem obrazů a slov.“

Při čtení podobných úvah nutně tanou na mysli dvě jejich možná návěští, a sice Leninovy vývody o důležitosti filmu jako nejmasovějšího umění a surrealistické „umění budou jednou dělat všichni“. Je jasné, že oproti Vlácilovi je na Menzelově straně o výhodu víc, o výhodu, které dosáhl svou přesnou aranžérskou reflexí už při výběru vhodného objektu pro filmovou realizaci. Všechny banální praktiky „filmové řeči“ u něho nezůstávají osamoceny, jsou podepřeny rezonancí s celkovou banalitou literární předlohy nebo alespoň s jejími šikovně vyextrahovanými banálními momenty (jako je tomu v případě *Rozmarného léta*). Taková lepolela jsou potom pro úspěch jako stvořená.

Pokud jde o „filmové vyjádření“, je nabíledni Menzelův eklekticismus. Snaží se těžit ze stylových prvků grotesky (poker faces hlavních představitelů z *Rozmarného léta*, což opět mimochodem svědčí o zcela mimořádném Menzelově postřehu, protože adekvátnost takového hereckého projevu lze dovést formálně z Vančurova textu) a české předválečné konverzační veselohry. Eklekticismus se projevuje také v řadě reminiscencí felliniovských (zcela povrchní upomínka na *Silnici* – Arnoštkova trubka –, hudební motiv, který si

5) Antonín Brousek: Učitel Vančura a žák Menzel, in *Literární listy* 1, 1968, č. 14, 30. 5., s. 8.

zpívá při návratu z provazochodeckého představení paní Důrová, aranžmá produkce s tlampači, které připomíná výjev s hypnotizérem z *Cabiriiných nocí* ap.) a bergmanovských (skotačení mládeže při Arnoštkově vystoupení atd.). Z toho všeho dovede Menzel, jak se to také rozumí, řekne-li se „filmová řeč“, namíchat podivuhodně lahodné koktejly.

Hlavně však je film situován v prostoru, který vytvořili Menzel a Nývlt podrobným rozvedením úpadkové boccacciovské anekdotické linie Vančurovy novely. V tomto prostoru pochopitelně není příliš místa pro jazyk, nejosobitější a nejméně závislý projev Vančurova umění, který v knize alespoň trochu odvádí od povázhlivé fabulace. Všechny promluvy, které nerozvíjejí děj, jsou vypuštěny, až na několiké sporadické „cestácké“ předvedení vzorků. Rozumí se, že ani z vložených podobenství nezůstal kámen na kameni. Vančurova nejistá retrospektiva je nahrazena simultaneitou (Kateřinin sen se prolíná s tím, jak Důra na plovárně masíruje Annu). Vše je opět názornější; například milostné plotky, které jsou ve Vančurovi jemně naznačeny, se zde mlaskavě vychutnávají (až po necitlivou fraškovitost filmového tête-à-tête hospodyně-abbé, která je ale bohužel v intencích Vančurovy nejhorší pokleslosti, jeho pseudorenesančního zbožnění „člověčiny“). Vrcholem asi je, když major poté, co Anna odchází s ním, říká s krkavým uspokojením: „*Tak – a je ruka v rukávě.*“ Dále se objevuje navíc i jiné konvenční harampádí, jako například „*existence Voříška [...] jen podtrhuje opuštěnost tohoto prostředí*“ a „*milostnou atmosféru dokresluje kuňkání žab*“. Tento marmeládový gesamtkunstwerk jen ještě více zdůrazňuje Menzelovu prostřednost při vši jeho neoddiskutovatelné a prokázané dovednosti.

Jeden z nejfatálnějších momentů filmu vidím ve scéně, kdy Anna před tím, než odejde s majorem, políbí Arnoštka na čelo. Namísto tajemství, které je v díle prostě proto, že na vysvětlení není místo, stojí zde okázale nastrkovaná, dvojsmyslná tajemnost.

* * *

Jak potom vysvětlit takové zdánlivé i skutečné mesaliance? Opět zde myslím hraje svou roli oboustranná „dobrá“ vůle, tentokrát kritikova a filmařova: kritikova dobrá vůle spočívá v ochotě přistoupit na cokoliv, co mu připadá jako empiricky obsažné; to úplně odpovídá dobré vůli filmařově organizovat struktury tak, aby v nich byla implicitně zahrnuta možnost brilantní filosofické interpretace něčeho tak polovičatého, jako jsou polopravdy prezentované tvůrci díla. Interpret si tímto impulsem ušetřeným umění zajišťuje nepřetržitou efektivnost, „živost“ své reflexe.

Červenec 1968

NOVÝ STYL, NEBO MANIPULACE?

V časopise Film a doba č. 8/1968 bylo uveřejněno interview Galiny Kopaněvové „Dvě hodiny s Milošem Formanem“. Je v něm několik režisérových úvah, které na první pohled zaujmou svou neúprosnou logikou.

Ačkoliv všechny tvé filmy líčí konkrétní „malé události“, jejich závěr je velice zobecňující. Přistupuješ k filmu již s tímto záměrem zobecnění, anebo vyplyne i tak trochu neočekávaně?

– To je problém, kterému sám dost dobře nerozumím. Na jedné straně si naprosto nekladu předem jakýkoli nárok na zobecnování, na druhé straně už při psaní scénáře si uvědomuji okamžiky, kdy situace přerůstá svůj rámec. Snažím se s tím nekalkulovat, i když vím, že si to člověk podvědomě neustále uvědomuje.

Uvědomoval sis například, že Hoří, má panenka tak fantasticky předvádá to, k čemu časem došlo?

– Teoreticky jsme to nějak tušili, ale konkrétně ne.

Máš ambice být kritikem–satirikem ještě silnějšího formátu, než jak to napověděl tvůj poslední film?

– Zatím všechny filmy, k nimž jsem psal scénáře, vznikly z konkrétní situace, bez ohledu na to, co ta situace znamená. Fakt je, že čím víc cítím při rozvíjení situace, že je těhotná nějakou metaforou, nějakým druhým významem, tím víc mě to provokuje k práci a mám z toho větší potěšení, [...].

Když si už jsi vědom tohoto satirického smyslu svých filmů, máš zájem tuto satiričnost ve svých filmech kultivovat?

– Ano. Je to tón, který mám rád jako divák, a proto ho i rád dělám.

Tuto lekci z noetiky tvůrčího procesu korunuje Forman v závěru rozhovoru tím, že po delším souvislém – momentálně velmi mód-

ním – výkladu o „*revoltách mladých lidí*“, o tom, že „*i třídní a rasové konflikty ustoupí do pozadí před konflikty generačními*“, na otázku „*Lze to chápat jako podtext tvého příštího filmu?*“ odpovídá: „*Ne. Jestli se to v něm objeví, budu rád, ale že bych chtěl dělat film na toto téma, to ne.*“

Rekonstruujeme-li krátce autorovo působení ve filmu, uvědomíme si, že deformovaná logika myšlení, v jejímž základu je harmonie předstírání a sebeklamu, ošidná plynulost tvůrčí zpovědi (která je směsicí cudné angažovanosti, vágního programu a kaširované spontaneity), není v žádném případě v nesouladu s jeho dosavadní tvorbou.

V režijní prvotině *Konkurs* z roku 1963 (na scénáři spolupracoval Ivan Passer) Forman téměř zcela resignuje na konvenční dramatickou akci. A přece, dějové schéma i v této nepřilíh rozvinuté podobě ukazuje na stejně převrácenou etiku tvorby jako citované interview. *Konkurs* zpěvaček si objednal u Semaforu režisér, sám v té době ještě „amatér“. Jádrem filmu je svár vyvolenosti a současně i vyčerpávajícího údělu opravdového umělce (i porotci jsou posléze délkou fingovaného konkursu velmi unaveni) s naivním sebevědomím, diletantstvím a neuvěřitelnou drzostí uchazeček, které nic neumějí. Kostru filmu tvoří paralelní modelové morality. V prvním případě „propadlá“ kandidátka, samozřejmě jedna z těch talentovanějších, prohlédne. Oči jí otevrou skromnost, přirozené vystupování, pokora před uměním členů poroty–protagonistů divadla. (Srov. obrazy 2 a 3 v technickém scénáři z ledna 1963, zachycující scény z adaptace divadla *Loutka*, v nichž členové Semaforu „*házejí cihly, uřezávají nohy u židlí [...]. Všechny zpěvačky divadla se účastní tohoto úklidu, umývají sedadla atd., Jiří Suchý maluje nápis Semafor na veliký transparent. [...] Kamera velmi volně skládá dohromady obraz tohoto dění.*“) Přítom adeptka de facto není odmítnuta kvůli svému neumění, ale jenom proto, že konkurs je nepravý. Celá situace se odkrývá ve své obojakoosti. Co pro uchazečky, prezentované jako lehkomyšlné, je vážná existenční krize, je z druhé strany nezávaznou hrou (bezděky je

to podtrženo zdůrazňováním amatérismu), neúčastněností, která by se ráda tvářila jako psychodrama, a tedy vlastně jako pomoc v nouzi.

Markétka, hrdinka druhé z paralelních epizod, zaměstnaná v pedikúře v Domě obuvi, odejde ze zaměstnání v domnění, že bude konkursem vybrána. To se ovšem nestane. Po ztrátě iluzí alespoň požádá Jiřího Suchého, aby se jí podepsal na fotografii. V závěrečné scéně je Markétka opět na svém pracovišti a autoři filmu jí dávají blahosklonné rozhršení v katarzi à la *Cabiriiny noci*: „...*Markétka se tváří velmi nešťastně a zdá se, že má oči plné slz. Vedoucí má oproti tónu svého hlasu, který jsme slyšeli, výraz něžného pochopení. Markétka si nese tácek se svým náradím, jde chodbičkou mezi bílými krychlemi, je na ni tak trochu smutný pohled a ve zvuku [...] začíná znít pokračování Suchého a Šlitrovy písničky Modré punčochy. Píseň teď pokračuje takovou velmi hezkou kadencí beze slov, která se od melancholie mění až v jasný výrazný skat.*“

Tyto morality, jejichž pointou je spravedlivý trest pro obě uchazečky, přičemž se předstírá, že jde jen a jen o behavioristický záznam chování neúspěšných účastnic konkursu, nelze nevést do souvislosti s objasněním okolností vzniku filmu. Forman zde důsledně šel proti elementární etice filmového dokumentarismu (ještě dále, než jak je to známo z aféry italského režiséra Jacopettiho, který výtvarně aranžoval popravu k smrti už odsouzených povstalců v Kongu pro účely realizace svého dokumentu). Nešlo mu o nějaký pouze inscenační zásah, ale přímo o vyprovokování akce, která měla být objektem dokumentárního záznamu (byť ten byl pouhým udánlivě nevinným „střetováním se“).

Konkurs byl interpretován také jako sociologický experiment; v tomto smyslu měl podat věrný obraz mentality určité vrstvy mládeže. I v *Konkursu* jako v „sociologickém dokumentu“ hrají významnou úlohu zmíněné vložené morality, představují v něm – vyjádřili-li se jako technický scénář – „velký detail“ z divadelních prken.

V pečlivě voleném kontrastu k dokumentárnímu materiálu pořízenému na nepravém konkursu měly podtrhnout jeho „autentický ráz“. Sugescie dokumentární autenticity je podpořena také čistým, starosvětsky diskrétním obrazovým řešením – například v ústřední scéně antihitparády (kdy se při celkovém ironizujícím záměru v jednotlivých letmých portrétech, v detailech tváří, nikdy nevybočí z mezí „vkusu“) se Formanovo pseudodokumentární univerzum v některých momentech přímo prozrazuje. Celková vnější decentnost je rušena tím, že scénář vytváří místy prostor pro uplatnění efektního „nápadu“ v duchu „filmové řeči“, jako stříh, jímž je děj přenesen uprostřed zpěvu písně „Modré punčochy“ ze scény divadla Semafor do oddělení pedikúry Domu obuvi, a také tím, že jsou zachována autentická vlastní jména protagonistů moralit (Věra, Markéta, Láďa – Křesadlová, Krotká, Jakim). Režisér také diktuje všem „zasvěceným“ aktérům pozici diváka u pranýře (srv. obraz 104: „...*dále jsou zde přítomny spíše ze zvědavosti Pavlína Filipovská a Renáta Tůmová*“). Z předchozího vyplývá, že dominantní je obratně navozovaný dojem kontinuity hraných sekvencí se sekvencemi dokumentárními, přičemž samozřejmě celková architektura morality zůstává nenarušena, kontrasty jsou transportovány ve „správných“ proporcích.

Přes všechnu rafinovanou vnější autenticitu a proklamovanou ušlechtilost je tedy vidět, že superiorní postoj autora je v rozporu s oběma základními premisami dokumentární tvorby, tj. řečeno s Janem Hančem „být divákem, se kterým se nepočítá“, ale zároveň „neodevzdat svůj hlas mužům událostí“. Přijít na neveřejný konkurs a namísto toho se octnout na pranýři, to je, třebaže si to napadití umělci nikdy nepřipustí, jakoby doslovná realizace metafory z Kafkovy prózy.

Nemravnost tvůrčího procesu a jeho výsledku zakládá mj. i zarážející Formanův despekt k představitelům jednotlivých postav i k náhodně zvoleným interpretům „autentických“ výjevů – musíme

tu brát v úvahu dvojznačnost filmu. Nejlépe snad bude komentovat to reflexí Ingmara Bergmana, jak ji publikoval švédský filmový časopis Chaplin. Bergman zde, poté co vyloučil z počtu všechny reprezentanty „uměleckého mistrovství“, všechny, kdo jsou „navyklí na způsob mluvy, který jim umožní poradit si v jakékoliv situaci“, říká mimo jiné: „I když se na to dívám jen zvenčí, přesto se dovedu moc dobře vžít do situace herců. Oni jsou na scéně, oni stojí před kamerou, oni se vždy odhalují až do morku kosti, zatímco my jsme stále ve skrytu, můžeme se v každé situaci projevovat pošklebkem nebo vtipem. Ale herci nic takového nemohou. [...] A proto si myslím, že je naší morální povinností stát vždycky na straně herců...“ Kteréhožto respektu by mělo být dopřáváno tím spíše i těm, kteří hrají jen bezděčně.

Ve srovnání s *Konkursem* překvapuje Formanův druhý středometrážní film, který byl uváděn s jeho debutem v jednom programu. *Kdyby ty muziky nebyly* jsou především pozorným záznamem hrabalovské jazykové invence hlavního představitele, kapelníka Jana Votrčíla. Právě tato čistá dokumentárnost stojí tak dalece na prvním místě, že zájem o specificky filmový efekt ustupuje ve filmu zcela do pozadí. I v sekvencích, kde zdánlivě dominuje kamera (jízda kluků na motorce), je filmový efekt tlumen literárními filiacemi scén (připomínají silně svou atmosférou např. Hrabalovu povídku „Smrt pana Baltisbergra“). Pokud se objevuje výrazný „specificky filmový“ zásah do dokumentární látky, jde právě jen o problematizaci konvenční „filmovosti“. Tak způsob, jakým je kamerou snímáno nacvičování orchestru, s jednotlivými „výstupy“ nebo „duety“ obou mladých hudebníků, kteří porušili kázeň v orchestru, paroduje například konvenční hudební televizní snímky o tom, „jak se dělá kumšt“. Rovněž závěrečná scéna taneční zábavy je (zejména ve srovnání s rozvinutím tohoto motivu v dalších Formanových filmech) jenom střídým materiálovým záznamem.

Elementární dokumentaristický respekt k materiálu se však ve filmu *Kdyby ty muziky nebyly* objevuje u Formana poprvé a napo-

sled. V *Černém Petrovi* se filmová exploatace mluveného slova při vší dokumentární stylizaci jeví zcela odlišnou. Řeč už zde funguje jako instrument snahy o dramatickou syntézu. Překračuje se únosná míra exploatace humorných míst v dialogu; to se projevuje v přílišné snaze o bodrost pointy. Hned v prvním obraze (rozhovory prodavaček při převlékání do pracovního) se ozývá nepřijemný tón křečovitého pokusu o anekdotu. Ženské v samoobsluze se domlouvají, která z nich si bude hledět nového učedníka, přičemž obě hlavní kandidátky (mladší a starší) si poté, co se dovědí, kolik je Petrovi let, vymění repliku: „*Tak se klidně můžeš rozcuchat.*“ „*A ty se zase učeš.*“ Obdobně se už celkem pravidelně dialog nastavuje. Například dialog vedoucího a zástupce skladu nad reprodukcí Giorgionova obrazu začínající „*Takhle kdyby ženský chodily nakupovat nahatý*“ je dále rozvíjen: „*Ta si leží, co... Ta si leží... Vona má potvůrka zavřené voči, ale vona ví, vona ví.*“ Neúměrné je i rozvíjení některých roztomilostí ve scénách, kde vystupuje zednický učeň Čenda, typu: „*Sleduj mě...*“ a „*Ahóóój...*“ Náběhy k logickému rozvíjení dialogu signalizují nebezpečí lechtivého ornamentu, kterýžto sklon se v *Láskách jedné plavovlásky* (srov. např. proměnu Giorgionovy Venuše v akt Hany Brejchové) a potom zejména v *Hoří, má panenka* uplatnil naplno.

* * *

Snad nejpřesvědčivějším dokladem faktické pokleslosti Formanova hlavního výdobytku („oplodnění hraného filmu moderní dokumentární metodou“) bude, poukážeme-li na historii vývoje známého a apologetickou kritikou hojně inzerovaného motivu hledání zakutáleného prstýnku v *Láskách jedné plavovlásky* a jeho starší i novější varianty: hledání ztracené tečky nad „i“ pod nohama nakupujících v *Černém Petrovi* a sbírání rozsypaných perliček v *Hoří, má panenka*.

Vývoj motivu hledání začíná v inkriminovaném místě ze scénáře *Černého Petra*. Anekdota o hesle „Soutěžíme o hrdý titul – Brigáda socialistické práce“, ze kterého se tečka nad „i“ ve slově „titul“ zakutálí pod nohy zákazníků v samoobsluze, je však kategoricky vymezena jen jednoduchou akcí, třebaže v této komické hříčce není nakonec nic jiného než laciná symbolika (podobně jako když Mildova máma v *Láskách jedné plavovlásky* se za zvuků půlnoční státní hymny v rozhlase po drátě hrabe v Andulčině kufru). Nicméně, zde si anekdotická epizoda zachovává autarkii, nesignalizuje ani neuvozuje žádné další rozvíjení děje. Tečka nad „i“ je nalezena a připnena na své místo, čímž se epizoda uzavírá, aniž by měla přímé konsekvence. Postupně však Forman jádro epizody dramaticky „domýšlí“, v *Láskách* kutálející se snubní prsten dovede krátkozrakého záložáka přímo pod sukni jedné z dívek na taneční zábavě a konečně v *Hoří, má panenko* díky rozsypaným Růženčiným perličkám spatří její tanečník „něco daleko zajímavějšího; Růženčin vyšpulený zadeček, který tím, jak Růženka klečí, je vyšpulený jen tak tak, aby to nebylo neslušné“. Jak je vidět, oč je ubrus u stolu (oproti *Láskám jedné plavovlásky*) delší, o to jsou sukně kratší, a tak napínavý děj má stále větší spád. A nad tím vším bdí, jako nad čímkoli jiným, nač hasiči, hrdinové filmu, sáhnou, neomalené ztělesnění Božího oka – Josef. V úloze Josefa jistě ne náhodou vystupuje neherec, představující už v *Láskách jedné plavovlásky* mistra, který je něčím mezi bordelmamá a starostlivým otcem všeho mladého. V *Hoří, má panenko* se takto už téměř systemizovaná epizodní figurka pohybuje, jak už bylo řečeno, s naprostou samozřejmostí někde na nezřetelném rozhraní mezi vševědoucností a dotěrnou zvědavostí. Ostatně tato pasáž, zvláště v jednom momentu, kdy hasič Josef nahlíží pod pohybující se stůl tomboly, silně připomíná výjev z poetické kuchyně Bohumila Hrabala, kde v *Ostře sledovaných vlacích* strýc Noneman „leze fotoaparátu pod sukne“. Tím se však „obohacení“, ve skutečnosti nekonečné nastavování epizody v *Hoří, má panenko* nevyčerpává. Je na

ni navěšen celý hrozen jiných motivů, například Josefovo obligátní defilé s puřlitem,¹ a potom nalezení tlačanky ukradené z tomboly, kterou v tašce ukryla pod stůl Josefova manželka, s následující hádkou mezi oběma manželi, připomínající silně dialogy z Beckettových *Šťastných dnů*. Při nevybíravé mnohoznačnosti těchto filiací se nabízí ještě srovnání s groteskou Laurela a Hardyho *That's My Wife*. Hardy dědí po strýci Bernalovi, a protože podmínkou dědictví je jeho manželský stav, Laurel v ženském přestrojení hraje Hardyho „ženu“. V taneční, až pantomimické scéně, odehrávající se za vděčné pozornosti ostatního obecenstva v dancingu² (scéna má parodický charakter zábavného výstupu), se velice pádně zesměšňuje konvenční erotické chování. Poněvadž zde se nic neskrývá; oproti Formanovi tu nejsou žádné postranní úmysly, ani spodní tón, ani všeobjímající konsekvence, jen pouhá brutální demonstrace kýčovitého prožívání erotiky.

Jak už vyplývá zčásti i z předchozího rozboru materiálu, *Hoří, má panenka* je jakousi syntézou dosavadní Formanovy tvorby. Proto také všechny do té doby natočené filmy, zvláště *Konkurs* a *Lásky jedné plavovlásky*, v menší míře, některými svými aspekty i *Kdyby ty muziky nebyly* (zejména konstrukcí variabilní anekdotické báze příběhu) a v jiné modifikaci *Černý Petr* (zmíněnými zdařilými pokusy o souvislé „vyprávění“, rozmělnění situace), jsou uchopitelné jako etudy, přípravné skicy k tomuto univerzálnímu dílu.

Jaké jsou hlavní komponenty Formanova univerza?

V první řadě přicházejí v úvahu ty postupy a jejich dovršené, celistvé výsledky, které jsou konstituovány v jednotlivých etudách. Celkový trend Formanova vývoje však charakterizuje i to, že v *Hoří,*

1) Protihráčem je mu vysloužilý velitel Štekl se svým „sólovým pochodem“ (při volbě královny krásy, při odevzdávání daru apod.).

2) Při návštěvě dancingu „ukryje“ zloděj v Laurelově zadním díle šatů perlový náhrdelník.

má panenka se i tyto „spolehlivé hodnoty“ představují v méně vytříbené, nahodilejší formě. V *Konkursu* například Forman stanovil svůj etický postoj k tvorbě mnohem rafinovaněji než v *Hoří, má panenka*. Nejlépe to vynikne při srovnání příbuzných motivů vlastního konkursu a soutěže krásy v *Hoří, má panenka*. Tatáž morálka, která je vyjádřena v etudě sledem decentních portrétů (teprve v jejich konstelaci je obsažen sebezhlíživý étos), se v meistarstücku reprezentuje karikaturou nejhrubšího zrna, nedbale načrtnutým obrazem vyúsütujícím ve vulgární bezprostřednost pohledu ve vrcholných okamžicích sekvence, kdy například při soutěži krásy na výzvu konferenciéra namísto dívek vystoupí na pódium staříčkový nahluchlý předseda, který má být vyznamenán, avšak chce se mu také na záchod, a proto už by měl rád tu slávu odbytu, nebo když je nedočkavým obecnstvem posléze zvolena královnou jedna z místních kurážných matron.

I z *Lásek jedné plavovlásky* přechází do *Hoří, má panenka* určité definitivum. Jde o intenci běžné filmové dramatičnosti, splétání motivů, a to „těch divácky nejděčnějších“ (sentimentální příběh jako od Marie Majerové blahé paměti) s „myšlütelsky nejzávažnějšími“ (disharmonie výrobních a populačních požadavků společnosti). V tom se opravdu nejdůsledněji realizuje jednohlasný filmově kritický postulat „spojení umění se zábavou“, což vyúsütuje ve vznik děl „moderní kinematografie s masovým ohlasem“. V *Láskách jedné plavovlásky* (oproti *Černému Petrovi*, kde problém je malý, český, lidský) nastává rozhodující zlom vzrůstu závažnosti tématu. Zatímco v *Černém Petrovi* býval problém jenom brechtovsky předestřen („velké“ problémy jsou nadhozeny in margine, např. Vostrčilovo: „*Když se rozhlídneš po těch kšeftech, tak to je samá ženská a chlapů jako šafránu*“), dominují drobné, naléhavé problémy dospívání a rodinného soužití), v *Láskách jedné plavovlásky* se setkáváme už s palčivou potřebou řešení sociálního problému, byť zatím neukojenou. Progrese tvorby se děje přesně v duchu fráze o „postupném revolučním uvědomování“.

Syntézu však dotvářejí i nové momenty. Jedním z nich je vpád absurdity, speciálně prvků absurdního dramatu. Absurdita se objevuje ve dvou odlišných formách. Méně nápadná je „věcná“ absurdita situační. Například při překotném odchodu návštěvníků plesu k požáru se snaží číšník vybírat „podle pravdy“, každý však platí „tři piva a jeden párek“. Jinou takovou ukázkou přímočaré absurdity situace je, že pořadatel nechce vpustit do sálu vyhořelého dědu, který je jen v podvlékačkách, protože „tak se na taneční zábavu nechodí“, i když si má vyzvednout dar z dobročinné akce a jinak nemá co na sebe.

Daleko impozantnějším sloupem syntézy je jiná, totiž jazyková absurdita, která má těžiště v pregnančním superdramatickém dialogu (srov. např. hasičská koncilia o rakovině vysloužilého předsedy Štekla, o tom, co dělat s rozkradenou tombolou, přemýšlení celého plesu nad tím, jaké slovo má hlasatel na jazyku, než se mu posléze vybaví „solidarita“ atd.).

Forman se však nepotkává vždy ani v „řádu syntézy“ se zdarem a právě tato místa nejvíce prozrazují její faleš. Umělá srostitost logicky vystavěného absurdního dialogu a žánrových obrázků tváří hasičů diskutujících o rakovině svého vysloužilého předsedy se provalí, když jeden z nejprimitivněji vyhlížejících hasičů zažertuje:

První:

Jo, Franto! Ty seš takovej hypochondr! [podtrhl A. S.] Ne, aby ses při tom předávání Štekla ptal, kde ho ta rakovina píchá!

Což následuje v těsném sledu po quasiabsurdním dialogu:

Třetí:

To nemusíš říct nikomu nic a člověk to tuší, že se ta jeho poslední hodinka blíží.

Čtvrtý:

Ty si eště neumíral, tak nevykládej!

Jindy zase autor zálibně spočine pohledem na detailu, takže už ve scénáři se objeví křiklavě synestetický literární popis (v jedné z úvodních sekvencí, kdy během přípravy sálu na večerní ples vzplane právě zavěšovaný obraz): „*A u obrazu právě přehořela na jedné straně nylonová nit, takže celý v plamenech se na jedné straně utrl a pěkně do rytmu začínající hudby [podtrhl M. Forman] se rozhoupal ve velkých obloucích.*“

Někdy detail připomene i asociativní spojení Hrabalova. Například ve scéně, kdy někteří účastníci plesu, kteří přihlížejí požáru, jedí sníč, který předtím polili vodkou.

Tato „druhá“ absurdita je značně artificální, film rezonuje tu s Beckettem (manželská disputace o tlačence), tu s Ionescem, tu s Havlem (viz níže popis a dialog z obrazu 33). Na méně čistých mutacích této jazykové absurdity se pozná, že se Forman poučil na české vlně užitě absurdity v současné literatuře a dramatu (Uhde, Klíma, Kliment, Vyskočil, přičemž nejvýraznější obdobou jsou asi Vyskočilovy „realistické sociologické sondy“, které měly prezentovat syrový životní materiál v knize povídek *Vždyť přece létat je snadné*). Přitom však se absurdita nikdy nevyskytuje ve filmu izolovaně ve své čisté podobě. Snad nejlépe to lze demonstrovat na zjevné dvojakosti aranžmá scény přípravy plesu. Věci jsou v ní nepřátelské vůči člověku, což připomíná Beckettův *Acte sans paroles*. Dort sám mizí, žebřík zničehonic padá, hasicí přístroj nehasí. Zároveň však jde o rozkrádání společného majetku, nedostatečnou péči o bezpečnost práce a nízkou mentální úroveň a profesionální zdatnost příslušníků požárního sboru.

V závěru filmu, poté, co vypukne požár, dochází ke zlomu v duchu rčení „a teď přestává legrace“. Divákovi je pak ordinován velice výmluvně eschatologický „hlubší“ podtext, zejména ve scénách

požáru plných bergmanovské nostalgie, kdy kamera panorámuje po skupinkách krásných mladých lidí, kteří pijí lahvové pivo a ve světle plamenů jim září oči podivným leskem. Tento podtext zaznívá už v textu scénáře, kde je dokonce řeč o „žízňněchtivých“, přičemž ovšem hned potom následuje laciné vtipkování jako z veseloher Slavinského při klepání o výši majetku vyhořelého:

3. *paní:*

Devadesát? To snad né! Tak já tam teda nebyla, to je pravda, ale slyšela jsem sedumdesát!

4. *paní:*

No já slyšela devadesát!

5. *paní vysvětluje té třetí:*

To je taky možný, že než ste se to dozvěděla, že někdo těch dvacet tisíc ukrad...

Nejvýznamnějším však zůstává v *Hoří, má panenka* přece jenom sociologický zájem (hrdiny filmu jsou členové jedné „opravdové“ hasičské jednoty; ambivalence fikce a dokumentu nemluví proti následujícímu výkladu) a odtud i zájem o neherce–interpreta, v němž lze postřehnout enormní profesionální distanci, srovnatelnou snad jen s odstupem psychologa práce nebo personalisty. V *Hoří, má panenka* jde nepochybně též o metaforu, jejíž významnou složkou je zmíněná role neherců; ostatně, vzato z jiného konce, jejich situace se zajímavě kryje se situací aktérů v největším dramatickém happeningu, který se kdy odehrál, v procesu s tzv. protistátním spikleneckým centrem na počátku padesátých let. Tenkrát to byli také neherci, kteří odříkávali monology, rovněž vzešlé z jejich víceméně aktivní spolupráce s režisérem, rovněž pro potvrzení předem dané osnovy svým způsobem také metaforicky bohaté. Okázalá dobrosrdečnost, která zpravidla rychle přechází v surový výprask, svérázné spojení až evangelické vlídnosti „nechte maličkých přijíti ke mně“

a aktuální persifláže, chápané však smrtelně vážně, jako instrukce „nic cizího mi není lidské“ – shrneme-li, tedy znovu známá pozice superiority, jak ji známe v komornější poloze z *Konkursu*.

Po těchto parciálních úvahách o smyslu rekonstrukcí „života ve vší jeho složitosti“, obohacených o „nastavování zrcadla“, si lze klást otázku, nakolik je vůbec tento vnějškový přístup ke skutečnosti (čítaje v to i skutečnost tvorby) únosný. Připomíná se Demlovo téměř fenomenologické zamyšlení nad Merežkovského interpretací Leonardovy *Poslední večeře* – o tom, „co znamená dívat se“: „*Merežkovský: Leonardo da Vinci: pag. 70: „Jan byl u Krista ze všech nejbliže; vlasy jak hedvábí, [...] víčka sklopená, jakoby obtížená něžným snem, [...] – všechno na něm dýchalo nebeským klidem a jasností. Jediný ze všech učedníků netrpěl už, nebál se, nehněval se. [...]“ (Srovnej moji poznámku o Poslední večeři v Životě svatě Dymny: opravdu, jediné Pán a jeho Miláček na nikoho se nedívají! [...] Nezdá se vám též, že kromě Pána Ježíše a svatého Jana všichni hovoří o jiném? Co znamená otázka Jidášova? Nemluví on nejvíc o jiném? Nedívá se on nejvíc? [...] Podle toho: trpěti, báti se, hněvati se jest rovnocенно, současně s díváním se. Dívati se, toť i zvědavost (tedy nedokonalé, nedokončené poznání, anebo hledání světa, šilhání po neduchovním), všetečnost, pocit ohroženosti, viny, vědomí slabosti...“ (Jakub Deml: *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*, Praha, R. Škeřík 1931, s. 152–153). Snad právě v této smutné exegesi lze najít relevantní výpověď o umění, které nedokáže jít nad pouhý „pozitivní“ pohled, jenž je v jeho základě.*

V stejném duchu se nese i závěr filmu, kde dochází k již zmíněnému zdánlivému zlomu. Ten je všestranně zdůrazňován, například při přechodu z interiéru do exteriéru radikální změnou osvětlení scény. Standardní stropní osvětlení interiéru je nahrazeno nezvyklým bodovým osvětlením kukátkového záběru exteriéru, když účastníci plesu, jak je to explicitně vyjádřeno, „*koukají na to divadlo před sebou*“. Ke slovu zde přichází pravá absurdita tohoto filmu, vytváření žánrových obrázků k popukání při využití nejnovějších ře-

meslných postupů, ke všemu ještě okénko za okénkem všechno má „pronikavý myšlenkový náboj“. Přitom fiasko karikatury jako málo nosného výtvarného základu k filmu, který chce být alegorickým dramatickým poselstvím, je jedním z rozhodujících momentů. Pro ilustraci ještě sled závěrečných sekvencí. Začít se dá u ionscovsko-havlovské pasáže s hledáním synonyma pro solidaritu (obraz 33):

Adam:

...sbírky, jistě! Ale já chtěl říci, něco v tom smyslu, že ta sbírka je výsledkem naší... naší...

Nějaký muž ze sálu napoví:

Muž ze sálu:

...dobroty!

Adam odpovídá muži, který napovídal:

Adam:

Ne, ne... No, dobroty, jistě, taky, samozřejmě! Ale já měl na mysli naši...

Jedna paní se nakloní ke svému manželovi:

Další paní:

No dobroty, přece!

Jiná paní se nakloní ke svému manželovi:

Jiná paní:

Laskavosti, že?

Sálem zní Adamův hlas:

Hlas Adama:

...No tak, mám to na jazyku. Naší...

A ještě jiná paní se nakloní ke svému muži, šeptá:

Ještě další paní:

Jeťli on nechce říct, že sme lidumilové!

Dva výrostci stojí v jednom výklenku a jeden strčí loktem do druhého:

První výrostek:

...,soudružské pomoci“. Řekni to, vole!

Pan Adam si konečně vzpomene a vítězoslavně praví:

Adam:

...naší solidarity!!!

Předstíraná absurdní logika dialogu dominuje i v dalších scénách (obraz 144) – „*Podívej! Lidi měli možnost si ty ceny poctivě vyhrát! Že si je ukradli, to je jejich věc! A jasný je, že dyž si je rozkradli, tak že už nemůžou vyhrát!*“

* * *

Stopy analytického prvku mají vytvářet atmosféru myšlenkové pronikavosti bez ohledu na to, že příslušné věty jsou vloženy do úst těm, kdo byli již dříve předvedeni jako hlupáci: „*No počkej, počkej, to je rozdíl, jestli je něco jasný, nebo jestli je něco jenom v pořádku.*“ Symbolicko-alegorický kolorit je v těchto závěrečných scénách obohacen i nechutnou hyperbolou: mytí rukou viníků je nahrazeno koupelí; v této souvislosti Josef, dozorce nad rozkradenou tombolou, říká: „*Tak to já se jdu mejt taky, n e j s e m p ř e c e b l á z e n*“ (zvýraznil A. S.), což je zase okázalé zdůraznění smysluplnosti věcí a dějů. Film vrcholí scénou předávání čestného daru bývalému veliteli v prázdné sokolovně, setkáváme se zde s podobnou „zvizující“ atmosférou jako kdysi v obdobně řešené klíčové scéně Bardemovy *Hlavní třídy*, v níž také dochází k definitivnímu potvrzení tušeného zklamání. Opětné převážení pseudoeschatologie, tentokrát kombinované se standardním sociologickým poznatkem (starý velitel kráčí dojímavě drobnými krůčky přes prázdný sál, kde už je po všem),³ přechází s prvními tóny písně „My jsme ta pražská pára“ radikálně v stan-

3) Mimochodem, stejný výjev by šlo uplatnit i v českém filmu o deset let starším (pamatujeme přece ještě „kulaky v gypsu“). To, co je dnes nostalgickým postesknutím nad nenávratným mizením světa, který ještě za něco stál, mohlo přitom tenkrát být ironickou typizací „odcházejícího starého světa“.

dardní fraškovitost. K rekapitulaci poslední části filmu lze užít závěrečné scénické poznámky: „*Kamera končí na velkém celku s nadhledem.*“

Jedna z nejpohotověji uveřejněných recenzí na Formanovo dosavadní chef-d'œuvre, pokoušející se interpretovat *Hoří, má panenko* jako soudobého *Revizora*, vítězně už v názvu volala: „Konečně Gogol!“ Supermanské postoje režiséra vůči herci, soběstačná, neutrální zručnost a šikovnost při zacházení s nejsložitějšími věcmi člověka, jako by autor byl z jiného těsta, než jsou lidé a skutečnosti, o nichž hovoří, však svým faktickým zápořem směřují přímo proti smyslu Gogolova odkazu. Vybavují se v této souvislosti Gogolovy reflexe nedostatečnosti vlastní tvorby, jak se zračí v jednom z jeho dopisů v úvaze o „úkolu prostším a bližším“, úkol, jímž je „duše a trvalé dílo života“. Ve světle této úvahy se ocitá režisér i s ním spřízněná kritika spíše v galerii gogolovských hrdinů.

1969, 1989

DVOJÍ IKONOGRAFIE DEBAKLU

Jen zdráhavě jsou v našich kinech uváděny některé kritické sovětské filmy.

Řada z nich (z uvedených pouze přehlídkově např. ukrajinské *Znamení neštěstí* M. Ptašuka, gruzínská *Cesta domů* A. Rechviašviliho, z dříve hraných Klimovovo *Jdi a dívej se*) podává s tradiční byzantskou černobílou monumentalitou zobrazení zprávu o národních kulturách v okamžiku spatřeném jako okamžik jejich zániku, který je prvním příslibem příští obecné apokalyptické zkázy.

Společná posedlost požárem jako kataklysmatem – sotva něco opravňuje k tvrzení, že očistným – vrcholí v *Loučení* podle V. Rasputina, které režíroval nový šéf kinematografie Elem Klimov. Zde je na příkladě sibiřské vesničky Matjory, ležící na ostrově, jenž má být zatopen při stavbě elektrárny, předvedena kompletní ohňová zkáza celého světa patriarchálních vztahů a tradiční morálky.

Kazach Vadim Abdrašitov (se svým gruzínským scenáristou A. Mindadzem) je na rozdíl od Klimova nepatetickým, avšak i nelitostným kronikářem stejně nezvratných dějů. Své téma, generální pitvu „policajtské náтуры“ průměrného „nového sovětského člověka“, přivádí k dokonalosti ve filmu *Plumbum aneb Nebezpečná hra*. *Plumbum* je „světská“ přezdívkou ohavného teenagera, skrčka s vysokým IQ a bez skrupulí a v „občanském životě“ vzorného středoškolačka Ruslana Čutka, který je obrazem toho, jak se teď Pavka Morozov v sovětské realitě transformuje v Jamese Bonda, aniž by pozbyl kterékoli ze svých mohutností. Naopak, doba je náročná a úvazek větší: denuncuje nejen svého otce, ale mj. i ubohé standardní somráky a gang nepoctivých zelinářů; otec sám vyslýchá a na jeho staromódní výhrady odpoví, že takový postup je v SSSR přece něčím zcela běžným. V patách fízla fízlovštějšího než rutinou už unavená kriminálka.

Snímek je natočen s intelektuální lehkostí a nevtíravostí, s trpce humornou střídmostí, jaká je zřídka kdy k vidění. Stává se prý ostatně běžně, že *Plumbum* je sovětskými diváky považován za hrdinu sui generis.

Podobně „evropsky“ kritický je i lotyšský dokument J. Podniekse *Je lehké být mladým?*. Záhy jsme však vtaženi do většinou neradostných individuálních osudů. Nasloucháme rozhovoru s budoucím studentem medicíny, plným plánů, a pak s jeho plačící matkou: syn zemřel při banálním lékařském zákroku. Adept režie se s kamerou v ruce proplétá tísnivě úzkými chodbami, kam do výklenků umístil „mrtvé“, své vrstevníky, brzy nato rukující do Afghánistánu.

Katastrofické scetí je tu jako ve filmech Abdrašitovových předvedeno atomizovaně, na individuálních úrovních, sčítajících se v drtivé sociální trauma novodobých janičářů, „nacmenů“, jak se teď v SSSR říká neruským elitním sborům. Byla vznesena námitka, že interviewovaným vojákům není ve filmu položena poslední otázka ve smyslu, „proč“ bojovali. Za to autory dokumentu chvalme: za cudnost a nesenzacektivost tváří v tvář problému nejpalcivějšímu.

Závěrem o nejvěhlasnějším z těchto filmů. Také u něho je patrné, že obraz je inspirován evropskými prameny (Buñuel). Ba co víc, *Pokáním* Tengize Abuladzeho se epochálně doplňuje a uzavírá jeden z platných vzorců evropské kulturní tradice. Ketevan, dcera malíře, kterého samovládce Varlam s rýsy Stalina a Beriji pošle do lágrů, kde zahyne, chce po tyranově smrti ozdravit morální ovzduší gestem protichůdným Antigoninu: Vykope tyrana z hrobu a zapřísahá se, že nestrpí, aby byl pohřben, poněvadž není hoden země, v níž leží. Zneuctění hrobu je tu paradoxně aktem mravnosti a spravedlnosti, který nakonec po sebevraždě Varlamova vnuka uzná jako platný i tyranův syn a sám předhodí mrtvolu supům, jak si to přála mstitelka.

Pokud pak jde o obě skupiny filmů, o nichž se tu referuje souhrnně, zdálo by se, že druhé, analytické a dynamické pojetí je nám, Evropanům odjinud, bližší. Zoufalství ale je v obojím případě upřímné a nehledané. A není divu.

1988

VÍTĚZSTVÍ PANELU NAD FILMEM

Kritická reflexe filmů režisérů někdejší „nové vlny“ českého filmu se až na sporadické pokusy (např. Mileny Mathausové „Několik poznámek k diskusi o dramaturgii“, Film a doba č. 12/1987) zdržuje na území rezervace. Vyhýbá se jakékoli úvaze o nich v globálnějším kontextu, jako by jí v tom překážely nějaké dráty pod proudem. Tato relativizace kritérií jí pak umožňuje shledávat jakousi výjimečnost, která je ve skutečnosti jen funkcí omezenosti kulisy. Příznačné pro to je, jak už po dvacet let ty vychvalované meisterstücky končí na renomovanějších festivalech, pokud jsou vůbec přijaty do soutěže. Více než o jednotlivé případy neúspěchu jde tu o jeho pravidelnost.

Že máme co dělat s vědomým slevováním z kritické náročnosti podle receptu „čím mezinárodně známější a kdysi nonkonformnější tvůrce, tím větší benevolence“, pokusíme se ukázat na filmu Věry Chytilové, který měl nedávno pražskou premiéru, *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště*.

Námětovou konstrukci lze nejstručněji charakterizovat citátem ze zmíněného článku M. Mathausové (v něm ovšem je kritický soud prezentován povšečněji, zařadme ho tedy do snadno rozpoznatelné souvislosti): „*U takto vratce vybudovaných příběhů se tvůrci uchylují k jakési panelové výstavbě. (Co panel, to určitý dramatický samoznak fungující bez hlubšího a smysluplného opodstatnění. Např. svobodná matka; staří rodiče opuštění emigrujícími dětmi; dítě, na které nemají vytižení rodiče čas, atd. atd.)*“ Uvedme ještě další z šablon: ožralí zedníci, shánčlivá listonoška, herec–playboy (všichni jsou přece herci), přitroublý pochůzkář, a na druhé straně venkovský dědek, sice desorientovaný, ale s fištrónem (ach ty ctnosti vesnice); k tomu pak mondénní zralá záletnice neschopná komunikace s dcerou–ošklivkou čekající dítě s uhrovitým adolescentním krám-

ským příručím – konzervovaný a „aktualizujícím“ sexem opeřený Černý Petr. A aby se to nepletlo, kluk se jmenuje – Petr.

Že dědek dokonale zapadl na sídlišti mezi ostatní šablonovité postavy, ukazuje, jak jsou všechny paradoxně z téhož těsta. Jde totiž o televizní figurky, nejlépe popsitelné parolí (opět jeden citát, tentokrát z Hanušovy recenze *Vesničky mé střediskové*): „*Jako by zde doznívalo ono starosvětské ‚venkov jedna rodina‘*“ (Film a doba č. 11/1986, s. 642). Vskutku, vzpomeneme i vydařené protektorátní komedie *Přijdu hned*; jen sympatického bernardýna v pikareskní výstavbě příběhu nahradil jako spojovací článek zlomyslný toulavý fracek, jemuž je po dobrém dobovém způsobu všechno dovoleno, dokonce – hrdelní to jednu dobu zločin – i házet kameny do oken lidosprávy. Tolik k dramaturgickým filiacím filmu. Jen ještě zbývá zmínit se o politicky podbízivé sladkobolné epizodě, jako vystřižené ze socrealistického dramatu padesátých let, kde stařenka nehnutě naslouchá magnetofonovému záznamu s hlasem syna, který emigroval do JAR, až vypadá, jako by byla mrtvá. Celou záhadu energicky a humánně vyřeší oknem vstoupivší černochoz z Mosambiku. (Fatální přítomnost černochozů v nejnovějších českých filmech a dramatech by si vůbec zasloužila zvláštní úvahu. Vyskytnul se ale už i Vietnamec.)

Pokud jde o realizaci, je to směs dokumentaristických sekvencí s kamerou „up to date“ a anachronických žánrových obrázků, byť rovněž „živé“, „akčně“ snímaných. Abychom charakterizovali toto sousedství, popíšme jeden šev. Po švenkování horami bláta a nepořádku kamera pojednou ulpí na postavě, snažící se přejít přes improvizovaný dřevěný můstek – a jsme svědky uklouznutí a balancování, nafouknutého do rozměrů kabaretního gagu.

I kdyby divák – přestože klišé je tu vydáván za empirické zjištění – přistupoval k *Panelstory* jako k anoncované „sociologické sondě do života sídlišť“, povrchnost a manifestní nadřazenost, s jakou se

ve filmu zachází s údajným „empirickým materiálem“, tedy vlastně s divákem (jak o tom píše jinde též M. Uhde), ho musí při troše netelevizní pozornosti a soustředění rozladit.

1988

HUMANISMUS BEZ LICHOCENÍ

Pouze díky nevšední osobní iniciativě mladého filmového kritika Miloše Fryše se uskutečnila v Pražském filmovém klubu k padesátým narozeninám jednoho z nejvýznačnějších slovenských režisérů Dušana Hanáka přehlídka jeho krátkých i dlouhometrážních dokumentárních a hraných filmů. Bratislavská oficiální kulturní místa přešla toto jubileum s ostentativní nevšímavostí, odborným časopisům *Film a doba* a *Scéna* bylo „doporučeno“ neotisknout žádný, ani sebestručnější medailon. Při této antipropagaci proběhla, žel, i zmíněná přehlídka za nezaslouženě nízkého zájmu publika.

Dušan Hanák vystoupil ještě jako posluchač režie na FAMU v první polovině šedesátých let jako tvůrce originálních dokumentárních snímků, poučených na postupech filmu – ankety a cinémarérité. Některé tyto filmy byly odměněny nejvyššími cenami na festivalech například v Tours a v Oberhausenu. Jeho pojetí filmového dokumentu je ale v přímém protikladu s tím, k čemu tyto techniky svádějí: být pouze nezúčastněným, krutě chladným pozorovatelem. Jak výstižně praví M. Fryš: „U Hanáka cítíme člověka za kamerou i před kamerou.“ Markantně se to projeví například při srovnání jeho absolventského filmu *Učenie* (původní název – před zásahem pedagogů – *Učenie k pokrytectvu*, 1965) s téměř souběžně vzniklým Formanovým *Konkursem*. Jde rovněž o nekomentovaný záznam života mladých lidí, budoucích holičů a kadeřnic. Hanák ale *opravdu* nikde nekomentuje, ani nepřímo, jak to činí Forman problematickým předvedením kontrastu začátečnictví účastnic zpěváckého konkursu a uměleckého mistrovství herců Semaforu. Plně se soustřeďuje na popis toho, jak krůček po krůčku „profesní požadavky“ deformují mladého člověka až do podoby holiče či kadeřnice, „jací mají být“. Ironie, pokud tu nějaká je, je jen komponentou soucitu a lítosti.

Dosavadním vrcholem Hanákovy krátkometrážní dokumentární tvorby je *Omša* (1967), mnohonásobně oceněná v zahraničí i Cenou ministerstva kultury za filmový dokument 1968. Jde o až asketický, krystalicky zhuštěný záznam katolické liturgie, sloužené v malém gotickém kostelíku na Spiši devadesátiletým knězem. Autentický zvuk s „rovnými“ hlasy zpívajících, převaha detailů, zachycujících zaujetí dospělých, nepozornost a nepochopení dětí i prosebné nápisy jako „Svatá Terézka, daj mi chuti do života“. Ani ne patnáctiminutový záznam evokuje obřad v naprosté úplnosti, je před námi monument nejvlastnější slovenské – křesťanské – tradice, tušený „vnútorný terén“, jak o něm Hanák mluví. Z osmnácti Hanákových krátkých filmů, natočených většinou v letech 1963–1972, byl jen jediný (*6 otázek pro Jana Wericha* z roku 1963) uveden v kinech, z pěti dlouhometrážních pak dva vůbec ne.

Odhlédneme-li od hraného filmu *Ja milujem, ty miluješ* (1980), nepřijatého distribucí pro údajnou „estetiku škaredosti“ (podle I. Janžurové ho dosud nesměli zhlédnout ani jeho hlavní představitelé, odmítnuti byli i pořadatelé Berlinale 1988, kam byl vyžádán), za Hanákův chef-d'œuvre lze považovat více než hodinový dokument *Obrazy starého sveta*, provázený po řadu let nepřízní cenzury a filmové byrokracie z téhož důvodu. Režisér vyšel z pěti fotografických cyklů předního slovenského fotografa Martina Martinčeka, dramaticky předvádějících různé podoby stárí na slovenském venkově. Vyhledal staré lidi zachycené na fotografiích, většinou muže, a v podobném prostředí si sám našel řadu dalších s obdobnými osudy, končícími po těžkém životě v opuštěnosti. Vedou před kamerou svůj naléhavý monolog, vzpomínají, zaraženě mlčí, když mají odpovědět na jedinou anketní otázku („Co je nejdůležitější v životě?“), aby posléze přece jen nehledaně a stručně odpověděli, hrají a zpívají, stále ještě pracují nebo se prostě jenom pohybují v zdánlivě neutěšeném prostředí, v němž dožívají. Krutost osudů je vepsána do tváří, někteří jsou zmrzačeni, ale přese všechno nejsou

prosti humoru a dovedou se radovat i z toho mála, co jim ze života zbylo. Jeden, s nohama rozdrčenýma až pod kolena, postavil vkleče dvougenerační dům „ako susedi“, dům, v němž nikdo nebydlí. Vidíme, jak po kolenou stoupá do druhého patra, jak krmí rybičky v akváriu v prázdném pokoji. Osudy jsou to často bizarní až k absurditě. Jiného, shodou okolností v den Gagarinova kosmického letu, vyhodila žena z bytu do kůlny. To mu natolik utkvělo, že od té doby začal sbírat vše o kosmických letech. Svůj archiv si nosí pod košilí a na požádání ho každému ukazuje, například na pastvě. Jak říká sám režisér: „Sú to vlastne variácie na jednu tému: na tému človeka stotožneného so svojim osudom, ktorý sa nevzdialil sám sebe.“ To vše předvedeno s třeskutou autenticitou, s vizuální invencí srovnatelnou vyzrálým portrétním uměním a erudiicí – nebojme se to říct – s takovým Fellinim.

A zde se dostáváme k základnímu paradoxu Hanákovy tvorby: jako by nešlo v první řadě o vznik filmu, nýbrž o lidskou pospolitost, pro niž je film jen záminkou a jejímž je vedlejším produktem, o „duši a trvalé dílo života“, jako kdysi Gogolovi. Řečeno opět Hanákovými slovy: film může vzniknout, „když najdete autentické prvky, které nesou vaše vnitřní téma, když se prolne autenticita vnitřního prožitku s autenticitou prostředí a charakterů“. To platí i pro ty z jeho hraných filmů, které bylo možno zhlédnout, tj. *322*, *Ružové sny* a *Tichou radost*, přes zřetelný ústup od monumentálního portrétu k drobnokresbě zejména u posledních dvou z nich. Vycházejí však také věrně z dokumentárních základů.

Je pozoruhodné, že z českých a slovenských filmů desetiletí 1963–1972 si uchovaly trvalou hodnotu především dvě vynikající ukázky portrétního umění. Němcův film *O slavnosti a hostech* a *Obrazy starého sveta* D. Hanáka, jakkoli první z nich je souborem sarkastických karikatur – protagonistů pražského intelektuálního prostředí –, zatímco druhý na opačném konci spektra portrétuje člověka v podmínkách životního minima. Leč i Hanákovu dílo se nám překva-

pivě, na vyšší úrovni, může jevit jako karikatura, karikatura naší existenciální bídy a nedostatečnosti; jako rub naší „modelovosti“, která na rozdíl od hrdinů filmu na nás lpí i tváří v tvář smrti.

Dušan Hanák ve své bytostné neideologičnosti nikdy nepřestává být věrný svému vnitřnímu tématu. Řečeno s básníkem, „neodevzdal svůj hlas mužům událostí“.

1988

DANTE V OBDOBÍ PERESTROJKY

Chladné léto roku 1953

Stejně jako už na letošním festivalu v Karlových Varech, kde byl uveden pouze mimo soutěž pro nelibost pořadatelů, že by takový film měl reprezentovat sovětskou kinematografii, i v pravidelné listopadové přehlídce sovětských filmů nejvíce zaujalo *Chladné léto roku 1953*, které natočil osmačtyřicetiletý televizní režisér, ve filmu teprve debutující, Alexandr Proškin podle scénáře Edgara Dubrovského. V příběhu i ve způsobu jeho vyprávění je víc než patrné duchovní otcovství Alexandra Solženicyna.

Amnestií, která následovala hned po Stalinově smrti, se dostávají z gulagu na svobodu pouze kriminální zločinci, politických se netýká. Okamžitě se zmocňují zbraní a v tlupách terorizují vesnice v okolí lágrů. Takový je i osud rybářské vesničky na břehu velké sibiřské řeky. Poté, co kriminálníci bez okolků zastřelí milicionáře, který byl vyslán vesnici chránit, jediní dva vládní úředníci přítomní v osadě, správce potravinového skladu a kapitán přístaviště, jim ve všem vyhovují, vydají jim i svůj arsenál. Není nikdo, kdo by se jim postavil na odpor. Jenom dva, kteří zde po propuštění z lágru vykonávají druhou část trestu – vyhnanství –, vědí, že hrob, jež kopou pro milicionáře, by mohl být i hrobem jejich. Využijí tedy chvílky nepozornosti svého hlídače, zmocní se jeho zbraně a vědomi si nevyhnutelnosti boje, mizí v nedalekém lese. Zde končí každá podobnost s paradigmaty typu *Sedm samurajů* či *Sedm statečných*, jak je nabízí povrchně asociovaná filmová historie. Oběma politickým, jak rozvědčíku Rudé armády s lágrovou přezdívkou Luzga (Šlupka), který padl do německého zajetí a pak prošel obvyklou kalvárií, tak „špiónovi“ inženýru Kopalyčovi, jde jen – jako již tolik let – o záchranu holého života, jejich odpor není nikterak motivován eticky, altruismem, heroismem apod. Fakticky i symbolicky však tato záchrana života představuje i záchranu celé obce.

Singulár není náhodný: z obou mužů přežije jen v boji zkušený Luzga. Oběť, jakkoli při úplném nevědomí, přináší i vesnice (daleko chatrnější a pasivnější než ta mexická v *Sedmi statečných*), oběť toho nejmladšího, nejkrásnějšího a nejživějšího, co v ní je: patnáctileté Šury, zabitě v poslední křeči vraždění. Když je po všem, opět se ujímá své úlohy lidospráva: mrtvý ideo-zločinec Kopalyč je až do příchodu milice v lednici na zmrazování ryb pohromadě s ostatními mrtvými kriminálníky, teprve pak ho jeho spolubojovník může pochovat. Moc je ta, která se nezúčastnila, aby profitovala. Asociální bandité ze zločinného režimu prospěch mít mohou a nemusí, „nomenklaturní“ ho mají vždy.

Režisér drsného akčního příběhu ale zároveň mistrovsky pracuje s kontrapunktem. Okolo osady, kde se právě odehrává peklo „protisovětského pamfletu“, jak by také někdo mohl označit děj zde vyprávěný, proplouvá po řece ve vzdálenosti pouhých dvaceti metrů od břehu parník, který je obrazem „pravé sovětské skutečnosti“ jako vystřižené ze stalinského revuálního filmu *Volha, Volha*, jen sotva znatelně ironicky posunuté: vojáci v rubáškách tancující s copatými, plavovlasými báryšňami kozáčka se zdají být jen v nepatrně větší euforii, než se při tom sluší. A jen hluchoněmá matka Šury se samojediná marně snaží dovolat pomoci, dosáhnout komunikace mezi dvěma přízračnými světy... Stejně kontrapunkticky je využito „retro“ i v samém závěru filmu, kdy v hutné zkratce vidíme moskevské ulice roku 1955 a v nich hrdinu propuštěného na svobodu, tentokrát vstupujícího jako šedivý přízrak do atmosféry jaksi nepatřičné všeobecné lehkosti a opojení. Osvobodivá všesmiřující katarze? Nikoli, vzápětí se ocitáme v interiéru, v bytě příbuzných mrtvého hlavního inženýra Nikolaje Pavloviče Starobogatova – Kopalyče. Jeho syn s obludně brilantní dialektikou zdůvodňuje, proč se otce zřekli: protože „tam“ neprojevil dosti síly a nepovzbuzoval je. Luzga, nyní už bývalý kapitán rozvědky Sergej Basargin, odchází a kráčeje podzimní alejí davem napohled bezstarostných

lidí, potkává souputníka – šedivého starce s rancem a povědomým dřevěným kufrem – lišícího se od davu stejně jako on. Hroby mlčí, prošedivělí hrdinové prošlí peklem si připalují, zatímco všivý život ujíždí dál na svém iluzorním parníku, iluzorním stejně pestře a nepřeborně jako ta svoboda. A všichni budou zapomenuti.

Co je tomuto filmu nejvlastnější? To, že jakoby na ironickém pozadí Solženicynova tvrzení, že lágrová zkušenost zla nečinila lepším *nikoho*, jeho tvůrci geniálně zreflektovali kulturní zkušenost, sahající až hluboko do středověkých kořenů dnešní Evropy, že zlo – jak je patrné třeba na příkladu Dantova *Pekla* – se daří odjakživa zpodobovat přesvědčivěji a dosahuje se v tom větší barvitosti. Ve světě převrácených hodnot byla tato dantovská proporce originality zrušena. V *Chladném létě roku 1953* je zobrazení skutečného pekla našeho století cudné, strohé, daleko méně imaginativní, zatímco falešné „nebíčko“ tone v lesku hýřivých barev uměleckého mistrovství. Toto poznání je podstatné; jde v něm nejen o uvozovky a obrácená znaménka jednoho sevřeného filmového příběhu.

1988

KÝČE DRUHÉ GENERACE

I. Království mé střediskové

Od premiér obou filmů Věry Chytilové, jež jsou předmětem této úvahy, uplynul již nějaký čas. Lze předpokládat, že zainteresovaní čtenáři je buďto zhlédli, nebo si přečetli kritické ohlasy, v nichž filmový příběh bývá zpravidla reprodukován. Nechtě tedy omluví, že až na nejnútnejší nepůjdu do žádných detailů.

Základem filmu *Šašek a královna* je virtuózní improvizální exhibice brněnského mima Boleslava Polívky (na téma jeho někdejšího představení v Divadle na provázku) v pevném rámci příběhu z české vesnice. Klíčová situace je v tomto rámcovém příběhu stejná jako v Menzelově *Vesničke mé střediskové*. Je jím vpád něčeho cizorodého do kalendářové vesnické idyly* jako vystřižené z barrandovského filmu pozdně prvorepublikové nebo raně protektorátní doby vzniku. (K těmto filiacím současné oficiální kulturní produkce srov. též poznámky Jana Lopatky v jeho knize o rozhlasových seriálech *Radiojournal v ko/s/mickém věku*, Praha, Edice Expedice 1984, a úvahy Egona Bondyho o zdrojích dnešní české pop-music v knize *Cesta Českem našich otců*.) Film by rád naznačil, že tuto idyličnost, už dávno kanonizovanou jako kýčovitou, paroduje (např. ve scénách servility celé vsi vůči západoněmeckému pracháči–paroháči, který si sem zajel i se záletnou chotí na devizovou leč). Parodie je ovšem

* Ponechme stranou – i při zjevných satirických ambicích Chytilové a před ní Menzela –, jak byla tato idyla daleko od skutečného stavu věcí v době kompetence sloganu „Venkov jedna rodina“ a jaká je vzdálenost nyní, kdy vesnice je po předchozím zdecimování kolektivizací „stabilizovaná“: korumpovaná a hýčkaná dotacemi a i značnou tolerancí k jakékoli malé i větší lumpárně ať již sociálního, ekologického či etického dosahu.

kompromitována celkovým aranžmá, které připouští ambivalentní výklad, televizním hereckým obsazením postav venkovanů i tomu úměrnou interpretační šarží. Takovou, jak ji charakterizuje ve svém článku „Lesk a bída českého filmového herectví“ (Film a doba č. 1/1987) Pavel Melounek: „...hráči průměrní, ba podprůměrní, putující od role k roli s notoricky neproměnným výrazem, bez sebemenší ambice tvořit před kamerou.“ Dát najevo rozdíl mezi parodií a vážnou kreací je za takového marasmu ovšem nemožné. S virtuózním výkonem hlavních představitelů B. Polívky a Chantal Poullainové v centrálním příběhu, převzatém z divadelního představení, vytvářejí výkony herců v epizodních rolích rámcového příběhu známý, oboustranně nemravný kontrast.

Z hlediska dramaturgie je divadelní předloha (pokud lze soudit ze srovnání s televizním záznamem představení Provázku) prezentována ve filmu ve zcela změněné podobě. Namísto původního pokusu o kompaktní vyprávění alegorie o mechanismech ovládnání je rozmělněna do série flekovských skečů, většinou založených na rozverných slovních hříčkách, jimiž je vyšperkován rámcový příběh. A naopak všechny (a nemalé) slabiny předlohy jsou ve filmu neomylně podtrženy a tato místa jakoby verifikována (činěna „srozumitelnějšími“) rámcovým příběhem „ze života“ a polopatickými aktualizacemi do něho zahrnutými. Letitou atmosféru ideologické dílny, která kus fabrikovala, je až ostudně cítit v protiněmecky (v celém filmu) a protifrancouzsky zaměřené xenofobii, neštítící se vytěžit takovýto zisk z manželských intimít jazykově smíšeného manželství (v epizodě s leitmotivem „neumiš česky“; je tu ovšem jen dotažen motiv obsažený v původní inscenaci). Dlužno ještě zmínit, s jakou lehkostí jindy tak monoliticky svébytný Polívka zapadá do nemastné neslané interpretační rozbředlosti rámcového příběhu, kdykoli se do něj ve své dvojroli prolne. Stalo se něco paradoxního, a přeci příznačného: barrandovská rutina bezezbytku pohltila vyhlášený brněnský monolit.

Vzhledem ke zmíněným protektorátním a prvorepublikovým souvislostem, které se nabízejí, nelze tu závěrem nevzpomenout jiného spontánního komického talentu, Vlasty Buriana. Jeho jakkoli jen instinktivní, přece tvrdohlavě nemanipulovatelné věrnosti sobě samému. Neomylně jím rozpoznávané jiskře geniality v sobě, nedůtklivé vůči jakýmkoli pouze vnějším, rámcovým účelům. Vlastním tématem Burianových filmů je, jak okolí přivyká jeho nepřizpůsobivosti, která se nijak nedeklaruje, ale prostě je.

Na jedné straně tvárnost, poddajnost vůči pokleslému rámci, na druhé nepřizpůsobivost, která si stálou naléhavostí vynucuje obecný respekt – to je nejvlastnější rozdíl mezi virtuozitou a původností. Řečeno poněkud anachronicky novozákonně: jaká doba, taková hvězda.

II. Je to lama, ráda plivá

*Je to lama, ráda plivá,
tak to nikdy nedělej,
je to zvíře, ty jsi člověk,
nákazu nerozsévej!*

Z tramvajového letáčku z počátku padesátých let

I v nejnovějším filmu Chytilové *Kopytem sem, kopytem tam* režie v duchu computerového principu druhé generace manipuluje již hotový umělecký názor. Tentokrát se na rozdíl od *Šaška a královny* nespokojuje s jedním. Již před titulky se objevuje na plátně záznam hyperrealistické agitky na seroimunologické téma v podání členů pražského experimentálního divadla Sklep, kterou by jistě s vděkem kvitovali účastníci nedávného londýnského festivalu zdravotnických filmů o AIDS. Žel, po zhlédnutí všeho dalšího, co ve filmu následuje, by zřejmě jejich nadšení ochladlo a museli by ho doporučit na zdra-

vodnický festival specializovaný jinak. Nezůstává totiž při agitce. „Trojice protagonistů [Tomáš Hanák, David Vávra, Milan Šteindler], kteří coby členové Sklepu stojí v autorčině obdivném pohledu duchovně výš než AIDSem zaskočení egocentrici“ (Jiří Cieslar: Kopytem sem, kopytem tam; Scéna č. 11/1989, s. 5), sestupuje z jeviště do „reálu“ na filmovém plátně. K jejich neštěstí – jak by řekl Cieslar, nerozlišující zřejmě mezi fiktivní postavou a skutečnou osobou (hercem) – „v době, kdy z vnějších důvodů nebylo možné pokračovat v práci na jiném, už rozdělaném projektu, dostala se jí [tj. Chytilové] do rukou filmová povídka debutanta Pavla Škapíka (nar. 1961). A vzápětí na to přišla i nabídka 1. tvůrčí skupiny Jiřího Blažka využít volných zimních kapacit a scénář, přepracovaný Škapíkem a Chytilovou do zimní scénérie a doplněný o motiv choroby AIDS, téměř okamžitě, v mimořádně krátké době realizovat. Vznikl film vlastně dvoudílný, byť za náklady filmu o metráži běžné“ (Jan Lukeš: Píšeme o filmu Kopytem sem, kopytem tam; Záběr č. 9 z 5. 5. 1989, s. 6 – člověk se jen s ulehčením musí ptát, co by se asi dělo, kdyby režisérka pracovala bez chvatu a z normálního rozpočtu, co bychom museli zhlédnout pak). Tím však ještě zdaleka není všem katastrofám konec: Tomáš Hanák, tentokrát již v roli Pepeho, kontrolora přes „Ryby–drůbež“ a jedné z místních intelektuálních špiček, potkává femme fatale ze *Šaška a královny*, démonickou Chantal Poullainovou v roli „hvězdy z plakátu“ Katy, a nakazí se její krví, kterou jí při nedokončeném flirtu slíbe ze zad poté, co ona v mramorové koupelně Puppou potajmu užila vícúčelové injekční stříkačky. I oba druzí kumpáni jsou posléze všelijak a s různými partnerkami namočení, „v tom“ však zůstává jen Pepe, kterého nakonec vidíme „jako oidipovského proklatce s vyhaslýma očima, opuštěně schouleného u paty, morového sloupu“ na *karlovarské kolonádě*“ (J. Cieslar, cit. článek). A nastojte! Nemoc samu si režisérka vskutku představuje jako špatně snášené těhotenství, takže Pepe krom jiných vrtochů má nejruznější chutě i nechutě, až nakonec může jen rýžovou kašičku! To je zřejmě jeho mateřská autoprojekce do příštího kojence. Ale teď

už vážně. Dík typickému šlendriánu v dramaturgické přípravě filmu mohla Chytilová správně uhodnout, že AIDS je to, co scénáři chybí. Vždyť jám, konkrétním AIDSem (že je „reál“ na plátně, to je vedlejší i pro ni, nejen pro Cieslara), získává její konkrétní hysterický afekt (v artistně čisté podobě kdysi vyjádřený ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme*) svůj metafyzický úběžník, svůj poslední důvod. A to navzdory tápání kritiky, která hovoří o „*tušení apokalypsy*“, „*moralistně extatické, pro kontrasty zaujaté povaze*“, „*hektickém kinematografickém víru*“ až „*nevyhýbání se křečím*“. Poslední z citátů ukazuje, že příčinou tápání může být v některých případech už jen pouhá kinderstube.

„*Svět, v němž doznívá toto memento mori, umocňované hudebním doprovodem Jiřího Chlumeckého a Jiřího Veselého, je ovšem při veškeré své realnosti zároveň světem výrazně stylizovaným, dekorativním,*“ praví naproti tomu Jan Lukeš. A Cieslar k tomu přizvukuje tím, že „*registruje ‚švy‘, dané zřejmě složitou genezí filmu*“. A jak by ne, když už předtím konstatuje, že režisérka „*s troufalou bravurou do proudu obrazových a zvukových atrakcí vtahuje i afektovanou dikci ženských představitelk, estrádní herectví Josefa Kobra i laciný představový humor...*“ To by se dalo ve vznešenějším případě považovat za jakýsi český pokus o filmový postmodernismus, kdyby na první pohled i poslech nešlo o obrazový a slovní salát éry televize, věrně zrcadlící produkční možnosti Barrandova. Jak píše ve své odpovědi na jarní anketu Scény Miroslav Macháček, „*nekvality jsou dosazeny na zvýšená místa, grimasy považovány za moderní umění*“. Televizní jsou výkony herců, televizně se spoří na komparsu, aby se prosadily finanční priority a „*vznikl film vlastně dvoudílný, byť za náklady filmu o metráži běžné*“. Tady se promarnila jediná, jakkoli hodně daleko na obzoru se rýsující šance: podat výpověď o nenápadném zteleviznění života, o agresivně obrazovky, z níž se do prostoru rozlézá sterilita a pohlcuje životy těch, kdo před ní vysedávají (jak to například udělala sochařka Hana Půrkrábková na výstavě Jatky 88). To by však nesměla podlehnout televizním stereotypům sama režisérka. A podlehla jim přes

všechn vizuální bengál, kterým to stejně jako kdykoli jindy zastírá, navzdory tomu, že „kamera Jaroslava Brabce, vykloněná od počátku ze svíslé osy [...], nachyluje se tu, stoupajíc nad dějiště příběhu, [...] k definitivnímu pádu“ (J. Lukeš, cit. článek).

Vraťme se však ještě k postřehu jednoho z citovaných recenzentů, že autorka už předem s obdivem vzhlíží k protagonistům filmu, k tomu, jak „recesí“, „neutuchajícími gejíry vtípu“ atd. reagují na nespokojivou sociální skutečnost (označovanou mlhavým a nepřesným adjektivním spojením „zkorumpovaná džungle“, jako by tu někdy byla nějaká „čistá“ džungle před korupcí). Nepřijmeme-li toto a priori zábavnosti protagonistů, celá panelová stavba, jak jsme ji tu vylicili, se hroutí. A jak je také máme přijmout, když se shodneme s J. Lukešem v tom, že všichni hlavní hrdinové filmu „celým svým bytím tkvějí ve stejné netečnosti vůči čemukoli nadosobnímu“. Takovýto jejich postoj přece sotva může být zdrojem jiného nežli jemu adekvátního, tj. pokleslého, vulgárního humoru, jak jsme si také potvrdili. Tedy obhroublost „ve víru apokalypsy“?

Přítom nepochybujeme o autentičnosti prožitku paní režisérky. S hysterií se to však má bohužel tak, že její autenticitou je prožívání kýčovitě, a výsledným tvarem tam, kde takové rozpoložení převažuje, je, jak jsme tu dokumentovali, kýč. A že je takové rozpoložení univerzální, že kromě minulosti vznáší stále větší nároky i na budoucnost, toho budiž dokladem následující (a závěrečný) citát z jejího vlastního scénáře připravovaného filmu o Boženě Němcové:

Němcová ukazuje na portréty slavných mužů, Karel IV., bula, univerzita, historické památky, Hus, Žižka. Před Němcovou stojí sedlák, ruce má nazad přeložené [?], v šerkovém kabátě, s holým krkem a dlouhými vlasy, oči mu ve vráskovité tváři jen svítí. „Ti všichni píší české knihy,“ sedlák konečně těžce vyřkne. „Oni jsou, milostpaní, jistě ze selského rodu.“ „Proč?“ táže se ona překvapeně. „Protože tak rádi povídají.“ Vtom vletí oknem do pokoje kámen. Němec příběhne z vedlejší místnosti, ale zastaví se ve dve-

řích, brání dětem, které se za ním hrnou. Němcová ustoupí, sedlák se přitiskne ke zdi, když vtom zařinčí druhé okno. Sedlák se podiví. „I saprlot, co jim hudělali?“ A trochu se lekne, když na něho Němec zakřičí. „Napsali jsme o šosácích pravdu.“ „I saprlot, honi to taky nemají lehký.“

1989

TO JSOU TY KONCE STARÝCH ČASŮ?

Půl hodinky jsem si zdřímnul, sněd jsem dvě sisinky a jabko, a to Národní se furt válelo v tom starým železe. Tak jsem odešel domů.

Mirek Sádovský o návštěvě filmu *Skřivánci na niti*

V nedávné době měly v našich kinech premiéru dva filmy Jiřího Menzela, nabízející zajímavé konfrontace. První, *Skřivánci na niti* na motivy Bohumila Hrabala, byl dokončen už v roce 1969, zatímco druhý, *Konec starých časů* podle stejnojmenného románu Vladislava Vančury, je jeho film nejnovější, z loňska. Přijetí obou bylo diametrálně rozdílné, u *Skřiváneků na niti* nadšené (povzbuzené ještě nejvyšším oceněním na letošním Berlinale), u *Konce starých časů* velmi rezervované. Má však taková diferenciacce opodstatnění? Není způsobena mimouměleckými příčinami, tím, že první z filmů dráždí ódiem bývalé zapovězenosti, zatímco druhý odpuzuje přechootnou loyaltou vůči tenkrát vládnoucí ideologii? Vodítkem se tu ukáže být nejčerstvější režisérovy úvahy (v interview otištěném ve Scéně č. 3/1990, s. 12): „*Já jsem tenkrát myslel, že člověk má být za něco zodpovědný. Být zodpovědný za svoji rodinu, na kterou se nemůže vykašlat. Každý z nás přece jenom někam patří. I když tu bídu nezavinil, pokud je to v jeho silách, měl by spíš sloužit tam, kde ho potřebují. Samozřejmě, všichni jsme byli nějak citliví na poměry, které tady celou dobu byly. [...] Prostě člověk dělá za určitých podmínek a těm podmínkám se musí přizpůsobit. Ať jsou podmínky, jaké chtějí. Důležité je, aby to dělal za těch podmínek, jak nejlíp dokáže. Někdy jsou podmínky horší, to bylo v sedmdesátých letech. Někdy jsou lepší, to bylo v osmdesátých letech. Někdy jsou ideální jako v šedesátých letech. Na tom závisí kvalita filmů. Ale podmínky si neurčujeme my. Ty jsou dané celkovým ekonomickým, kulturním, politickým vývojem. Všude. [...] Já nevím, já na Barrandov nechodím, v divadle je blázinec... Samozřejmě, každá převratná doba přitahuje jako můry lampa lidí, kteří se až doteďka cítili odstrčení, a teď si zase budou myslet, že budou mít možnost ukousnout*

si větší kus, než na který třeba mají hubu. Vždycky, když se to mele, okamžitě přispěchají ti, kteří by jindy neměli šanci.“

Uzavřít tyto ukázky lze jeho odpovědí na otázku: „*Ve kterém filmu jste byl nucen se nejvíce přizpůsobovat požadavkům doby, politiky?*“ – „*V každém. A nebude to jinak.“*

„*Ano, pouze Jiří Menzel, jehož talent mu zabraňuje být nízce ješitný a ukřivděný, se odhodlal k sebekritickým slovům,*“ komentuje Menzelovy úvahy v Záběru č. 4 z 22. 2. 1990 jeho kolega z profese Antonín Máša. Zda by se Menzelovy závěry nedaly lépe charakterizovat jako bezostyšné, nechť posoudí čtenář sám. Dále Máša hovoří o těch, „*kterí se ohýbali ne proto, jak píše Jirka [Menzel], že museli, ačkoliv nechtěli. [...] Ostatní se ohýbali proto, aby odejít nemuseli. Chtěli tvořit, říkají.*“ Porovnejme to s tím, jak v jiném svém interview, poskytnutém již v loňském létě tehdy ještě neoficiálním Lidovým novinám, se Menzel otevřeně cynicky, jak je mu vlastní, svěruje, že při natáčení přiznaně aktivistického filmu o socialistické výstavbě přehrady *Kdo hledá zlaté dno* „*poznal pár velmi slušných lidí*“.

Jak byl dán dohromady film *Skřivánci na niti*? Z Hrabalovy knihy povídek o počátku padesátých let, kdy pracoval jako dělník v hutích na Kladně, *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, patřící k těm autentičtějším, vznikl ve scénáři revuální slepenec, „*sled historik*“, který „*je posvazován berličkou příběhu P. Hvězdáře a jedné trestankyně. Postavy jsou šťastné, ze scénáře dýchá pohoda, [...]. Lidé nejsou zcela reální, [...]. Hrabalova laskavost a naivita z povídek se dobře snáší s Menzelovými estetickými východisky, vycházejícími z fenomenologie*“ (Jaroslav Holoubek v Tvaru č. 2/1990). Jak vidno, uplatňování samozřejmého metodického zřetele „*odhlédnout od toho, co o sobě autor napovídá*“ (Jan Lopatka: Konec starých časů, Tvář č. 5/1969, s. 48) je v naší filmové publicistice naprostou raritou. Naopak příkazem – i doby – je řídit se jím. Skutečně kritické postřehy se objevují jen někdy na samém okraji posudku, vlastně ještě méně kritického, než byla pouhá neutrální anonce.

Ve vzniklém příběhu s dvěma kolektivními hrdiny v prvním plánu – skupinou trestankyň–kopečkářek a partou vyakčněných řemeslníků a neprověřených inteligentů, pracujících pohromadě při vykládce šrotu – Menzel opět jako již několikrát osvědčil neomylný cit pro slabiny literární předlohy a dovedně jich využil ke známému banalizujícímu, v tomto případě až operetnímu aranžmá. Roky vězení se tu šermuje s odstupem opravdu až dumasovským, jako by šlo o něco, co se odehrálo před dvěma sty lety, a ne o naši nedávnou minulost, ani dnes, po dvaceti letech od vzniku filmu, pořád ještě neuzavřenou a nezreflektovanou, jako by to byla nějaká už naprosto vyčpělá tragédie hodná téměř parodie. Volbě obstarožního žánru odpovídá i obsazení, představitelky trestankyň si počínají jako girls ve filmech Freda Astaira, nikoli jako sboristky tehdejší žhavé současnosti. Jejich mužským protihráčům (např. Hrušínský, Brodský – tedy Menzelovi osvědčení protagonisté) určitá anachroničnost naopak svědčí, šarže ještě před dvaceti lety nebyly tak obehnané, přesto obsazení národně divadelní prominence působí i při nejlepší vůli (a její relativní snaze) rušivě. Nejméně přesvědčivá je postava mladého bachaře, jehož neokázalá „lidskost“ jaksi neštymuje k zaměstnání ve Sboru nápravné výchovy, koneckonců by asi vadila i v jeho soukromí, jak je tu podáno, v romském prostředí s jeho drsnými zákony. Jaroslav Satoranský tak nejvíce čouhá z tohoto B-picture, koketujícího s předstíráním „skutečnosti nejskutečnější“.

Celou tuto taškařici – nezávazný a bezstarostný výlet do éry „českého snu“ – umožňuje geniální řez v Hrabalově literární předloze. Autor z obrazu doby odstranil to, co bylo (odhlížeje od inspirace a jejich vnitřních zdrojů) velmi zhusta jedním z hlavních motivů všeho – nejen jeho – konání: totiž strach. Vždyť i ti estébáci – jako by se už nebylo čeho bát – působí ve svých zánovných šedivých oblecích a kloboucích spíš jako kidnappers z němých grotesek – vzpomeňme způsobu zatčení infantilního ženicha Neckáře–Hvězdáře. (Další falešná představa, již film sugeruje: jako by ve světě

totalitního násilí i v jeho nejkřutějších zařízeních, jimiž jsou lágry a místa převýchovy, byla možná intimita, nad níž jsou přimhuřovány oči – zde v groteskní podobě až červenoknihovnických emocionálních orgií.) Co se týče padání do jámy při citaci slavného Kantova výroku o „hvězdném nebi nade mnou a mravním zákonu ve mně“ (rádobyvtipná posunčina je později v *Konci starých časů* daleko frekventovanější), spočívá jeho faleš v obráceném pořadí prvků při konstrukci gagu – bývá to spíše tak, že myšlenka doprovází pád, a ne pád myšlenku. A když jsme už u těchto nepřilíš důvtipných hříček, zmiňme ještě, že strážný Anděl–Satoranský, stejně infantilní jako Neckář–Hvězdář, si v nestřežené chvíli odnáší ze služby domů – anděla strážného, jehož obrázek strhl s pelesti šrotované železné skládací postele. Takto je Hrabalova pokleslá intence doslova dokreslena. A hlavní komický hit někdejší české „nové vlny“ – honění prstýnků na zem spadlých za všeobecného plezíru, přičemž padají na prdel bachaři a funkcionáři národního výboru ve scéně úředního sňatku trestankyně za nepřítomnosti ženicha –, to už se musí dneska, v „ěře obnovených premiér“, promítači lepit na prsty.

Z obrazu „velké doby“ tak u Menzela zbyla notně zamlžená náladová limonáda.

V *Konci starých časů* máme co dělat s Menzelovým pojetím satiry na omezenost prvorepublikových pravicových politiků, již má učinit stravitelnější avantýra ruského běžence knížete Megalrogova, Dona Quijota a barona Prášila v jedné osobě. Přiznejme Menzelovi, že tento synkretismus, nevěstící nic dobrého, je už Vančurův, pochází z jeho posedlosti myšlenkou vytvořit „monumentální epické dílo“. Synkretismus – tedy práce s jakýmsi rozměrnými motivickými polotovary. Doba vzniku filmu (první polovina roku 1989) napovídá, že mohl tenkrát přijít vhod těm, kdo se musejí ve světle kvality filmu a nynějších ekonomických relací filmové výroby nutně jevit jako nezištní mecenáši. A tak se nad jeho jakostí dnes, kdy už

poněkud zevšedněla Menzelova aureola signatáře Několika vět a cizinou vyhledávaného glosátora listopadového převratu, ošívají i ti „nejprofilovější“ kritikové.

Menzelovi jako realizátorovi filmové verze románu je totiž starost o dokonalost cizí. Dá se říci, že jeho inklinování k autorům jako Hrabal nebo Vančura připomíná chování dřevních parazitů. Svým xyloparazitováním dovršuje zkázu vnitřně oslabených jedinců, u nichž dochází k ochabnutí nejautentičtějších vnitřních růstových impulsů jejich tvorby. Výrazně se to manifestuje v nápadné vnitřní shodě následujících stesků obou autorů. Jak uvádí v citované recenzi J. Holoubek, „*v jednom rozhovoru B. Hrabal řekl, že se obává, že existují hodnoty a priori, že mýty a pohádky jsou existenciální formy, do kterých se dají vtěsnat osudy současného světa, životy společnosti, lidí*“. Obdobná je obava Vančurova: „*Byl jsem šťasten, že je naše vítězství úplně, ale současně jsem cítil, jak se mýlím. Člověk je nevděčník a nic mu není po chuti. Má radost byla zkalena jakýmsi smutkem. Zdálo se mi, že zároveň s knížetem byla poražena ta stránka lidské povahy, která se neváže na časné věci a která je odhodlána jít vlastní cestou.*“ Toto ochabnutí je ve svém plodu – akademismu a prázdné jazykové virtuozitě, ve ztrátě schopnosti rezonovat, znít hudbou – komplementární nároku, který na sebe kladou ambicióznější zaměstnanci Barrandova: „*spojovat uměleckou náročnost s diváckou přitažlivostí.*“

Filmovým výsledkem tohoto spojení je v případě *Konce starých časů* navyklé figurkaření, což znamená vyloučit předem onu stopu stvoření (šlápěj ve sněhu ze známé Čapkovy povídky), která je známkou opravdovosti díla. Je to dáno nejen stále vzrůstající, ač již dávno katastrofální ledabylostí týmové práce v českém filmu, tím, kam se dospělo za oněch dvacet let ve směru, který byl mj. patrný už ve *Skřiváncích na niti* například v hereckém projevu: neboť i to, co se jeví jako skvost, vstup ministra Nejedlého na scénu huti, je vlastně kabaretní číslo, efektně vyznívající *právě pro svou neústrojnost*. V *Konci starých časů* je humornosti dosahováno prostředky známými už

z adaptace *Rozmarného léta*: literární předlohou přímo nepodmíněného pitvoření, škobrtání, vzájemného vrážení do sebe je nepočítaně, nechybí ani kopance, a zívnou-li dva ze tří v záběru přítomných, musí, na to vezte jed, vzápětí zívnout i třetí. Domkář Charousek, adresát kopanců, připomíná Bena Turpina po celoživotní převýchově v nějaké kaširované Zlamané Lhotě na barrandovské skále. Do šermířského výjevu se samozřejmě zamíchá kuchařka s pometlem, do milostného zas rozbíjení porculánového nočníku, jehož zazobaný nájemce zámku Kratochvíle Stoklasa s příslušnou grimasou želí. Při všem despektu k Vančurovi *Konce starých časů* – takovouto nejapnou frašku nenapsal.

Ještě postscriptum: J. Holoubek si ve své recenzi *Skřivánků na niti* pochvaluje, že Menzelův „*způsob výpovědi souzní s idejemi listopadové revoluce 1989*“. A dodává: „*I když třeba zrovna padesátá léta si dnes budou žádat při uměleckém ztvárnění méně idyličnosti a více pravdivosti.*“ Jakkoli zde slepé kuře našlo zrno, přece jen si více povšimněme první z obou myšlenek. Pochlebování je totiž zdrojem Menzelovy bohorovnosti, onoho fouňovského „co jsem natočil, natočil jsem“. Je to stejné jako unzeitigovské čili lukešovské poklepávání na rameno Hrabalovi už loni v létě v Lidovkách za to, že nám všem vytřel zrak tím, jak na ty zlé časy vyzrál. Takové našeptávání mi připomíná jednu historku, taky ještě ze „starých časů“ – o Antonínu Novotném. Ten prý, když měl být v pozdních padesátých letech z hradních služeb, kde dosluhoval, propuštěn zasloužilý estébácký plukovník Čech, jenž měl už před únorem 1948 prsty v únosu a vraždě národně socialistického funkcionáře inženýra Konečného, na připravený propouštěcí dekret připsal: Zamítám. Důvod: Čech. Lukeš, pravda, v kulturních souvislostech a zdánlivě bez té démoničnosti, „v dobrém“, zaujal týž morální postoj. Musím pana Lukeše upozornit, že jeho morální apoštolát mu už vynesl dalšího adepta: Josefa Fraise, který dnes drží devízu, že po zveřejnění sebekritiky „co psal, to psal“.

Ve stejném smyslu jako J. Holoubek pojednal o Menzelových *Skřiváncích na niti* Jiří Sirotek v jednom z prvních čísel Fóra (č. 4, 21. 2. 1990, s. 10). Má rovněž za to, že Menzel vyzněním svého filmu předběhl dobu a ocitl se přímo uprostřed sametové revoluce. Uvážíme-li, kde je dnes, nechtějme nabízející se paralelu raději domyslet.

1990

JENOM MŮJ?

Bílá místa v zaplňování „bílých míst“

„A jaképak je to v té jeskyni–poustevně, máteři?“

„Tam leží klidně ovce vedle tygra.“

„Když tak, pak život nestojí za nic!“

Alexej Alexejevič Remizov: Rybník

Mezi jinými nadšenými ohlasy pražské výstavy *Kde domov můj*, která má vysoké ambice podat pravdivý obraz dosavadních dějin naší republiky, zaznělo i tvrzení rozhlasového komentátora, že „*poprvé od roku 1918 máme možnost vidět naši historii nezkreslenou, bez bílých míst*“. Vznikla pochybnost: ponechalo nadšení místo pro analýzu, která by tak kategorický soud opravňovala?

Vyjděme z toho, jak je na výstavě využít dobový filmový dokument. S potěšením jsem zhlédl četné videoprojekce starých filmových žurnálů ve výlohách Na příkopěch i U hybernů, jakož i promítání studentských videozáznamů a snímků Originálního videojournalu z loňského listopadu (např. ze zakládání Občanského fóra v Činoherním klubu). Jakkoli jsou poslední technicky třeba ne úplně dokonalé, svou celistvostí, syrovou integritou jsou v chaoticky roztříštěném prostoru ve výhodě. Paradoxně však toto prostředí – spolu s rozčtvrcením filmu do čtyř dílů, promítaných na čtyřech obrazovkách – uškodilo osmdesátiminutovému stříhovému dokumentu Josefa Císařovského, zachycujícímu léta 1969–1989, pořízenému ad hoc pro účely výstavy. (Stejně jako ostatní návštěvníci jsem neměl to štěstí zhlédnout ho nepřerušovaně v klidu promítačky jako autor recenze v Lidových novinách Jan Foll.) Režisérem zamýšlené kontrapunktivity obrazu (z velké části sestřih oficiálních dokumentů o normalizaci a jejích prominentech) a zvuku (jejich reflexy v textech folkových písní) převážně zanikly v tlačení a akustickém smogu. Lépe sem zapadly titulky, uvádě-

jící otřesnými statistickými údaji o úpadku ekonomiky na pravou míru banální lži o jejich úspěších.

Pokud jde o použitý materiál, cenné jsou záznamy průběhu demonstrací z 21. srpna 1969 v Praze a Mimoni, pokud je mi známo, posud nikde jinde nepromítané, rovněž i některé policejní filmy z vlastních zásahů v posledních dvou letech. Chronologický přehled politického vývoje je tu v závěrečném dílu demonstrován na kusých reportech o činnosti nezávislých struktur, které však pražská i ostatní zainteresovaná veřejnost zná z různých dřívějších pouličních projekcí v úplnosti. A k tomu je film předvádí v poněkud zploštělé, jednorozměrné podobě předvolební agitky, kde protitotalitní étos a řemeslná zručnost k souvislému původnímu historickému výkladu nepostačuje.

Odhlédneme-li od projekcí, pak výstava sama (jejím hlavním scénáristou je dlouholetý aranžér podobných oficiálních exhibicí – například výstavy k 2500. výročí vzniku perské monarchie – architekt Jindřich Santar, v mládí vedoucí sekretariátu Gottwaldova blízkého spolupracovníka Václava Kopeckého) při detailnějším pohledu neposkytne ani takovouto satisfakci. Těžší z obecné neznalosti základních historických faktů, spoléhá na to, že diváka ohromí už pouhá jejich selektivní prezentace.

Léta 1918–1968 jsou zachycena na válcovitých panelech v pěší zóně, takových, jaké do poloviny tohoto století sloužily k plakátování. U první republiky je patrné jakési „konejšivé“ pojetí. Dramatické vývojové momenty (až na základní data jako 28. říjen, nástup nacismu v Německu, Mnichov) jsou minimalizovány. Mezery v „dějepis“ , v popisu dějů, má opět překlenout statistika, například aktualizující přehled volebních výsledků; celkem logicky je také jeden z panelů polepen předválečnými divadelními i jinými plakáty. Příjemně harmonický obraz první republiky, jak je podán, připomíná ze všeho nejvíc úspěšný vídeňský byznys s rakousko-uherským sentimentem – úměrně menším možnostem, invencí a snad i pod-

vědomé nechuti inscenátorů. *Absence jakékoli vůle ke kritickému pohledu* (lze to pochopit u otázky sociální, která byla vymrskávána předchozím oficiálním komunistickým výkladem dějin) je už zcela nemístná tam, kde chybí jakákoli významnější zmínka o národnostních konfliktech, například o autonomistických bouřích na území Sudet v počátcích ČSR v pozdním podzimu 1918, při jejichž potlačení byly desítky obětí na životech. Nepovšimnut zůstal postoj vlády k menšinám po celou dobu trvání první republiky. Právě tak je zcela pomínuto vystoupení legionářů proti intervenci maďarských bolševiků na Slovensku v roce 1919, správní problémy s Podkarpatskou Rusí (důsledně v řídkých zmínkách označovanou umělym sovětským názvem Zakarpatská Ukrajina), kde až do roku 1924 existoval výjimečný stav. Další její osudy, včetně jejího postoupení Sovětskému svazu po druhé světové válce a ostudného způsobu, jímž se tak stalo, jsou pochopitelně vynechány také. A konečně i klíčová okolnost, ve svých důsledcích pečetící osud celé předválečné republiky: růst separatistických tendencí na Slovensku vzestupem vlivu Hlinkovy Ludové strany. Nemluvě už vůbec o ignorování kulturního významu pražské německo-židovské pospolitosti.

Těmto vynechávkám se nediví jen ten, kdo si povšiml, že čechoslovakismus, příčina oněch konfliktů a vposledku i rozpadu první Československé republiky, je oním starým šlágrelem, který právě nyní nejvíc dojíhá okruh bývalých reformně komunistických historiků (mezi konzultanty výstavy jsem jich napočítal nejméně devět ze šestnácti). Pro takové černobílé vidění, v němž se jen obrátilo pořadí barev, se živil v pokročilejších šedesátých letech v nekomunistickém prostředí terminus technicus „antidogmatismus“.

Nejinak se věci mají, i pokud jde o zobrazení období druhé světové války. Až na dvě fotografie se naprosto nedostává dokumentů, zejména pak číselných údajů o genocidě české židovské komunity od terezínského ghetta až po osvětimské plynové komory (snad z nacionálně komunistického zvyku, kdy se udáváním pouze sou-

hrnného počtu obětí války na našem území vzbuzoval dojem, že v protifašistickém boji zahynulo několikanásobně víc Čechů a Slováků, než odpovídalo skutečnosti). Právě tak se z výstavy nic nedovíte ani o deportacích Židů do Osvětimi z území Slovenska,* ani o ostatní historii samostatného Slovenského štátu, dokonce včetně povstání, odbytého asi osmi konvenčními novinovými fotografiemi vojenských akcí vzdor tomu, že dosavadní úřední interpretace povstání byla naprosto falešná. Jde o stejně necitlivou krátkozrakost, jako když Moravan–nepovstalec L. Vaculík hovoří ve spojitosti s povstáním bagatelizujícím způsobem o „*krátkosti času a omezenosti území*“, nemluvě už o jeho spekulacích typu, že „*si nemůžeme být jisti ani tím, že to povstání svým protiněmeckým rázem bylo automaticky pro-československé*“ (Naše slovenská otázka, Literární noviny č. 5/1990, s. 3). Mnoho Slováků padlo ve druhé světové válce se zbraní v ruce. Nešlo o nepočtené elitní skupiny, jako v českém vnitřním zahraničním odboji. Jak na straně Němců při tažení proti SSSR z donucení, tak na vlastním území v povstání v osvobozeneckém boji proti nim padali ponejvíce řadoví vojáci. V obojím případě v přímém protikladu k válečnému chování srovnatelné české populace, chce-li už někdo stanovovat rozdíly v národnostních charakterech. Snad pro tuto všeobecnou, banální zkušenost předčasné násilné smrti si bezprostředně po válce na Slovensku lidského života cenili víc.

I na jižním Slovensku došlo totiž v prvních dvou poválečných letech k významnému pohybu menšinového obyvatelstva, pohybu směrem na jih. Maďaři mohli – a v masovém měřítku toho využili – optovat pro Maďarsko a repatriovat za podmínek pro ně materiálně rovněž značně nevýhodných. A přece se tento pohyb, i když šlo o příslušníky poraženého národa, obešel bez ukrutností, bez teroru, který

* Jak píše Marta Frišová v dopise biskupovi (Korcovi), Fragment K č. 2/1990, s. 127, „*příliš mnoho gardistov zrejme asimilovalo na súdruhov, ktorí nepochybne nemali záujem na tom, aby sa tento úsek ich života nejako rozmazával*“.

doprovázel v téže době probíhající odsun Němců z Čech a Moravy.

Právě u odsunu Němců, ilustrovaného na výstavě pouze mapkou dislokace sběrných táborů a několika málo fotografiemi usmívajících se mužů a žen nastupujících takřka bezstarostně do vlaku, se veřejné mínění vzbouřilo a utajení „bílého místa“ už odmítlo dále snášet. Svědčí o tom rukou psaný leták, jímž je doplněn příslušný panel s alespoň stručnými údaji o desetitisících obětí „českého gestapismu“ v Praze, v Brně, v Ústí nad Labem i jinde.

Zde ještě naposledy odbočím k Vaculíkovi. Jestliže píše, že eventuálním oddělením se od Slovenska „*politicky ztratíme problém maďarský a rusínský*“, nepochvaluje si nepřímou – chci věřit, že bezděčně, že ne cynicky – i české „konečné řešení“ německé otázky?

V rámci systematického zamlčování hříchů, jimiž český národ přivolal sám na sebe neštěstí, je vynechán i vznik Národní fronty, kdy došlo poprvé – při eliminaci agrárníků – k uplatnění zhoubného vylučovacího principu, jenž se potom zakrátko stal jedním z hlavních nástrojů totalitní vlády.

U dokumentace týkající se let 1945–1948 také zarazí, jak inscenátorům výstavy slouží Rudé právo pro toto období jako privilegovaný primární pramen, přičemž to někdy budí dojem, jako by bylo pokládáno i za pramen seriózní. Pak ovšem nastává takové nikde nekorigované zkreslování informací jako v případě Tisova hrdelního procesu, kdy podle vystaveného Rudého práva měl vládnout na Slovensku klid, zatímco historickou skutečností byly mohutné protivládní demonstrace trvající několik dní.

Přes některé lépe zpracované sekvence, které i pro hlouběji zainteresovaného přinášejí v detailech určitá méně známá fakta (např. panely o politických procesech s nekomunisty a s církevní hierarchií), bychom takhle mohli pokračovat až do přítomnosti. „Galerie totality“ s Jakešem, Štěpánem a dokonce Hoffmannem vedle takových mordýřských kapacit, jakými byli Molotov, Berija a Kaganovič či Ceaușescu a Bierut, je přece jenom příliš asymetrická.

A v interiéru U hybernů pochopíme, jaké střízlivé jádro se skrývá v nadšených výkřicích rozhlasových reportérů z výstavy, že *„jedna návštěva je málo“* – nepřehledné uspořádání instalovaných exponátů a panelů, takže pokud jde o léta 1969–1989, vytvářejí dojem větší homogenosti, než jaká by byla na místě. Snad by bylo lepší, kdyby se prostoru v prvním poschodí využilo k „zředění“ stísněného přízemí místo k bezzubé předvolební agitaci partají s besedami, jejichž úroveň napovídají dvě jména z týdne od 14. do 20. května, vybraná jen namátkou: Škutina, Švandrlík. Možná že by pak zbylo víc prostoru i na to, aby se poukázalo na plebejskou složku listopadového převratu – podstatnou účast studentů a ostatní pražské (bratislavské, brněnské) mládeže, a koneckonců i na práci nadšenců z venkovských občanských fór. Takto se v přízemí odbývá převážně jen poněkud nestřídmé oslavování (dnešních) prominentů.

Po zhlédnutí výstavy si tudíž divák uvědomuje nebo podvědomě cítí jakýsi nepřekonatelný předěl, to, že historie, jejímž byl přece aktérem, už zase od něj poodstoupila. Logický – i etický – důsledek takové scestné distance výstižně formuloval Ivan Hoffman (Slovo k hrdinom, Respekt č. 9/1990, s. 3): *„Ludu hrdinovia [...] vyhovujú: pretože sú hrdinmi, netreba sa k nim, ‚nedostižným vzorom‘, prirovnávať, netreba sa príliš meniť.“*

Šťastnou shodou okolností však po návštěvě této výstavy pro mne následoval skromný epilog: dvě řady fotek ze života naší minority v Rumunsku za prosklenou stěnou trafiky v podchodu u metra na Můstku. Minority bez hrdinů. Na těchto fotografiích má kravatu jen sváteční malíř, jehož naivní kýčovitý portrét italské televizní krasavice se tyčí nad hromadami antikvárních českých knížek, levných to darů z vytoužené staré vlasti. Po tom nekonečném ploužení se jejími okleštěnými nejnovějšími dějinami jsem sjel dolů do metra, osvěžen a zároveň dojat.

1990

POSLEDNÍ SOUD

Pravda a fikce. Fikce a pravda

Letošní filmový festival v Karlových Varech byl nesen duchem retrospektivy, který, řečeno s Váchalem, „obsedl“ celou naši kulturní smetánku. Ve Varech to šlo tak daleko, že první z našich soutěžních filmů, Jakubiskovi *Vtáčkovia, siroty a blázni*, je trezorový film z roku 1969, zatímco druhý, Mášův *Byli jsme to my?*, je víceméně zbytečnou, jen poněkud obměněnou a nepatrně doplněnou replikou jeho hry *Noční zkouška*, audiovizuálně provedené už v roce 1983 v Laterně magie. Jakubiskův film byl nasazen jako jasný kandidát na vítězství v prakticky nulové konkurenci nedefinovatelného balastu s mlhavými uměleckými ambicemi, odmítnutého jinými festivalovými výběrovými komisemi. Kijowského *Stav strachu* o období výjimečného stavu v Polsku byl něčím ojedinělým. Navíc se v proudu světla, linoucího se z často poruchových projekčních přístrojů, neodbytně třepotala veliká můra rychlého rozkladu a zmaru celého tohoto podniku.

Hrdina Venclíkovy absolventské školní etudy *Nezvaný host* (za takovou mu byla uznána v jeho sedmačtyřiceti letech až asi před čtrnácti dny) se podlézavě obrací k milicionářskému dozorcí, který se mu uhnízdil v bytě, s nabídkou opravy polního telefonu: „Mám přece průmyslovku...“ Pro tento festival ještě platila, příště však už budou takovéto retrospektivní kompetence platné houby.

Z mimosoutěžních filmů se kromě nesystematického a nevyrovnaného výběru oceněných snímků z jiných festivalů, daného zřejmě jako vždycky cenovou dostupností a monopolistickými návyky pracovníků Filmexportu, ukázala být nejzajímavější přehlídka dosud většinou nám zcela neznámé exilové tvorby, převážně povzbudivých kvalit. Kvůli zmíněným obchodním návykům máme ale asi jen málo naděje spatřit něco z toho v běžné distribuci. Snad jen televize se bude zajímat o dva z posledních amerických snímků Jána Kadá-

ra, s kultivovanou citovostí a s humorem – vždyť židovská nostalgie je nejlepší nostalgie – evokujících zaniklý svět dětství, ale i důstojně se vyrovnávajících s dožíváním (*Co mi táta zalhal, Anděl Levine*).

Jak jinak tedy než pouhou náhodou se vedle sebe ve festivalovém programu ocitly dva mimosoutěžní filmy navenek se od sebe diametrálně odlišující, přitom však se společným horizontem, jímž je ošidnost souhry paměti a zapomnění při konečném vypořádání se s vlastním svědomím i se sujetem.

První, *Hrací strojek*, natočil mezinárodně protřelý Řekoameričan, a přitom stále marxista Costa-Gavras, u nás dost nezaslouženě populární kvůli *Doznání*, černobíle vypreparovanému Slánského procesu. I *Hrací strojek* se dotýká tragických židovských osudů. Mám za to, že název filmu je tu – bezděčným – vodítkem interpretace. Onen primitivní program donekonečna mechanicky opakované jednoduché melodie se v tomto případě proměňuje v konstrukci rovněž jen na první efekt vypočítaného příběhu úspěšné americké advokátky, která se během obhajoby otce, maďarského emigranta, jemuž hrozí deportace jako válečnému zločinci, přesvědčí o tom, že ač to popírá, na konci války jako důstojník Šípových křížů masakroval budapeštské Židy. Krev není voda – je rudá. A tak advokátka jakoby v intencích nějaké vyšší, neosobní spravedlnosti, říkejme jí spravedlnost Pavlíka Morozova, poskytne prokuratuře, tedy protivné straně, důkazy o jeho vině. Obávám se však, že onou vyšší spravedlností je tu režisér, který si svůj soudcovský stolec zbudoval šikovnou dějovou konstrukcí.

Polozapomenutý pražskovídeňský židovský autor groteskních thrillerů Leo Perutz, svým stylem tvořící most mezi Agathou Christie a Franzem Kafkou, vypsál osudy renesančního malíře Giovansimone Chigiho, o němž legenda tvrdí, že své děsivé fresky a výjevy Posledního soudu maloval pod vlivem neznámé drogy. Perutz dovozuje, že tato droga rozšiřovala jeho malířské vidění o infračervenou část spektra, a spatřuje v tom důvod mimořádné působivosti