

v obrazovém komunikátu herecké akce: čas hereckého jednání již nesouhlasí s časem obrazu této akce ve filmu. Jsou vybírány rozhodující fáze, vynechány fáze nedůležité, části pohybu herce vypouštěny (*U konce s dechem* apod.). Tento postup není pro řadového diváka příjemný, přestože je z hlediska sdělovacího zákonitý.

9. Pro různé kinematografické sdělovací útvary je charakteristické užívání jednotlivých vidů nebo jejich kombinací. Přímo vysílaný sportovní přenos je typickou ukázkou kinematografického převodu. Předčítání zpráv v televizi je realizováno mechanickou reprodukcí, event. popisem, v rámci zpravodajství jako celku potom dochází ke kombinaci reprodukce, event. popisu, jehož předmětem je hlasatel, s krátkými úseky skladbovými, představujícími jednotlivé obrazové reportáže. Typickým skladbovým útvarem jsou dokumentární filmy. Naproti tomu hraný film je vesměs nejednotný: pokud převládá herecká akce, jde většinou o nepravý převod, v mezipasážích o skladbu. V některých filmech se objevuje dokonce pouhý popis (100–200 m dlouhý záběr). V novější době se objevuje důsledné uplatnění skladby i v pojednání hereckého projevu. Čistě převodový je „přenos divadelního představení“, v tzv. „televizní inscenaci“ objevíme vedle pravého převodu i úseky skladbové (filmové dotáčky).

Ve vztahu mezi užitým videm a obsahem dochází k disproporcím. Každý vid má jisté obsahové možnosti, hodí se proto pro jistý typ obsahu. Plným právem může být pře-

Technika	Mechanická reprodukce	Popis	Převod pravý	Převod nepravý	Skladba
Fotoelektrická	ano	ano	ano	ne	ne
Fotochemická	ano	ano	ano	ano	ano
Termoplastická	ano	ano	ano	ano	ano
Fotoelektromagnetická	ano	ano	ano	ano	ano

Jak patrné — pokud jde o možnosti — je technika fotoelektrická „neúplná“, protože neumožňuje skladbu. Její užití v oblasti umělecké tvorby bude proto spíše omezené. Objeví se buď z důvodů nesdělovacích (ekonomických apod.), nebo půjde o útvary, které jsou speciálně pro tento vid rozvinuty (tzv. televizní hra). Vlastní doménou fotoelektrické techniky zůstanou převody reálně probíhající dějů (sportovní a jiné přenosy). Všechny ostatní techniky jsou výtvarové povahy, jejich sdělovací možnosti jsou v zásadě stejné a jejich použití je všestranné. Všestrannost pochopitelně neznamená, že jsou v každém případě výhodnější než technika fotoelektrická.

11. Protože vývoj jednotlivých technik je nerovnoměrný, dochází k zaměňování vidů a technik. Tak např. kinemato-

grafická skladba je označována slovem „film“, ačkoliv „film“ označuje techniku, nikoliv vid, a pod „filmem“ najdeme skladbu, převod, popis i mechanickou reprodukci. Podobně převod je označován jako „televize“, ačkoliv je možný všemi technikami. Nynější stav představuje příkladný terminologický zmatek: „film“ vyrobený „televizí“ je „televizní film“, ale „film“ vyrobený „filmem“ není „kinový film“. Televize přinesla podstatné rozšíření pravého převodu, přitom praxe nemá pro tento vid vůbec vhodné označení. Termín „přímé vysílání“ neznamená totéž. Předmětem přímého vysílání může být stejně mechanická reprodukce, popis i pravý převod. Terminologický nepořádek jednou vžitý se ovšem těžko odstraňuje.

vodem pojednáno sportovní utkání, protože má pro potřeby převodu nezbytně nutnou homogenitu prostorovou i časovou. Děj nemá mrtvá místa buď vůbec, nebo jde o prodlevy, jejichž trvání a časové umístění je známé (přestávka mezi poločasem). Mrtvé místo může být proto snadno vyplněno jiným programem. Proti tomu kinematografický převod honu na zajíce není dobře možný, protože takový hon nemá ani dostatečnou jednotu prostorovou (která by se konečkonců dala snad zvládnout zvýšením počtu kamer), ani dostatečnou homogenitu časovou. Mrtvá místa nejsou přesně určena ani v umístění, ani v trvání. Jen tehdy, když jde o děj tak jedinečný, že divák je ochoten prodlevy prostě „prodlít“, může zde být užito převodu s úspěchem: viz např. přistání kosmonautů. Hon na zajíce pochopitelně takovým jedinečným jevem není.

10. V části 1. jsme upozornili, že určité techniky jsou s určitými vidy spjaty více, jiné méně. Některé techniky jsou ve spojení s některými vidy prakticky nepoužitelné (tak např. rýsovat štětcem je těžko možné). Tyto relace objevíme i mezi technikami a vidy kinematografie. Fotoelektrická technika má charakter úkonový, technika fotochemická, termoplastická a fotoelektromagnetická mají charakter výtvarový. Skladba je realizovatelná jen při nezávislé manipulaci s jednotlivými záběry, nikoliv o pomíjivé úkony. Naproti tomu převod je možný i úkonově, i výtvarově, podobně popis. Můžeme opět sestavit tabulku:

**Galina Kopaněvová**

# REŽISÉR

## 'forte'

O DEBUTU PETRA TUČKA SVATEJ Z KREJCÁRKU

Petr Tuček absolvoval v době, kdy se náhle stalo aktuální mluvit o FAMU jako o líném talentu a kdy se doslova číhalo na každý nový absolventský film, neboť sliboval možnost objevu zajímavého, individuálního talentu. Petr Tuček byl jedním z těch, kteří tyto naděje nezklamali. Jeho *DIVOKÁ HOLKA* byl skutečně film, jaký jsme ještě v naší kinematografii neměli. Robustní, hlasitý, drsný, tak trochu „zlovský“, který jako by ani nepatřil na naši domácí půdu a který se nezařazoval do kontextu tehdejší naší tvorby — do všech těch sociologických sondáží, eticko-mravních dramát či lyrických výlevů. Pokud jde o náladu tohoto středometrážního hraného snímku, ozvalo se něco takového v naší literatuře a dramatice třicátých let, která se uměla inspirovat pražskou periferií, vybírat si z ní rázovité typy a vypůjčovat situace, nad nimiž se v dobré společnosti ohrnoval nos. Tuček natočil film o divokém flámu několika chlapů z navigace, jehož zlatým hřebem byla přítomnost „divoké holky“ (temperamentně hrané Miriam Kantorkovou) a nervem primitivní rivalství chlapů o tuto „kořist“. Ne všechny herece se začínajícímu režisérovi podařilo zvládnout rovnou měrou, byly tu problémy s rytmem, ale nejdůležitější — schopnost postavit příběh, naplnit ho životem, vybrat typově přesné herece, dát filmu jedinečnou, pronikavou atmosféru a dosáhnout tak „nezapomenutelnosti“ dojmu — to Petr Tuček dokázal.

Totéž se dá říci i o jeho debutu ve „velké“ kinematografii. Je tu opět orientace na periferii a periferní typy. Tuček je tu závislý na scénáři Vladimíra Kaliny, který má podle mne jednu vadu: v jistých drobnostech příliš akceptuje zkušenost Bohumila Hrabala, který při vši vnější podobnosti má v podstatě velice daleko k Tučkovu naturelu. Především v tom, že Tuček potřebuje čistý dramatismus, nevystínované a hravosti nepodmíněné motivy, situace velice jasné a charakteru zcela jednoznačné. Tam kde Kalina píše předlohu v těchto intencích, Tuček se ve filmu pohybuje velice volně, je suverénem situace; kdežto tam, kde scénář zabředává do pitoreskosti (a jak jí v takovém námětu nepodlehne), začíná Tuček provozovat tanec mezi vejci, a protože to neumí, je z toho nakonec klouzání a ztráta rovnováhy.

Podle informativního sloganu je *SVATEJ Z KREJCÁRKU* „baladicky laděné nadčasové podobenství o dobru a zlu, zasazené do veristicky osobitě viděného světa fauny pražské periferie“. Je to film o ušlápnutém švíčku Lájoškoví, který by celý život flokoval záplaty na podrážky, kdyby se ho jednoho dne neujali šofér Martin a jeho kamarádi z mokré čtvrti — hrobník Jožka Kristus a podivná existence Samuel

Kazda — a nepřivedli ho k povětrné Magdě, s níž každý z nich prožil své krásné chvíle. Magda, matka tří dětí, k nimž časem přibude černý Martínek, se Lájoška ujme a ten jí oplácí, čím pořádný chlap oplácet má. Nosí domů dobré výplaty, stará se o dům a je řádným otcem dětí několika tatínků. Idyla samozřejmě netrvá nekonečně; sotva se na scéně objeví varietní umělec Harry Busch, právě propuštěný z kriminálu, Magda zapomene na všechna předsevzetí, a žárlivost vtiskne Lájoškoví do rukou sekyrku, kterou se rozmáchne... Je na nás, abychom rozhodli, zda rozřala Magdino čelo, či zda se v životě téhle dvojice jednou naplní sen o idyllické rodinné dovolené v zasněžených horách. Hrdinou filmu je však i Martin — pravý opak neudrživého Lájoška, krasavec, flamendr, haur a rváč, a také nenapravitelný holkař. Jeho osudem se stala krásná mladá žena, kterou dovedl hýčkat a zároveň podvádět tak dlouho, dokud se nerozhodla pro starého ošklivého profesora, u něhož našla nejen klid a „souzvuk duší“, ale i kompenzaci svých představ o mondénní, snobské existenci. Společnost této „fauny“ doplňuje staříčkový duchovní pastýř, který se marně snaží do těchto vášnivých duší zasít sémě pokory a úcty k božímu desateru.

Takový je půdorys filmu, jehož děj se odehrává v nejprudším forte. Pitky, hádky, kratochvíle, výměny názorů, milování — všechno se děje „naplno“, všichni jsou při všem spalování ohněm svých vášní a temperamentu, jako by už nikdy nepřišel žádný zítřek. Tento specifický rys „periferní“ mentality, toto primitivní „carpe diem“, které je počitovou dominantou filmu, zvládl Tuček výtečně. Je to jeden z hlavních důvodů, proč při všech dalších prohřešcích vůči vkusu i profesionálnímu řemeslu je třeba film registrovat jako skutečný příslib a přínos.

Bylo již řečeno, že jde o „nadčasové podobenství“. V této souvislosti chci upozornit na další stránku filmu, kterou Tuček rovněž účtyhodně zvládl. Tou je zasazení příběhu do prostředí, do materiálního světa reálií. Ve filmu jsou místa absolutně dnešní, ale vzápětí přicházejí pasáže, které jako by s dnešním letopočtem neměly nic společného. Jinak tomu snad ani v případě téhle pitoreskní stylizace nemohlo být. A je třeba říci, že ani po této stránce — zarámování filmu do dekorace — to ve filmu nezaskřípe. Tuček umí vytvářet duchovní i materiální svět své periferie, má v tomto směru přesnou a dokonalou představivost, kterou umí realizovat a již umí vdechnout život, aniž si uvědomujeme námahu konstrukce a chtěnosti. Pohybuje se v ní jako ryba ve vodě, je to prostě jeho „život“.



Protože tyto dvě věci jsou důležitým předpokladem skutečného talentu, protože kdesi tady začíná „umělec“, ponechávám si všechny výhrady na konec. Mnohem důležitější než výčet všech omylů a nedorozumění, která jsou napravitelná, je základní zjištění talentu a jeho charakteru. Na jeho nedostatek si v případě Petra Tučka nemůžeme stěžovat. Teď jde o to, jak s tímto darem nakládá a naloží.

Není pochyby, že Tuček má velice přesný cit pro herce. Není-li tu občas něco v pořádku, pak za to může jen jeho nezkušenost, nevyzkoušenost různých těch figlů, jimiž se z herce doluje ten pravý prožitek, anebo požadavek „pianissima“, když rozkurážený herec z pochopitelných důvodů nemůže převzít kontrolu nad kompozicí celé scény, v níž každý hraje své „sólo“. Tuček přivedl před kameru velice zajímavý herecký ansámb. Roli Lájoška svěřil talentovému Václavu Kotvovi, který až dosud převážně epizodkařil. Objevil zatím nevyžitou Jaroslavu Vyskočilovou ze šumperského divadla, která suverénně zvládla dosti obtížný part Magdy — postavu, která skutečně balancuje na velice tenkém laně vkusu a jejíž nespoutaná vitalita se nedá hrát, pouze „žít“. Jaroslav Kníže a Karel Jelinek jako kumpáni Samuel Kazda a Jožka Kristus, podobně jako Stolbenkův Harry Busch, jsou rovněž „pravými herci“ v rolích podivných chlapíků pohybujiících se na pomezí polosvěta, kteří nepřekročí vyznačenou hranici. Dagmar Lamsmanová (jako Martinova žena Kateřina) a Karel Loden (profesor Vondrovič) mají výhodu „neokoukaných“ zjevů. Typově jsou velice přesní, ale herecky nepřesvědčiví, protože jejich role jsou slepými rameny dravého proudu hlavního děje a jejich duchovní i materiální svět je natolik bezbarvý či natolik vyčarovaný a vyumělkovaný, že se ani nenapouje, ani nekontrastuje. Váže se na hlavní děj prostřednictvím Martina, kterého představuje František Peterka, herec z celého kolektivu filmové nezkušenější. Nemohu se však zbavit pocitu, že právě tato Peterkova zkušenost vyvolala u Tučka jistý ostych při režirování Martina. Martin je jaksi „předimenzovaný“. Hraje tak naplno, tak „forte“, že zahlušuje ostatní a vyloženým naturalismem okrádá svou postavu o její charakteristiku, neboť je známo, že iluze křiklouna dosáhne herec i šeptem a představu burácivého smíchu si divák uchová i v tom případě, když ho herec předvádí střídme a v pravý čas. Tohle pravidlo Tučkovi jaksi uniklo; nechal Peterkova Martina burácet doslova od prvního až do posledního záběru a tak si citelně poškodil film. Nezvládl jeho expozici, protože hned na začátku nasadil své pověstné „forte“, takže v okamžiku, kdy se začíná zauzlovat vlastní zápletka filmu (po prohraném večeru rozkurážení kumpáni instalují Lájoška v Magdině domácnosti), divák je už přímo fyzicky utahán smíchem, křikem, pitoreskními detaily, je poněkud otupělý efektem se nekoná. Vydechnutí a možnost rozhlédnutí přichází až několik scén poté, kdy Tuček znovu nabere dech a uvědomí si, že film musí mít určitý rytmus, určitou gradaci a že není třeba řídit se časem jako závodní kůň.

Ovšem svůj podíl na tomto nedorozumění nese i scénář. Je příliš napěchován situacemi a fakty a dovedu si představit stressovost pocitu režiséra před problémem, jak to všechno dostat do filmu — do prvního filmu, v němž by mělo být všechno... A tak se tu vyskytují scény, v nichž se ani nestačíme rozkoukat a už jsou pryč, ačkoli bychom chtěli přijít víc na kloub věcem i vztahům, které v nich problesknou. Jednu z takových scén najdeme hned v úvodu, kdy Martin uvede Lájoška do Kazdovy domácnosti, kde se ho dvě milující Samuelovy ženy snaží vyšňořit pro Magdu. Je to jistě kuriózní a zajímavý motiv, který by chtěl buď o něco prodloužit, anebo nemilosrdně vyškrtnout, protože dál se už v ději neobjeví. U filmu jiného druhu by to snad nevadilo, ale SVATEJ Z KREJCÁRKU je film velice stylizovaný a stylizace je na určitou dramaturgickou logiku velice citlivá. Zavedení vedlejšího motivu do tkáně filmu například naprosto nevádí v jedné z Magdiných epizod, líčících její



Václav Kotva v roli Lájoška na snímku Aleny Červé

profesionální avantýry. Magda se vydá za zábavu s vojáčky do hospody a skončí s nimi na odstaveném vagónu na nádraží, odkud svého posledního klienta, který přišel na záletech o boty, milosrdně doprovodí do kasáren a tam mu vyprosí odpuštění u velícího důstojníka, kterého před lety rovněž zasvěcovala do milostných her. Tato epizoda, nevybočující z hlasitého stylu filmu, je sama o sobě krásnou novelkou, ale zároveň je i velice pevně vnitřně spjata s příběhem Magdy, Lájoška a jeho kamarádů — příležitostných Magdinych milenců, protože osvětluje a prohlubuje celé drama zevnitř — ukazuje hodnoty, pudovost, klasickou „kvalitu“ této neprofesionální profesionálky.

Bohužel, zdaleka ne všechny motivy vycházejí z přirozené logiky charakterů postav či přesněji, nejsou napsány na takové úrovni. Je zřejmé velice pravděpodobné, že Martin si mohl vzít krásnou a jemnou dívku, prahnoucí po přepychu a stylizující se do role pěstěné, mondénní paničky, které na jedné straně vyhovují robustní síla, mužnost a ostatně i nemalé výdělky manžela, ale která na druhé straně je už alergická na jeho aroganci a laciné frajerství. Stejně pravděpodobné je, že neatraktivní, naprosto nemožný, umělecky založený starý pan profesor se mohl zahledět do své krásné podřízené v nemocnici a zcela nekriticky ji obdařit všemi vlastnostmi svého ideálu „ženství“. Není důvodu nevěřit, že tito dva svým způsobem nešťastníci, jimž cosi v životě zkrachovalo, se naučí k oboustranné spokojenosti hrát dokonale hru předstírání a časem se v ní docela úspěšně a snad i šťastně realizují... Jenže pravděpodobnost domněnky je jedna věc a pravděpodobnost daná realizací jiná. V ní to Tučkovi silně zaskřípalo. Přitom tento motiv není zbytečným přívěskem filmu a nepatří jenom k Martinovi. Má svou funkci i vzhledem k příběhu Lájoška a Magdy — jako racionalistický protipól přirozené pudovosti, jejíž předností film svým způsobem opěvuje. (Ostatně moralizující a kárající farář se svou přetvárkou vše chápajícího a akceptujícího pastýře pobloudilých oveček je ve filmu rovněž pojat jako součást tohoto protipólu neupřímnosti.) Tím se vlastně dostáváme k moralitě filmu, která měla v tomto případě dvě možnosti: buď vyplynout na povrch v podobě vztyčeného prstu, což se bohudík nestalo, anebo — signalizovat svou přítomnost přílivy sympatií a antipatií vůči postavám, což se Tučkovi podařilo jen částečně — v rámci určitého chaosu. z něhož si lze vybrat podle vlastní libosti.

Svět hrdinů SVATÉHO Z KREJCÁRKU je svět totální anarchie. Je to svět, který vždy přitahoval umělce, protože symbolizoval abstraktní svobodu, do níž se pak umělec vždy snažil vnést řád, svou stupnici hodnot, a jejímž prostřednictvím demonstroval své přesvědčení. Známe to už z Dostojevského, klasickým příkladem jsou Gorkého bosáci a lidé „dna“, naším domácím autorem tohoto tématu je Hrabal, v Itálii takto začínal spisovatel a filmař Pier-Paolo Pasolini a ostatně dnešní hippies nejsou folklórem jiného druhu. Sloužil-li tento svět anarchie klasikům minulého století jako odrazový můstek pro cílevědomou sociální kritiku a proklamaci jistých mravních norem, mělo by tomu podobně být i dnes. Idealizace jedněch rysů by neměla potlačovat kritiku jiných. Umění totiž má svůj řád, který se nemusí sice vždy shodovat s obecně proklamovanými názory, ale v rámci svých zákonů musí vždy zaujmout určité stanovisko a vytříbit své etické krédo. Jinak umělecké dílo zůstává na půli cesty za vytvořením toho obrazu doby, který chce za sebou zanechat. Tučkův „obraz“ nemá ještě jasnou konturu, i když je na něm dost prvků, jimiž je s to upoutat.

Zbývá dodat, že velký podíl na tvářnosti filmu má i kamera Andreje Barly, který tu měl možnost vyzkoušet si pro sebe zcela nový žánr, zaměřit svůj objektiv na pitoreskní objekty a po svém vyřešit požadavek vnitřní i vnější dynamičnosti filmu. Zhostil se svého úkolu s klidnou jistotou, na dobré profesionální úrovni, odpovídající poněkud tradičně realistickému charakteru filmu.