

NECENZUROVANÁ zpráva o českém filmu

Nová kniha o skutečném vývoji české kinematografie

Mrtvej brouk Z pekla štěstí Snowboardáči Experti Anglické jahody Piko

Od filmového producenta a historika **Pavla Melounka**





NECENZUROVANÁ zpráva o českém filmu

Nová kniha o skutečném vývoji české kinematografie

Pavel Melounek

Artes Liberales

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

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

ISBN 978-80-904745-1-2

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

Motto

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

Dashiell Hammett

Proč právě tato poněkud schizofrenní kniha...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

P. M.

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

I. RECENZE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jára Cimrman, umírněný vynálezce dvoudílných plavek

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Slavnosti pomatených šťastlivců

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

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

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

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

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