

Redakce časopisu  
FILM A DOBA  
Václavské nám. 43  
Praha 1

Oklikou jsem zaslechl, že moje studie o filmu P. Juráčka „Případ pro začínajícího kata“, kterou jsem Vám zaslal v rukopise 3. 8. 70, nemůže z nějakých důvodů vyjít ve Vašem časopise.

1. Prosim, abyste mě odpovědně informovali, zda je zpráva pravdivá.
2. V případě, že pravdivá je, prosím o vysvětlení, proč nelze psát rozbor (nikoli kritiku) filmu, který i podle sdělení Čs. rozhlasu (krátce po Karlovarském festivalu v polemice s nějakou redaktorkou rakouského komunistického časopisu Volksstimme) se u nás volně promítá.
3. V případě, že studii nelze uveřejnit, prosím – protože ji redakce objednala –, abyste mi zaslali příslušný honorář v příslušné lhůtě a abyste mi laskavě poslali buď originál mého rukopisu, nebo sloupcový ob-  
tah, pokud byla studie vysazena (což jsem rovněž zaslechl z nepotvrzených pramenů).

Děkuji Vám za vyřízení i ochotu.

Se soudružským pozdravem  
Docent Jan Kučera

Praha, 8. 11. 70  
2., Engelsovo nábř. 48,  
tel. 29-54-79

Pan  
Pavel Juráček,  
film. režisér,  
Praha 1., Krakovská 5.

Vážený a milý,  
posílám Vám ten slíbený text. Nechcete-li mi ho hodit na hlavu nebo k němu něco říct, můžete si ho ne-  
chat – dal jsem jej víckrát opsat.  
Kdyby to bylo šlo, byl bych ještě přidělal druhý díl – o spojitosti Vašeho filmu se strukturou středověkého  
lidového divadla. Našel jsem materiál. Ovšem, za daných okolností nemá smysl v té věci bádát.  
Přeji Vám upřímně, abyste mohl brzy točit něco pěkného a rozvíjet dál ten Váš (nebo Tvůj? teď nevím)  
opravdu jedinečný filmový talent.

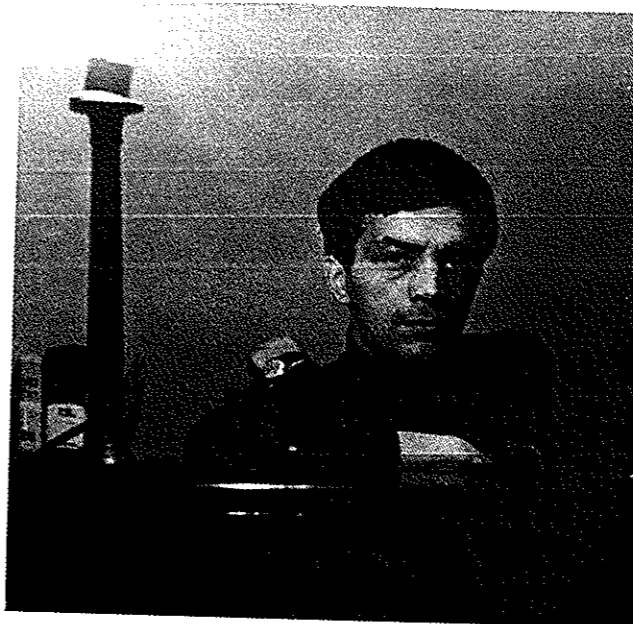
Přátelsky Váš  
(Jan Kučera)

Praha, 15. 2. 71.

/ 132 /

## Jan Kučera - - - - -VARIACE NA TÉMA Z JONATHANA SWIFTA

(Pavel Juráček: Případ pro začínajícího kata)



Režisér Pavel Juráček (1935–1989) nestihl za svůj krátký život  
natočit mnoho filmů (Postava k podpírání, Každý mladý muž,  
Případ pro začínajícího kata), přesto svým hloubavým pohle-  
dem na lidský svět zůstane trvale zapsán v dějinách naší kine-  
matografie.

Snímek Karel Dirka

Mýlit, mystifikovat diváka či čtenáře patří k legálním  
prostředkům uměleckého řemesla. Jsou autoři, kteří  
předstírají, že text svého románu, děj své hry našli v ano-

nymních zápiscích a pro své konzumenty je jen přepisu-  
jí; jiní tvrdí, že příběh osobně prožili nebo že jim ho ně-  
kdo vyprávěl. Jsou i tací, kteří se ve svém díle činí jiný-  
mi, než kým jsou.

Cílem takových manévru je vytyčit předem a trva-  
le předěl, bariéru, sanitární pás, rampu mezi vnímající-  
ho a dílo. Znesnadňovat vnímajícímu vstup do světa,  
který umělec vytváří, bránit mu příliš lacině se přiživov-  
vat na dobrodružství smyslu i ducha, které umělec snu-  
je.

Není náhodné, že romanopisci a dramatici vytyčují ta-  
kový předěl hned na počátku díla. Je to období, v němž  
je vnímající, ve snaze co nejrychleji se orientovat v látce,  
nejvnímavější pro nejrůznější podrobnosti, které mu au-  
tor předkládá. Dobře si je zapamatuje. Energické vyty-  
čení bariéry mezi ním a dílem způsobí vnímajícímu  
trauma, které přetrvá celý akt vnímání.

Výstraha divákovi

Pavel Juráček vztyčuje na začátku svého filmu Případ  
pro začínajícího kata před divákem bariéru tím, že v ti-  
tulcích uvádí odkaz na třetí díl Gulliverových cest Jona-  
thana Swifta, který nazývá Cesta do Laputy a Barnibar-  
bi.

Co si Pavel Juráček slíboval od odkazu na Gulliverovy  
cesty? Nemohlo mu být přece neznámé, že z široké obce  
diváků filmu (a každý film je apriorně určen pro široké  
masy diváků) málokterý opravdu zná Swiftův román.  
Juráček musel vědět, že většina lidí má jen přibližné tu-  
šení o Gulliverovi, o tom, že se setkal s trpaslíky a s obry.  
Kdo tyto díly četl, zná většinou jen jejich redukci pro  
mládež, zbavenou politických kontextů. Třetí díl Gulli-  
verových cest (který se doopravdy nazývá: Cesta do La-  
puty, Barnibarbi, Luggnaggu, Glubbdubdbribu a do Ja-  
ponkska) četl sotvakdo.

Divák, který se dá Juráčkovým odkazem zlákat a pře-

/ 133 /

čte si dodatečně třetí díl Gulliverových cest, zjistí, že co do děje se autor držel Swiftova díla vskutku velmi volně. Vypůjčil si z něho vypravěčskou formu nedobrovolného účastníka příhody, jméno státu Barnibarbi a nad ním létajícího ostrova Laputy, některé dějové podrobnosti – například posílání potravy Laputským pomocí provazových výtahů, zájem Barnibarbských o vědu, ale nikoli již o hudbu, tituly členů vyšetřujících komisí (usvědčovatel, dokazovatel), jméno Munodi a ovšem jméno La-muel Gulliver.

Nemůže být tedy sporu o tom, že Juráček odkazem na Swifta, uvedeným v titulcích, tedy na periférii díla, a oživeným během filmu jménem Barnibarbi, Laputa a hlavně Gulliver sledoval jedině: varovat diváka, aby se dílu příliš důvěrně a lehkomyšlně nepřibližoval, nabádat ho, aby zachovával uctivý odstup, držel se za bariérami. Využíval k tomu autority Swiftova díla, plynoucí z evropského i širšího kulturního podvědomí i, řečeno přímo, z kulturního snobismu.

Tímto činem vnáší Juráček do svého díla základní moment napětí mezi tím, co se děje na plátně, a divákem. Současně předvádí divákovi příhodu svého Gullivera v jednom výrazném axiálním průřezu.

#### Pohled odjinud

Při této operaci užívá Juráček Swifta jako prostředku k tomu, aby vnutil divákovi určité místo v hledišti, určitý respekt, ale i aspekt na jevy na plátně, určitou perspektivu. Rozborem Juráčkova díla však dospíváme k poznání, že autor se uchyluje i k operacím, jichž užil sám Swift. První spočívá na principu, který nazveme „pohled odjinud“: autor konstruuje dílo tak, aby měl vnímající dojem, že do světa, který se před ním rozvíjí, nepatří. To v něm vyvolává pocit nezávislosti na příbězích, které se před ním rozvíjejí. Zvyšuje se jeho vnímavost.

Autor takto koncipovaného díla má možnost zobrazovat život jakoby z nadhledu, tedy ve velkých kompletech a zároveň s tím radikálně deformovat „normální“ skutečnost, jejímž obrazem samozřejmě dílo je. Autorovy výroky o skutečnosti mohou být pak příkřejší, protože u vnímatele nenarážejí na hráz pravděpodobnosti.

Celá klasická řecká mytologie byla v podstatě „pohledem odjinud“ nejen proto, že antičtí bohové sídlili nad lidmi na Olympu, ale především proto, že se o lidi nestarali.

Jejich výroky tedy byly na lidském světě nezávislé. Byly to ovšem výroky lidí. Pro týž efekt vstupuje Dante do podsvětí, Rabelais neopouští sice zemi, avšak zobrazuje Gargantuu v nepřírozeném zvětšení (možno říci, že využívá kómatické optické vady<sup>2</sup>), takže čtenář je nucen se od něho vzdalovat<sup>3</sup>). Princip pohledu odjinud uskutečňuje stejně Thomas Morus v Utopii, J. A. Komenský v Labyrintu, jako St. Exupéry v Malém princí.

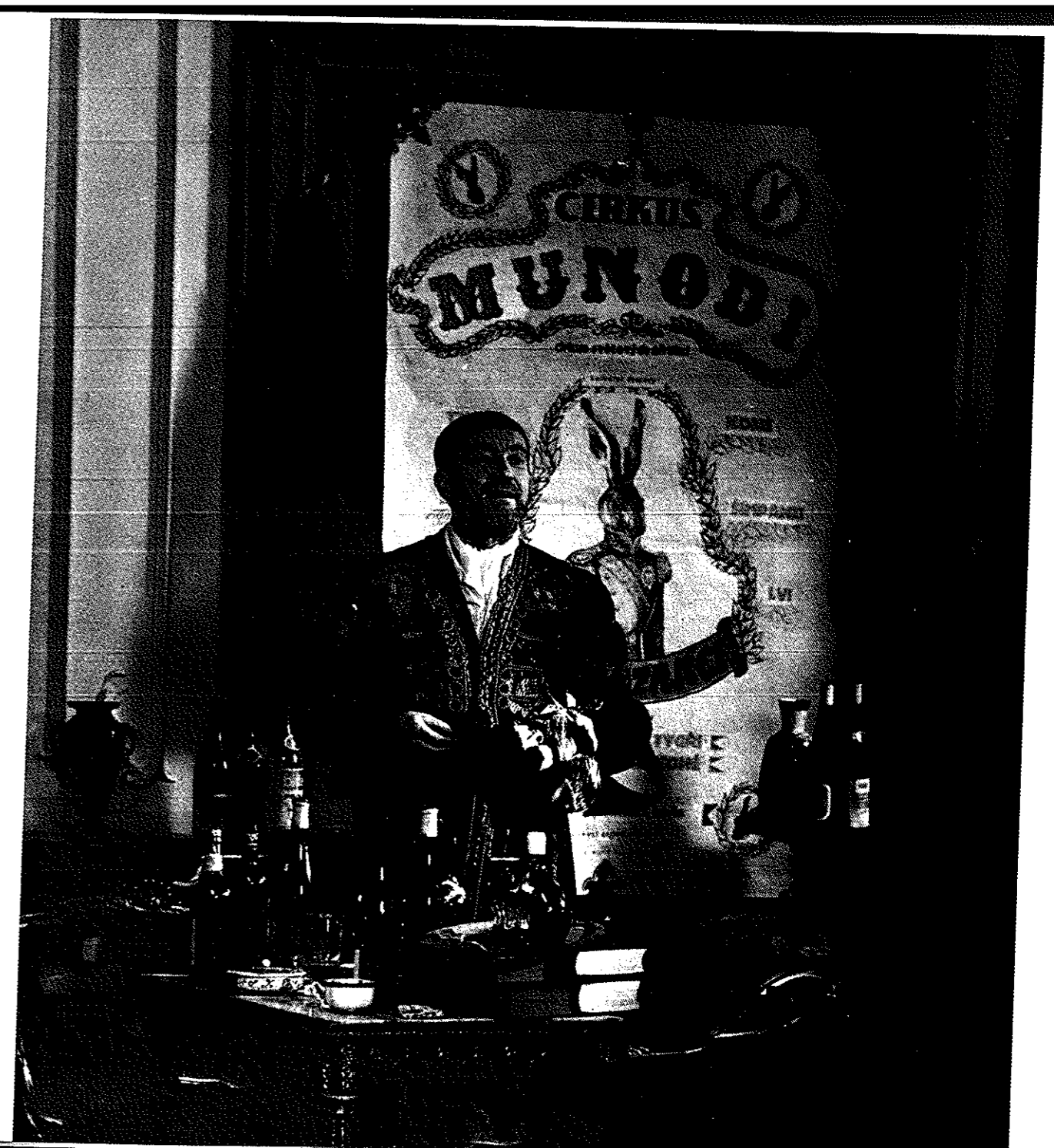
Jedním z nejpůvodnějších světových autorů, kteří užívají principu pohledu odjinud, je Jonathan Swift (1667–1745) právě v Gulliverových cestách. Pohled odjinud má pro Swifta dvě výhody: čtenář se během vnímání díla necítí osobně dotčen sžíravou satirou lidských neřestí a hloupostí. Sleduje ji proto s plným zaujetím (pochopení se u čtenáře dostavuje až po přečtení díla). Za druhé Swiftovi tato koncepce dovoluje krajní deformaci životních jevů: „... měněním osobnosti, střídáním polohy a tématu, posouváním ohniska, zmenšování i zvětšování dimenzí, rušením konvencí, převrácením ustáleného řádu věcí vytvářet svět nových vztahů, jemuž nechybějí rysy nadrealismu, iracionality, absurdna, přitom svět, důrazně se dovolávající rovnováhy, nápravy ve jménu rozumu.“<sup>4</sup>)

Swift, bojovný osvícenec a zanícený racionalista, soustřeďuje svůj zájem až s publicistickou jednostranností na aktuální sociální poměry. Umělecký výraz je mu jen prostředkem, sdělovacím kanálem. Lidé v jeho díle, především v Gulliverových cestách, nejsou postavami v pravém uměleckém slova smyslu. Jsou to vyspekulované abstrakce, formy, možno říci grafy autorových morálních a politických idejí. V uměleckém díle, v románu nebo v dramatu mají postavy svůj vlastní život, který se mnohdy vymyká z autorova dosahu; často jednají z vlastní vůle a na vlastní riziko; berou část autorovy odpovědnosti na sebe. Swift ve svých postavách takové pomocníky a komplice nemá. V duchu osvícenského mesianismu je sám jediným tvůrcem a pánem lidí, činů, názorů, soudů i odsudků.

#### Swift-Juráček

Pavel Juráček je ve filmu *Případ pro začínajícího kata* mnohem spirituálnější i – z hlediska tvůrčí metody – mnohem umělečtější. Juráčkovy postavy jsou živé, mají objem a vlastní životní obsah. Divák je chápe, aniž je schopen je definovat. Vidí je z nitra na vnějšek. Jsou mu

Zajíc s hodinkami knížete Munodiho uvádí Gullivera do světa, v němž z knížete zbyla jen legenda. Poslední stopou po něm je jeho otec (Miroslav Macháček), žijící vzpomínkami na svůj cirkus.



blízké a svádějí ho, aby se s nimi sblížoval – nebyť ovšem dvojí fingované bariéry, kterou Juráček staví mezi ně a svět na plátně: autority Swiftova díla a pohledu odjinud, prostředkováného vypravěčem Gulliverem, návštěvníkem země Barnibarbi a ostrova Laputy.

Realie, s nimiž Juráček buduje Gulliverovy příběhy, se od Swiftových značně liší. Swiftův Gulliver je dost přesně definovaná postava. Víme o něm, že je felčarem i zkušeným námořníkem, že má rodinu a že na své plavby vyjíždí jednak pro obživu, jednak (zřejmě) ze záliby v toulkách. O Juráčkově Gulliverovi toho víme daleko méně. Působí jako průměrný občan, například úředník, v soukromém životě je patrně bez závazků. Rozdíl mezi Swiftovým felčarem, otcem několika dětí a bytostmi, s nimiž se na svých cestách setkává, je groteskně vypjatý. Naproti tomu se Juráčkův Gulliver vnějškově neliší od lidí, s nimiž se v Barnibarbi a na Laputě setkává. Z toho plyne, že Juráčkův Lamuel představuje daleko obecnější typ než Gulliver Swiftův. Shrnuje v sobě mnohem početnější sociální skupiny. Připomíná opět téměř „každého“, „kohokoli“, „Jedermanna“, jako postavy v Papouškově filmu *Ecce homo Homolka*.

Swiftův Gulliver se dostává na podivuhodné ostrovy přímo, jako kdysi Odysseus na své cestě z Troje: ztroskotává, nebo je vysazen vzbouřivšími se námořníky ap. Juráčkův Gulliver přichází do Barnibarbi daleko složitější cestou. Prochází kouzelnými pásmy nebo zkouškami jako rytíři ze středověkých balad nebo hrdinové v pohádkách. V *Katovi* jsou tato pásma tři: havárie auta (která se značně podobá ztroskotání lodi), vstup do „známé krajiny s kapličkou“, a návštěva v „bizarním domě“.

Samojedoucí auto na zcela obyčejné asfaltové silnici, uhynulý či přejetý oblečený zajíc s hodinkami na téže silnici – to jsou předznamenání významového řádu celého díla. Divák, prozatím jen obecně upozorněný, že půjde o neběžné dílo (odkazem na Swiftova Gullivera v úvodních titulcích), se rázem dostává na významotvornou rovinu značně vysokého stupně. Z ní bude nadále dekódovat autorovu šifru. Je to způsob oblužení diváka, jakého užívají mnohé bajky a pohádky.

#### Časové a místní přesuny

Úvod vypráví sám autor díla. Líčí zvláštní příběh postavy, o níž divák ještě neví, že to je Gulliver. Jakmile postava projde tunelem a vstoupí do prosluněné krajiny,

mění se radikálně divákovy stanovisko a zorný bod: autor-vypravěč mizí (aby se již ve filmu neobjevil), nastupuje vyprávění „trosečníka“. Rečeno s Aloysem Skoumalem a dalšími swiftovskými badateli: autor poprvé mění masku<sup>3)</sup>. Současně se i mění rovina autenticity. Od příchodu výletníka do krajiny (v níž auto obživne) až k jeho vstupu do tunelu je divák nucen přijímat svědectví autora, jemuž se ostatně svěřil tím, že šel zhlédnout jeho film. Od vstupu do prosluněné krajiny odevzdává autor diváka postavě. „Trosečník“ začne vyprávět svou příhodu. Vypráví ji tzv. mimo obraz – to znamená, že na obraze je vypravěč vidět. Nemluví však. Vypravuje o sobě, nalézaje se přitom někde jinde, jako by se díval sám na sebe. V divákově vjemu interferují dvě časové (a tudíž i prostorové) polohy: „trosečník“ vypráví teď o své minulosti. Avšak i vyprávění je minulé, protože se předvádí v kinu, které je záznamem<sup>4)</sup>. Divák tedy vnímá dvě vrstvy minulosti: starší (vstup postavy do krajiny) a mladší (vyprávění postavy o tomto vstupu).

Protože však jde o umělecké zpodobení, vnímá divák zároveň oba elementy jako současné, avšak významově opět časově diferencované: krajina existuje pro diváka teď, právě tak jako hlas vypravěče-trosečníka. Každé z těchto *teď* je však v jiném časovém pásmu.

Viděno z jiné stránky, vypravěč-trosečník působí autenticky, protože zřejmě své dobrodružství prožil, může-li o něm vyprávět. Vzhledem k tomu, co se stalo před mužovým vstupem do krajiny (havárie samohybného auta, oblečený zajíc atd.), začíná před divákem vystupovat obojí vyprávění jako nevšední, tajuplné. To znamená, že autor noří diváka stále hlouběji do kouzelné sféry, kterou navodil havárií se zajícem.

Trosečníkův hlas sděluje divákovi:

*Gulliver (m. o.):*

Jestliže se vám někdy přihodí, že se dostanete do těchto končin, zahleďte vpravo od silnice kapličku. Odbočuje k ní polní cesta . . . Ta pokojná voňavá krajina vám bude cosi připomínat. Vzpomenete si na studánku a vykročíte v naději, že musíte co nevidět potkat bosou dívku, jejíž křestní jméno vám navždy zůstalo v paměti . . .

Minulost situace navozuje vyprávění kondicionálem, směřujícím do budoucnosti:

Jestliže se vám někdy přihodí . . .  
Před divákem se rozkládá příznačná (a tudíž banální)

Prostor je ve filmu vstupem do subjektivního času vědomí – podvědomí – snu, je současně konkrétní i abstraktní, absurdní i logický.



letní krajina se vzdáleným klinkáním zvonku, která připomíná větší diváků (nejen těm, kteří z ní pocházejí) českou krajinu z obrazů Mánesových, Alšových, Ladových, Rabasových, Sedláčkových, ale – po mém soudu – především z českých filmů. Starším divákům již z filmu typu *Řeka*, mladším ze šrámkových filmů Václava Kršky a hlavně z výtvarného podání jeho kamera mana Ferdinanda Pečenky (chybí jen hudba Jiřího Srnky). Do idylické podoby jímavé české krajiny však zaznívají z polohy vyprávění ostré tóny, znepokojivé svou konkrétností:

... že se dostanete do těchto končin, zhlédnete vpravo od silnice kapličku...  
v situaci, v níž se prozatím divák nachází, jsou tyto místní orientační údaje neúčinné, ba nesmyslné. Naivně řečeno: i kdyby se divák v této krajině octl, nepoznal by ji, protože je obecně českou krajinou. Údaj „vpravo“ tudíž není žádnou skutečnou orientací.

Zároveň však to, že divák poznává krajinu jako českou, jemu osobně známou, a že mu autor sděluje konkrétní orientační údaje, způsobuje, že se divák ještě vrací – vzdor úvodní fantastičnosti – do všedního, laického světa.

Autor mu však nedá čas, aby si vybavil svou osobní konkrétní krajinu. Vzápětí do ní vřazuje studánku a bosou dívku – typické motivy české lidové poezie. Oživuje v něm tedy prostředkované kulturní zkušenosti, aktualizuje divákův bohatý a rozsáhlý vnitřní svět, historické vrstvy jeho osobnosti. Juráček se přitom střeží tyto reálie divákovi přímo ukázat. Vyjadřuje se teichoskopicky<sup>7)</sup>, způsobem užívaným na divadelním jevišti. Divák si tudíž musí studánku a bosou dívku v krajině představovat, což předpokládá, že je nucen oživovat své osobní zážitky, excitovat svou představivost. Do konkrétního snímku krajiny se prolíná divákův „vnitřní film“. Rodí se obluzivá směs vnější, smyslové reality a reality vnitřní, reality zážitků. Proces podobný usínání. Do této chvíle největšího divákova rozcitlivění i bezbrannosti vrhá Juráček konkrétní, které diváka natrvalo zakotví v minulosti, v mládí:

... musíte co nevidět potkat bosou dívku, jejíž křestní jméno vám navždy zůstalo v paměti...

Třetím kouzelným pásmem (či zkouškou), již musí postava projít, je položbořený „bizarní dům“, „dům zbudovaný bláznem“, který „někomu stálo za to vybudovat na mé (Lamuelově) cestě... a trpělivě čekat, až se v něm chytну...“

V domě se zopakují některé momenty Lamuelova dětství a jinošství: vzpomínka na utonulou Markétu (dívku, jejíž křestní jméno mu navždy zůstalo v paměti), na první sexuální zkušenosti, na vojnu a patrně i na nějakou krutou osobní zkušenost. Vyprávění v třetím pásmu připomíná stav usínání, v němž se střídají snové přeludy se zlomky pozůstatků z bdělého stavu. Současně se však diferencuje a vrství i snová realita: některé přeludy se jeví jako fakta z bdělého stavu, jiné již jen jako sny:

*Gulliver (m. o.):*  
Samozřejmě, že jsem věděl, že nejsem v Emanuelově koleji, ale v domě zbudovaném bláznem stovky mil od Cambridge a že mi není čtrnáct, ale pětatřicet!

V této jediné situaci se křížuje několik významových rovin: divák vidí polorozbořený dům, který v něm vyvolává reminiscence na poválečné trosky nebo zrušené domy v pohraničí; Lamuel se domnívá, že je doma (domov poznal podle otcova bicyklu, opřeného o stěnu vedle dveří); současně je sváděn, aby se domníval, že je v Emanuelově koleji (v níž prožil dětství); brání se tomu věřit, a proto se domnívá, že ví, že je jinde (daleko od Cambridge, v domě zbudovaném bláznem – tedy nikoli doma); ze sna se sice dovídá, že je mu čtrnáct let, ale zbytek bdělosti mu správně sdělí, že je mu pětatřicet. Do této umné, nicméně stále přehledné soustavy mnohočasných a mnohoprostorových prvků neopomene autor bez ohledu na postavu Lamuela – včlenit pro diváka připomínku bariéry, kterou vytyčil na začátku, pojmenováním umístuje Lamuela do Anglie, ačkoliv před nedávnem ho divákovi představil v české krajině.

Postup scén v „bizarním domě“ lze chápat jako zobrazení toho, jak člověk pozvolna upadá do snu nebo do moci kouzla. Neustále stoupá podíl výroků, které – ač jsou dodatečným sdělením o příhodě, tedy vyprávěním již opět bdícího člověka – líčí minulé vidiny jako skutečnost.

Lamuel vypráví (stále mimo obraz), jak volal na neznámého muže:

... mám strašný sen a vy jste první, koho v něm potkávám...!

Spatří chlapce. Má ho za účastníka snu, ale současně i za bytost, která není snem zcela uvězněna. Žádá ho: ... Chlapečku, jdi, podívej se, kolik se mi toho ještě bude zdát...

Sedmiletý kluk, kterého jak Lamuel, tak divák začíná podezřívát, že byl Lamuelem, však mizí.

... Vrať se, volal jsem za ním, kdo ti dovolil odcházet z mého snu...?

Lamuel tedy již úplně propadl okouzlení. Důkazem toho je, že se vzápětí mění ze střízlivého vypravěče příběhu ve vypravěče okouzleného. Sdělí divákovi:

Vrátil se (chlapec) za čtyři dny a odsoudil mě k trestu smrti.

Před divákem vystupuje poprvé Gulliverův příběh nikoli jako minulý a znovu vyprávěný, ale jako příběh budoucí. Zobrazení postupu Lamuelova usínání nebo okouzlování bylo současně okouzlováním, hypnotizováním diváka. Jako vnikl Gulliver v minulosti (o níž nyní vypráví) do světa snu a zaměnil jej za skutečnost, tak divák nyní, při vnímání, upadá do snového okouzlení. Přestává chápat film jako opakování minulého příběhu, ale jako příběh, který se bude rozvíjet – jako „přímé vysílání“.

Juráček mění reprezentaci příběhu v bezprostřední realitu pozvolna. Prozatím ještě stále vypráví Gulliver jako komentátor. Proto jeho postava často na plátně mluví, divák ji však neslyší. Ze snového prostředí se však náhle ozve ohlušující výstřel: to snové postavy střílejí po Gulliverovi, uvíznuvším ve svém přeludu.

Dochází k nejradikálnější změně významové polohy filmu: postavy, které se postupně kolem Gullivera shromažďovaly jako reminiscence na dětství a mládí, se osamostatňují. Mají své nynější charaktery a záměry. A proto, po zákonu dramatu, začnou samostatně jednat. Začnou vytvářet budoucí. Zmocňují se Gullivera a násilím ho odnášejí do svého království, do země Barnibarbi (jako pohádkoví čerti ukořistěného ševce). Nastává skutečná hra, která jako by se již vymykala z autorovy moci.

Nevymkne se. Juráček ještě střeží její průběh. Oprávněně přesvědčen, že divák se dostal do hypnotického okouzlení a že postavy, které se Gullivera zmocnily, hned tak nepustí diváka ze své moci, odvažuje se v krajním okamžiku vyřknout tezi svého díla – tedy sdělení, které náleží vnějšmu, prozaickému „normálnímu“ světu:

*Gulliver (m. o.):*  
A to je vcelku všechno, co jsem chtěl říci o kapličkách, kolem nichž vedou cesty k našim pošetilým touhám, pánové... Kdo vlastně jsem, pomyslel jsem si tenkrát a co o sobě vlastně nevím?

Prozaické vysvětlení autorova záměru však již diváka nevyruší ze zajetí uměleckou fikcí. Vnikne mu hluboko do vědomí, jako šeptaná slova pronášená k člověku ponořenému do hypnotického spánku. Vybaví si je a zváží význam až po probuzení. Nikdy se jich však již nezhodí.

#### Diskauzální soustava

Další část filmu – s výjimkou krátkého závěru – je hrou, která se divákovi předvádí bezprostředně, „přímým přenosem“. Autor i vypravěč ho opustili. Divákovi od nynějška nezbyvá než aby sám čelil nástrahám příběhu. A je jich hodně...

V prvním plánu divákovy pozornosti běží příběh Gulliverova dobrodružství. Tvoří jej řada situací. V některých z nich je Gulliver hlavní postavou, v jiných jen trpným svědkem. Jsou to například výslech Gullivera, jeho návštěva v Akademii vynálezců, u studánek, u guvernéra, soudní řízení s Gulliverem, jeho odsouzení k smrti, pozvání (či lépe poslán) k laputskému králi, Gulliverova návštěva na Laputě, návrat do Barnibarbi a únik a odjezd z podivné země.

Jednotlivé situace, do nichž se Gulliver dostává, klade autor za sebou ve volném kauzálním sledu: nenásledují po sobě v příčinných souvislostech. Lze se domnívat, že jsou voleny libovolně, a divák nemůže posoudit, zda autor volil ze života v Barnibarbi situace nejvýraznější.

Gulliver prochází většinou situacemi trpnými. Žádnou z nich nevyprovokuje (kromě závěru, když vyrazí tajemství Laputy). Nesnaží se zasáhnout do běhu života v Barnibarbi a na Laputě a dokonce ani příliš neusiluje dostat se z podivné země. Vše, čeho je svědkem, se děje mimo něho.

Z tohoto hlediska je tedy film epickým vyprávěním růžence příhod po způsobu pikareskních románů. Juráček posiluje plošnost a jednosměrnost vyprávění tím, že mezi diváka a svět Barnibarbi a Laputy neustále vsouvá Gullivera. Lamuel tvoří jakýsi vlnolam, o něž se všechny vzmachy Barnibarbských tříští, protože Lamuel je „cizinec“ a posuzuje barnibarbské činy, které se ho osobně vlastně netýkají, věcně, „normálně“, „pozemsky“ a také tak na ně reaguje. Divák pak vidí barnibarbskou a laputskou skutečnost jen přes Gulliverova záda a prizmatem jeho pozemské nezaujatosti. Nemůže tedy vstoupit do prostoru barnibarbských, mezi ně. Nemůže se s žádnou z postav sblížit, vůči žádné z nich nemůže být osobně zaujatý.

Diskauzálně, růžencově seřazené situace či drobné příhody nemohou ovšem samy o sobě tvořit náplň filmu, díla, které je závislé na jediném časovém rozměru, v němž je lze vnímat. Ve filmovém (tedy dramatickém) útvaru musí být všechny části, byť příčinně nespojitě, podřízeny jedinému vnitřnímu napětí, síle, která je nejen svazuje do systému, ale i dramaticky vyklenuje. Tato vnitřní síla dává divákovi naději, že vztah mezi hodnota-

mi, které v díle rozeznává, je vývojový, že celková situace někam směřuje. Jen tak je schopen a ochoten sledovat příběhy filmu se zaujetím.

Ve filmu skutečně takové vnitřní napětí existuje: mezi Barnibarbi a Laputou.

#### *Ideologie Laputy*

Podle Swifta vznikl létající ostrov Laputa geologickou havárií. Laputa, oddělivší se od Barnibarbi, se vznášela nad svou mateřskou zemí díky magnetické přitažlivosti a odpudivosti (techniku manévrování Laputy nad zemí popisuje Swift se stejnou vědeckou důkladností, pravděpodobností i naivitou, s jakou bude o sto padesát let později popisovat podobné fyzikálně technické jevy Jules Verne).

Juráček vysvětluje vznik Laputy zcela jinak:

#### *Paní Tadeášová:*

Barbaři pronikli na několika místech až pod laputské hradby... Z celé naší armády nakonec zbývalo jenom pár vyčerpaných mužů... a všichni si zoufale přáli, aby město vydrželo. Jenomže byli bezmocní... Ale najednou se město pomalu pomaloučku začalo zdvíhat!... Chápete? Poslední myšlenky všech těch hynoucích vojáků byly všechny stejné, takže se z nich stala obrovská síla, která zdvihla město do výšky z dosahu barbarů... Od těch dob se Laputa vznášela nad zemí, protože vůle všech padlých překonala celá staletí a dodnes udržuje Laputu nahoře...

Laputa, na níž sídlí král a vláda země Barnibarbi, udržuje ve výšce morální síla národa. Barbaři však odešli. Proč se tedy Laputa znovu nespojila se svou zemí, s Barnibarbi?

Z tohoto rozdělení, které se z taktického gesta stalo stabilním principem, vzniká bipolární napětí mezi Barnibarbi a Laputou, ale rovněž tragédie Barnibarbských. Všechno, co Barnibarbské produkují, dobré činy i zločiny, konají ve jméno laputské vlády a v naději, že jejich vláda jim jejich činnost schválí, ocení ji, eventuálně zkoriguje. To se však nikdy nestane, protože ideové spojení Barnibarbi s Laputou neexistuje. Proto všechna barnibarbská produktivita končí bez výsledků: kriminalistická věda nedochází k závěru, vynález myslícího stroje na ruční pohon docenta Bouxe nedochází k uznání, ale ani znehodnocení (tím, že místo člověka by ho poháněl vůl), masová poprava se neuskuteční atd.

Obecní blázen Vyskoč (J. Hrzán) je nakonec vedle Gullivera jediným normálním člověkem v Barnibarbi a přesto, že se bojí myšlenky na existenci světa za horizontem, je schopen ho odtamtud vyvést.

/ 140 /

Karel Marx dovozuje, že řecké mýty, projev „zjevné moci řeckého ducha“, nebyly výmyslem. Skutečně existovaly jako „sochy bohů, jež vytvořilo řecké umění“.<sup>8)</sup> Rekové se tedy odvažovali své mýty zhmotnit, dát jim jedinečnou formu a podívat se jim do tváře. Barnibarbské toho mocni nejsou. Žádný z nich Laputu nenavštíví a nikdo se neodvážá vytvořit podoby představ v uměleckém díle. Posílají na Laputu Gullivera, tedy cizince.

Gulliver zjistí, že na Laputě žádná vláda není. Zbyli tam jen členové vlády, kteří se stali emigranty ve vlastní rezidenci, protože nebyli schopni emigrovat jako jejich řecký král, který v operetní uniformě přijal místo hotelového vrátného v operetním městě Monte Carlo. Laputským jde jen o to, aby se Barnibarbské nedověděli o jejich politické a sociální nekroze – hlavně asi proto, aby jim nepřestali posílat živobytí.

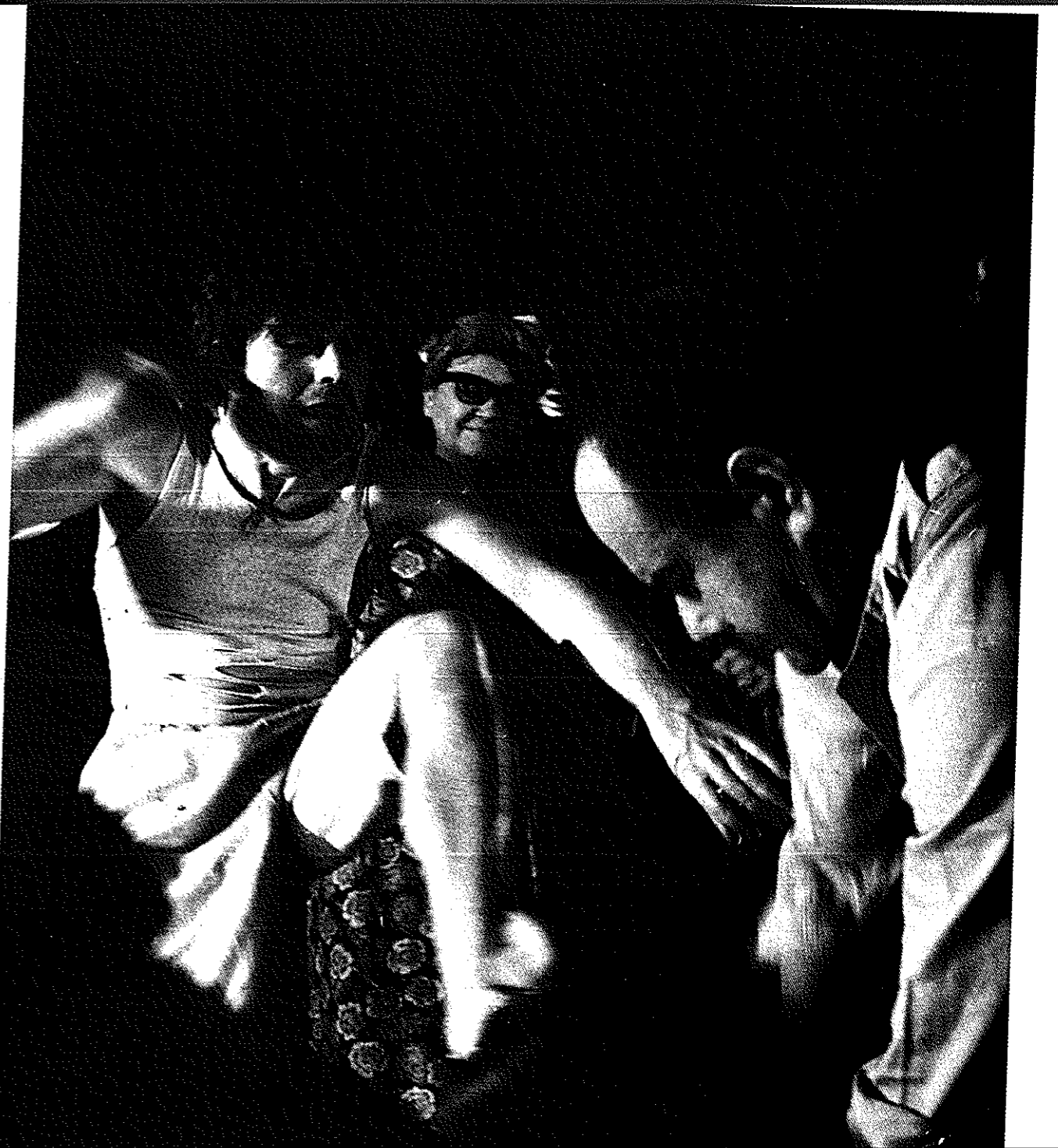
Když Gulliver vyzradí po svém návratu Barnibarbským pravdu o Laputských, všichni se na něho vrhnou. Guvernér se ho snaží ubít sekyrou, lid se snaží ho uštvat. Nic z toho se nezdaří. Nejen proto, že Barnibarbské nejsou schopni žádnou svou činnost přivést k výsledku, ale i proto – a to je patrně jediný konkrétní výsledek jejich konání – že i Gulliverův hrob by byl pro Barnibarbské důkazem zhroucení jejich fikce.

Teprve z reakce Barnibarbských na Gulliverovu indiscreci o Laputských se dovídáme, že Barnibarbské poslali cizince na Laputu proto, aby oni sami nezjistili svůj sebeklam; že nenavštívili Laputu a nezhmotňovali si své státníky a svůj mýtus proto, aby se jejich oprávněné, dosud však ničím nevyvrácené tušení o neexistenci vlády nestalo nevyvratitelnou jistotou. Barnibarbský mýtus tedy nebyl „zjevnou mocí jejich ducha“, ale naopak zjevnou nemohoucností. Nemohoucností, která jim však zajišťuje existenci (není-li krále, není guvernéra, není prefekta, není tajného, Akademie, profesorských a docentových hodností atd.), morální kód, sny, pocit štěstí i neštěstí, smysl života.

Napětí mezi Barnibarbi a Laputou je vysoké. Je však zvláštní v tom, že – v opaku k divákovu očekávání – není vývojové. Je statické, nehybné, nemohoucí. Není tedy vpravdě dramatické.

#### *Aktualizace sociálních zkušeností*

To je horizontální rozvinutí ústředního dějového tématu v Juráčkově filmu. Toto téma však nepostupuje



plynule. Skládá se z mnoha článků, jakýchsi relativně uzavřených bloků. Jsou to například: přijetí Gullivera v Barnibarbi a první výslech; návštěva v posluchárně profesora Beieľa; v Akademii vynálezců; přijetí u guvernéra; návštěva u Munodiho staršího a mladšího; vyšetřování a soud; příprava popravy; Gulliver odchází na Laputu atd.

Jak bylo řečeno, tyto tematické bloky nejsou vzájemně kauzálně spojovány. Následují za sebou jakoby náhodně, ve výběru, který by mohl být i jiný. (S podobnou diskauzalitou jsme se setkali již v Papouškově filmu *Ecce homo Homolka*.)

Náplň jednotlivých bloků, buněk je však většinou homogenní. Drobná fakta, která ji tvoří, jsou těsně kauzálně spojena. Kauzalita se však vztahuje jen na články vlastního bloku. Nepřesahuje jej. To znamená, že do něho nevniká z bloku nebo bloků předchozích a nepřechází do bloků následujících. Řešení každé situace (bloku) je tedy v podstatě kazuistické.

Jednotlivé bloky mají složitou vnitřní stavbu. Jsou protkány několika charakterizujícími motivy. Například blok „v posluchárně profesora Beieľa“: ústředním motivem je výuka kriminalistiky. Jedním z přidružených motivů je neplodnost výuky: profesor vykládá, že předměty nalezené u zadrženého, se řadí podle podezřelosti buď do skupiny A, nebo skupiny Z. Žádá posluchače, aby určili zařazení hodinek nalezených u Gullivera.

**Posluchač:**

Náramkové hodinky označíme číslem Zet tři až sedm, jelikož jsme v nich nenalezli ani jed, ani fotoaparát, ani kompas, ani cokoliv jiného, co by odporovalo obecnému.

**Prof. Beiel:**

Správně. Ale existuje přesto možnost, kdy i takové hodinky obecnému odporují.

**Posluchačka:**

Tato možnost existuje v případě, že jest důvodné podezření, že se jedná o předmět kradený. Pak bychom hodinky zařadili do skupiny A...

Dalším přidruženým motivem je motiv „násilí“. Je tříčlenný. Profesor Beiel vyzve posluchače Kryštofa, aby pokračoval ve výslechu zadrženého Gullivera. Má jej provádět „jednoduše“. Kryštof tedy „jednoduše“ Gullivera sraží k zemi. Gulliver mu to oplátí. Ihned přiskočí asistent Reum s gumovou hadicí a chce Gullivera zmlátit. Profesor Beiel mu v tom zabrání.

Jedním článkem přidruženého motivu „násilí“ je jednoduše vyšetřování, tj. prosté násilí vůči vyšetřova-

nému. Druhým přiřazeným článkem je „ztrestání obviněného, který se brání“: asistent Reum, prostě bachař, hodlá vykonat svou povinnost. Má na to zřejmě právo, protože je předem vyzbrojen gumovou hadicí. Nezasahuje tedy náhodou a nezasáhl by patrně poprvé. Třetím je odpor (upřímný či líčený) profesora Beieľa k násilí. Profesor vykřikne:

**Profesor k (Reumovi):**

Dejte to sem! (Vytrhne mu hadici, štítivě ji drží mezi prsty) Vyhodte to! (Na Kryštofa) A vy si jděte sednout!

Zádný z těchto tří přidružených motivů není před divákem kauzálně předurčen. Nicméně každý z nich něco zcela určitého znamená. Vyvolává v divákovi vzpomínky na něco určitého a konkrétně podmíněného. V tomto případě na gestapácké mučení a všechna další, která se mu podobají, např. ve Vietnamu, v americké justici ap.

Diváková vzpomínka je zcela konkrétní, i když neprávní z přímého zážitku. V diváckém kolektivu, který spatří tento film, je již pranepatrná menšina těch, kteří spatří tento film, je již pranepatrná menšina těch, kteří podobného zažili. Je to vzpomínka přejatá z osobních vyprávění, z literatury, z filmu, z televize, včleněná do divákovy zkušenosti zprostředkovaně. Juráček postup tedy aktualizuje zkušenostní významy uložené v povědomí společnosti. Vnikly do něj různými cestami. Film je oživuje. Víc – excituje je, dopuje. Příčinné pozadí těchto činů by stěžejší mohl divák identifikovat slovně. Jsou to fakta, uložená v historii společnosti.

Těchto z vnějšku díla motivovaných faktů je v Juráčkově filmu celá řada. Lze říci, že stavba díla na nich spočívá. Autor spoléhá na rezonanci těchto „vnějšších“ motivů v divákově vědomí, na to, že divák je nejen schopen, ale i nucen je aktualizovat.

Stavba vnějšších aktualizovaných motivů-reminiscencí je u Juráčka neobyčejně prostorová. Protíná se v ní několik poloh: jsou to odkazy na pravděpodobně ještě zažitá obecná zkušenosti, např. položbožené sešlé budovy („dům mláď“; Munodiho továrna), připomínající trosky způsobené válkou nebo opuštěná stavení v pohraničí; jsou to přejaté reminiscence s užším, avšak tím ostřejším významem, jako shromáždění U studánky, upomínající významem, jako shromáždění U studánky, upomínající na odjezdy transportů nebo na apelplacy v koncentracích; reminiscence vyvolává i přebujelá a neplodná výzkumnictví v Akademii vynálezců, výslech podezřelých osob bez udání důvodu jejich zatčení, empatické neukončené básníkovy proslovy před popravou, souhlas od souzených s vlastní popravou, jejíž důvody neznají atd. Nejobsažnějším komplexem významové aktualizace

reminiscencí je uhlířská víra Barnibarbských ve strategickou zacilenost laputské vlády a jejich snaha shodovat se se záměry vlády, aniž je znají. Jde o zřetelnou paralelu s postojem obyvatel podzámčí v Kafkově Zámku – postojem, o němž již sám Kafka předpokládal, že se zaktualizuje v divákově vjemu prostřednictvím nepřímých asociací.

Toto rozsáhlé téma je protkáno řadou jednotlivých, velmi akutních motivů, z nichž každý ožívá asociací s nějakou vzpomínkou. Všechny dohromady pak vytvoří sumu s významem „uhlířská víra“. Jsou to například motiv odjezdu „strážců studánek“ v nákladním voze, který připomíná odjezdy na brigády; zastřelení člověka u studánky, které nemá pro pachatele následků; odjezdy rodin z ohroženého území (reminiscence na evakuace například v Hroznech hněvu nebo v Zakázaných hrách ap.); při výslechu užívání doličnických důkazů, které patří do jiného systému než je ten, který se vztahuje k hlavnímu obvinění (např. usvědčovatelovo tvrzení, že Lamuel se jmenuje Oskar, protože toto jméno je vyryto v hodinách, které Lamuel našel u zajíce); podivné „zranění“ jednoho ze zatčených; tvrzení soudu, že Lamuelovo přiznání je nevěrohodné, protože Lamuel se snadno přiznává atd.

Juráček zvyšuje dynamiku těchto životně významných motivů tím, že do jejich bezprostředního sousedství staví motivy drobné, téměř malicherné. Před divákem se tak neustále mění optika, s níž pohlíží na realitu. Například odvoz odsouzených na popravu prokládá starostmi organizátorů, zda odsouzení mají občerstvení; akt popravy prokládá tělovýchovnou akademií; guverner chodí ve své kanceláři po rozložených novinách, aby nepošlapal parkety; na vládní hostině se podávají pácky a láhve s minerálkou otevírá livrejovaný sluha o záпустku ve dveřích atd.

**Motivy mladé i staré**

Tento již tak dost složitý systém odkazů protíná Juráček dále soustavou motivů zcela jiné struktury. Zavádí do díla migrující motivy. (Setkali jsme se s nimi již ve filmu Věry Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme...*)

Největší intenzitu mají v Juráčkově filmu migrující motiv zajíce v šatech (z pohádek, báchorek, z románu Alenka v zemi divů<sup>10</sup>), motiv studánky a kapličky (v daném případě spíš božích muk) z Alšových nebo Lado-vých obrázků, odvolávajících se na lidové pohádky a národním písně; motiv cirkusu a krotitelky; motiv travou za-

rostlých kolejnic (báchorečný motiv končících cest) ap.

Migrující motivy jsou prastaré. Vnikají do povědomí lidí většinou v raném mládí. Jsou básnivé, mají sílu mýtu. Jsou trvale platné a mají široký významový obsah. Jsou optimistické. Naproti tomu motivy „generační“, současné nebo nedávno vzniknuvší (v době nacismu ap.), vnikly do lidských zkušeností na úrovni životní praxe, současně s vědomím ohrožení života. Vztahovaly se a vztahují ke konkrétním životním situacím, k starostem dospělých lidí. Jsou tragické a jejich prospěšné lidské vyřešení je sporné. Jsou prozaické, téměř antipoetické.

Vzdálenost mezi nedávnými, „generačními“ zkušenostmi společnosti, nedávnými mýty, a zkušenostmi, mýty trvalými, rozdíl v jejich významovém objemu a životní dynamice dodávají Juráčkovu filmu nevšední rozměry, měnlivou, „kómatickou“ perspektivu a nevymezenou širokou platnost, protože „dohledné“ zkušenosti, ohraničené zážitky dvou tří generací, přejímají v sousedství „věčných“ sílu trvalosti, a naopak „věčné“ se vzdávají své obecnosti, ne-li optimismu. Ožívují v nich ty stránky a částice, které lze aktuálně aplikovat.

**Mikro a kryptodramata**

Stavba celého díla je, jak bylo řečeno, diskauzální, molekulární. Situace (blok) neurčuje divákovi příčinu, pro niž musí následovat situace další, a ani nová situace neobjevuje v předešlé své opodstatnění. Někdy dokonce autor navozuje příčinné spojení, které však vzápětí zpochybní. Tak je tomu například, když Seidová zve Gullivera ke studánkám. Dialog Seidové se Seidem je nelogický.

Seid pozoruje dalekohledem oblohu.

Seidová je netrpělivá. Gulliver zdvořile mlčí.

Seidová:

Viléme, pan Gulliver ještě nikdy neviděl Laputu.

Seid:

Jestli pana Gullivera najdou, bude to tvá vina. Protože já ti už potřetí říkám, abyste šli napřed.

Seidovy obavy o Gullivera nejsou ničím, co předchází, opodstatněné.

Rovněž pozvání Gullivera ke guvernérovi a později ke králi jsou vzápětí uvedena v nejistotu. Nikdo nikdy neví, kdo vlastně Gullivera pozval.

Ve filmu jsou i odstavce, které sice lehce souvisejí s hlavní tematickou linií nebo situací (vztah Barnibarbi k Laputě), nicméně svým básnickým provedením se osamostatňují jako vznošené árie v romantických operách. Myslím především na výpověď Vilmy Seidové na

černém koupališti. Vilma „tichým a něžným hlasem“ líčí Gulliverovi dojmy z období, kdy Laputa zakryje slunce:

*Vilma:*

Všude je tma, svítí jenom lampióny, lidé stojí na ulicích, dívají se nahoru, jestli nezahlednou světýlko... Někdy to trvá jen pár dní, ale někdy třeba i měsíc. Mluvíte s někým a nevíte, jaké má oči, slyšíte jenom jeho hlas, a jestliže umlkne, tak už toho člověka nikdy nenajdete, protože nevíte, kam odešel. Když mi bylo patnáct, chodila jsem za jedním hlasem tři dny a tři noci...

*Emil:*

Či to byl hlas?

*Vilma:*

Nevím... Tenkrát se Laputa pohnula, udělalo se světlo, viděla jsem kolem sebe spoustu lidí, ale všichni už byli stejní.

Vilma obrací Gulliverovu pozornost na svého muže, ohydného surovce, který zastřešil mladíka u studánky:

*Vilma:*

Zavřete oči... Zavřete oči a poslouchajte... Slyšíte?... Nezdá se vám, že je teď jiný?... Jak vypadá, pane Gullivere?

*Gulliver:*

Je mladý... Štíhlý... Veselý... Je spravedlivý... A moudrý...

*Vilma:*

A jak vypadám já?

*Gulliver:*

Vy...?

Gulliver v té chvíli spatří elévku (Markétu-princeznu Niké) a spěchá za ní. Je konec melancholická árie. Gulliver krutě zničí Vilminu iluzi:

*Gulliver (k Vilmě):*

Nezlobte se... Já jsem lhal.

Vilmina zpověď, její naléhavost, její melancholický tón budí v divákovi dojem, že jde o pokračování nějaké konkrétní tíživé osobní situace, z níž se chce Vilma vysvobodit. Mohla by to být epizoda Vilmina osobního milostného dramatu, motiv, který by sám stačil vyplnit umělecké dílo (nenalezení či právě nalezení muže, jehož hlas v temnotě slyšela).

Dramatické zakončení Vilminy „árie“ není běžným

dramaturgickým zakončením, tj. zauzlením elementů obsažených ve Vilmině promluvě a v Lamuelových odpovědích. Je toliko vnější, překvapující pointou scény. Pointa je vnějškově podtržena repeticí motivu násilí, který nastoupil ve scéně studánek: Seid si všimne, že Gulliver odchází. Chce ho zadržet násilím, vyhrožuje i zastřelením. Výjev Vilmy zůstane nedokončen. Již nikdy se ve filmu neobjeví. Je prudce vystředán motivem zcela odlišným – erotickým motivem Gullivera a Markéty-elévky.

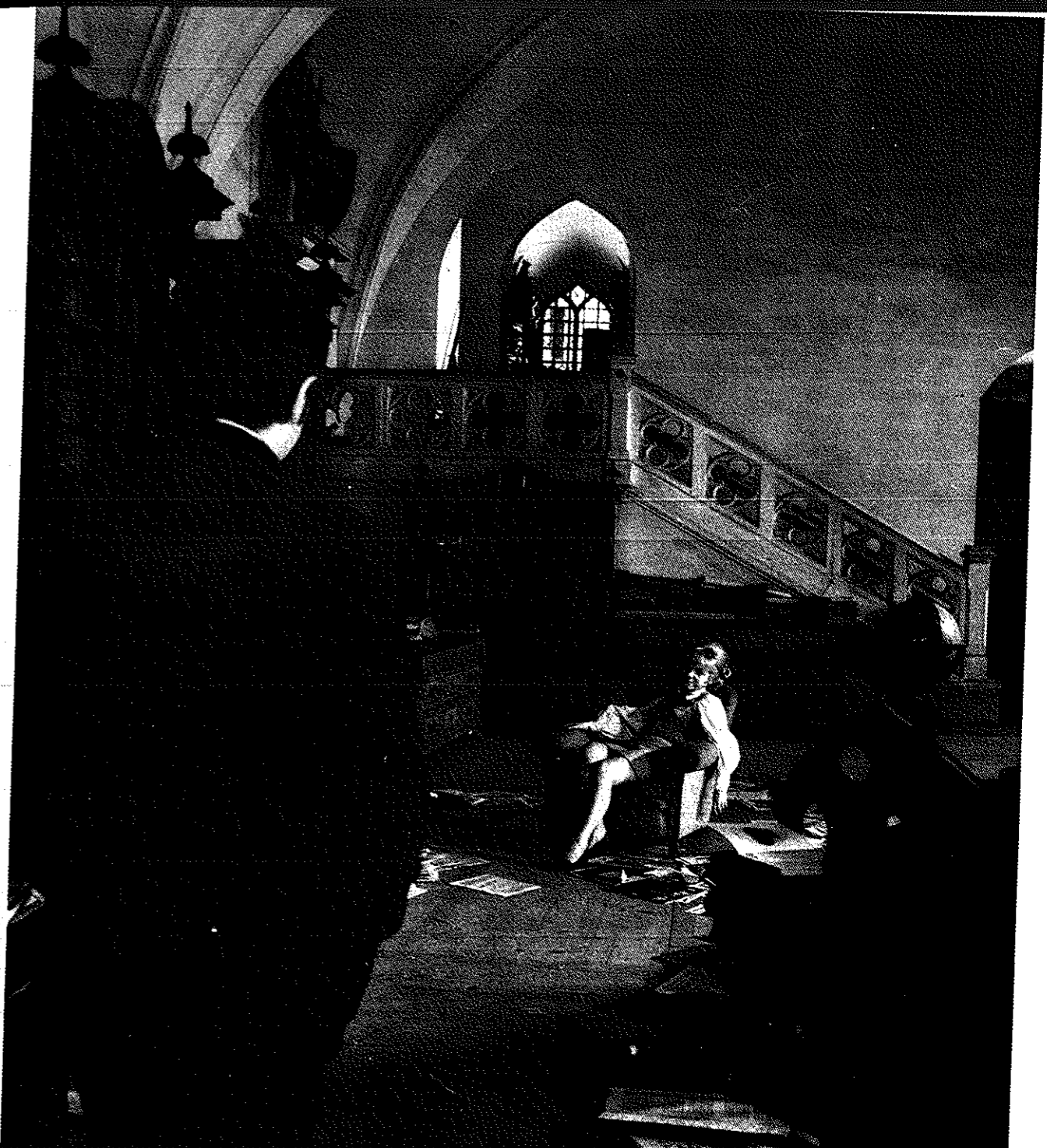
Podobně jsou řešeny četné další výjevy, například výjev u studánek, v knihovně Akademie vynálezců, poprava, výjev s „ministrem zemědělství“, ve skutečnosti zahradníkem na Laputě, při krmení králíků ap. Žádný z těchto výjevů nemá konkrétní, smyslově zjiřitelný začátek ani konec.

Kdyby tomu však skutečně tak bylo, rozpadal by se Juráčekův film na volný sled výjevů, dramatických molekul bez kauzálního spojení. Nebylo by tudíž celistvým dílem. Nebylo by možno jej vnímat, nebylo by možno mu rozumět. Drama je srozumitelné jen tehdy, je-li hermeticky uzavřeným systémem příčin a následků<sup>11)</sup>. Tajemství Juráčkova stavebního systému je v tom, že dynamika jednotlivých článků, buněk, vzniká vždy znovu, jakoby z nich samých, narozdíl od „běžného“ dramatu, kde sílu a krev přijímá každá nová sekce z toho, co předcházelo. V nové, řádově vyšší a vymezenější situaci dochází pak jen k zvýšení „krevního tlaku“ celého dramatického systému.

Divák Juráčkova filmu je stále a obnovovaně burčován k účasti na nově se rozvíjející situaci (jako v každém jiném dramatu). Na konci „bloku“ však nedojde k uspokojení, tj. k zauzlení, ke konfliktu, tedy k dílčímu vyřešení střetnutých se sil. Autor vrhne diváka bezohledně do jiné situace, neméně vypjaté a jako všechny předešlé rovněž ani nezačínající, ani nekončící. Divák je tedy ve stavu neustále obnovované excitace.

Juráček využívá divákova podmíněného reflexu vnímání dramatu vytvořeného stáletou zkušeností. Divák bezděčně očekává vyřešení každé tzv. zápletky. Protože se však „zápletky“ neustále střídají, aniž docházejí k závěrům, divák získává stále více znepokojující podezření, že ho autor nevtahuje do umělecké paralely skutečnosti, nýbrž do bezprostředního proudu života, v němž může obstát jen vlastními silami, zbystřením vlastních orien-

Vizí, vzpomínkou i realitou erotické touhy je pro Gullivera (L. Kostelka) Gabriela-Markéta-Niké (K. Jerneková), stále přístupná a současně unikající.



tačních schopností, maximálním vypětím vlastních schopností a morálních kvalit. Film *Případ pro začínajícího kata* zachází s divákem jako přírodní katastrofa, která nemá s člověkem slitování.

Stále narůstající konglomerát situací a příhod, mikro-dramat a kryptodramat kauzálně nespojitých, avšak nabitých vnitřní dynamikou, vyvolává v divákovi těžko definovatelný dojem, že mají něco společného, že jsou pokrevně spřízněny. Musí vyvěrat ze společného úběžníku nalézajícího se někde v minulém nekonečnu a po zákonu symetrie se musí jednou uspokojit v nekonečnu budoucím. V okamžiku vnímání jsou oba póly v nedohlednu. Nicméně v životě každého člověka nastává okamžik, kdy se konečno přiblíží na dohled. V těch vzácných chvílích se všechny složky života spojují, vzájemně podmiňují a zdůvodňují. Život se na okamžik jeví jako uspořádaný a bezpečný.

Tajemství Juráčkova filmu, toho, že jej divák sleduje s nepolevujícím napětím, je právě v tom, že jeho bezprostřední empiričnost vyvolává v divákovi naději, že v pozeňhané chvíli jasnozřivosti pochopí souvztažnost všech jeho různorodých částic.

#### Průsečné motivy

Soubor diskontinuálních motivů však přece jen nepostrádá vnitřní vazbu. Protíná jej několik motivů, které jako by nereagovaly na rozmanité situace a prostředí. Je to především erotický motiv, reprezentovaný trojjedinou postavou Markéty-elévky Gabriely-princezny Niké, po něm sexuální motiv, realizovaný postavou Dominiky a motiv omezování svobody, představovaný postavou tajného. (Čtvrtý průsečný motiv, motiv oblečeného zajíce, je jen činitelem pomocným: udržuje celé dílo v rovni tajemství, nadpřirozenosti, obluživosti.)

Všechny tyto motivy jsou lineární. Matou tedy polygonickou soustavou ostatních částic, především tří prostředí, jimiž Gulliver prochází: dům mládí, Barnibarbi a Laputa. Každé z těchto prostředí má jinou strukturu, jinou tematiku a jiné časoprostorové ordináty. Postavy Markéty-Gabriely-princezny Niké, postava Dominiky a tajného se však nemění. Jsou všudypřítomné a hranice mezi třemi časoprostorovými oblastmi, vymezující pohyb ostatních postav i samého Gullivera, na ně neplatí. Setrvalost těchto tří postav ve všech oblastech, jimiž Gulliver prochází, vnáší do díla tři významné rozměry lidského života: rozměr spirituální lásky, živočišné nutnosti a sociálního sebeznásilňování (ve prospěch kteréhokoli sociálního řádu).

Gulliverův vztah k nim však není shodný. Tajného nebere vůbec na vědomí (s výjimkou v ložnici na Laputě; toto střetnutí však stejně skončí bez následků). S Dominikou so ocitá v posteli bez vlastního úsilí. Ani vůči tajnému ani vůči Dominice nemá žádné iniciativní nároky. Naproti tomu neustále atakuje dívku, která se podobá Markétě, jeho lásce z dětství. Setkává se s ní náhodně, příležitostně a jakoby bez dívčina záměru, zatímco tajný ho plánovitě sleduje a Dominika mu nadbíhá (byť patrně na vyšší příkaz). Jestliže Gulliver všechny situace a příhody, do nichž se nedobrovolně dostává, sleduje jen z dálky, jako cizinec, uchovává si vůči nim „pozemská kritéria“, pronásleduje Gabrielu-Niké s bolestivým osobním zaujetím. Snaží se rozluštit tajemství její podobenosti s Markétou. Ví: snaží se ji vysvobodit. Tento vertikální průsečný motiv Juráčkova filmu je opět variantou pohádkového migrujícího tématu o princovi či Honzovi, který se snaží vysvobodit zakletou princeznu.

#### Kontakty s všedností

Vše, o čem jsme až dosud mluvili (tematické bloky, nedávné i trvalé významové molekulární motivy, motivy průsečné, lineární), je uzavřeno do systému hry, do systému nevšedního světa Barnibarbi a Laputy, do nichž Gulliver zabloudil. Tento svět je, jak jsme viděli, neobvykle mnohorozměrový, polymetrický. Má však svou autonomii a přesvědčivost. Juráček však do něj uvádí ještě další rozměr, rozměr všednosti, pozemskosti, toho, čemu se říká realita.

Zakotvuje jej především ve fotografii. Jan Kališ, nejracionalnější z našich kameramanů, se střezí dodávat snímání podobě věci byt jen na okamžik nadpřirozenou deformaci (s výjimkou zpomaleného příchodu princezny Niké).

Všednost, pozemskost připomíná pak Juráček několika raketovými sondami, které vystřeluje z fantastického světa k nám, na zem. Jednou z nich je rozprava laputské „vlády“ s Gulliverem o Monte Carlu. Během ní se před divákem vykluje vzdálenost mezi Laputou a naším světem. Jeho všednost, banálnost zdůrazňuje Juráček operetním názvukem, který s sebou přináší sám předmět rozhovoru, tj. Monte Carlo i playboyská fotografie bývalého laputského krále, nyní vrátného v monděním hotelu.

Ještě radikálnější kontakty s všedním světem diváka vytvářejí dva Gulliverovy zlobné výpady proti princezně Niké: jeho dotaz, ví-li princezna, co je to kapavka, a zvo-

lán: „Má křivé nohy!“ Obě invektivy dokazují, že Gulliver neztratil, vzdor svému okouzlení, kontakt s vlastním světem a současně vykreslují určitou stránku jeho „pozemského“ charakteru.

Avšak nejrazantnější, nejdál za hranice Laputy a Barnibarby nasměrovanou střelu vysílá sama princezna Niké: Gulliver (k Niké):

Jmenovala se Markéta... Nezbylo z ní nic, než to jméno.

Niké:  
Možná, že se neutopila. Možná, vy jste jenom dostal tenkrát strach... Možná, že jste nesnesl pomyslení, že jednoho dne budete na záchodě začernovat její jméno v nějaké strašně sprosté větě... Možná, že zůstala živá... A vy jste se možná tehdy rozplakal, protože jste pochopil, že nikdy nebude taková, jakou jste ji chtěl mít...

Křehká dívka, která neví, co je kapavka, která má křivé nohy a nedovede si představit, jak v Monte Carlu, neboli „tam na zemi“, vypadají a žijí „takové dívky jako je ona“, bytost křehká jako sen, neschopná přiznat svou totožnost s Markétou, otvírá náhle Gulliverovi dokořán jeho lidské hájemství, k němuž by měl mít klíč jen on sám. Jako bájná Sfinga nalézá Niké slova pro nevyslovitelné. Strhává roušku z tragédie člověka, který rdousí své sny, protože se bojí života. Avšak krev těchto ukrutností již nikdy ze sebe nesmyje:

Niké:

Ta vaše Markéta je přesně taková, jakou jste ji chtěl mít!

Mrtvá!...

Pane Gullivere...? Napadlo vás někdy, že se jí už nikdy nezbavíte?

Chateaubriand napsal: „Každý člověk nese v sobě svět, složený ze všeho, co kdy viděl a co kdy miloval a do něhož se neustále vrací, i když prochází a zdánlivě obývá svět jiný.“<sup>12)</sup>

Výrok princezny Niké vnáší do polymetrické soustavy fantastického světa, v němž se Gulliver jeví jako nedobrovolný cizinec, nový axiální průmět. Přesahuje hmotný pozemský svět, z něhož Gulliver přišel. Dopadá mnohem dál – do Gulliverova nitra, do niterného kosmu člověka.

Při sledování filmu nemohl divák nemít občasné podezření, že to, co vidí a slyší, není pouhým svědectvím zbloudivšího poutníka, reportáží náhodné příhody. Neustálé excitace nedořešenými mikropříběhy, mnohoosý průmět fantastickým světem, oživující připomínky pro-

žitých i prostředkovaných zkušeností – nic z toho by ho neudrželo v napjaté pozornosti, kdyby bezděčně necítil, že jde ještě o něco jiného: že se totiž stává svědkem skutečného dramatu.

Jenomže drama vyžaduje nejméně dva protivníky. Každý z nich musí být zaklet do svého osudu. Najděte však ve filmu *Případ pro začínajícího kata* také dvě protichůdné a současně, po zákonu dramatu, se doplňující postavy!<sup>13)</sup> Vždyť život v Barnibarbi a na Laputě je omezen na neplodné fixní představy jejich obyvatel, které nemohou vyústit v radikální řešení. Vždyť Gulliver nevstupuje s lidmi, mezi něž se dostal, do skutečného zápasu. Vždyť v poloze vnějšího dění nemá hra anagnorizi! Dramatická síla, již film působí na diváka, pramení z toho, že je jednou z dramatických postav je sám Gulliver. Vzpomeňme si na jeho závěrečný výrok vyprávěného úvodu:

Gulliver (m. o.):

A to je vcelku všechno, co jsem chtěl říci o kapličkách, kolem nichž vedou cesty k našim pošetilým touhám, pánové...

... Kdo vlastně jsem, pomyslel jsem si tenkrát, kdo jsem a co o sobě nevím, že někomu stálo za to vybudovat na mé cestě tento dům a trpělivě čekat, až se v něm chytну...?

Gulliver tedy musel podlehnout své „pošetilé touze“, protože na něho někdo „nastražil past“; musel se vrátit do dětství a mládí, jako se musel Oidipús vrátit do Théb. Musel se vrátit nikoli proto, aby si zopakoval své mládí, nýbrž proto, aby vůbec mohl dál žít svůj život. Neboť „vzpomínka je sám život... Člověk, přemísťující se na svém území, přenáší s sebou všechna místa, která již zaujímal, i ta, která zaujme. Je současně všude, je zástupem, který kráčí přímo vpřed a v každém okamžiku rekapituluje všechny etapy. Neboť žijeme v několika světech, každý z nich je pravdivější než ten, jež obsahuje a sám je falešný vůči tomu, který ho obklopuje...“<sup>14)</sup>

Kdo je však Gulliverovým dramatickým protivníkem? Viditelně nikdo ani z Barnibarbi ani z Laputy. Skutečným Gulliverovým protihráčem a protivníkem je sám Gulliver.

Všechno, s čím se Juráčekův Gulliver-poutník setkává (a co může divák sledovat přes Gulliverovo rameno), je obsahem Gulliverova života, který si on sám, díky své „pošetilé touze“ a „čísi nástraze“ promítá vně sebe. Gulliver této chvíle (a každé, kterékoli této chvíle) vstupuje do dramatického souboje s Gulliverem „mnoha



světů, s Gulliverem vzpomínek, chyb i pochyb, snů i záměrů, minulosti i budoucnosti. Do neutuchajícího zápasu člověka o sebeuvědomění. To, co se před divákem i před Gulliverem odehraje, se může člověku zjevit jako blesk, ve zlomku vteřiny. Umělec takový okamžik tisícinašobně zvětšil, prodloužil a rozvinul.

V zápase, který vede Gulliver této chvíle s Gulliverem existujícím stále, mimo čas, vítězí zřetelně ten první. Vítězí i tím, že nenásleduje osud pohádkového rytíře nebo Honzy: ponechává princeznu v jejím zakletí. Kdyby byl totiž přiměl Gabrielu nebo princeznu Niké, aby se staly Markétou, byl by býval ztracen pro svět, z něhož přišel, protože by byl uvěřil ve fantastický svět Barnibarbi a Laputy.

A to je také *anagorize dramatu* Gulliver kontra Gulliver.

Gulliver odjíždí z Barnibarbi, či ze snu nebo ze schůzky se sebou samým na selském fachu naplněném slámou. Na kozlíku je vesnický blázen Vyskoč. Gulliver se usmívá, protože jeho osobní svět se stal v tomto dobrodružství jeho vlastním a úplným světem. Dnešní, tedy již navrátilivší se Gulliver, sděluje divákovi to, co řekl tehdejší, navracející se Gulliver vesnickému bláznovi, když mu ukazoval hodinky, které našel v zajícově vestě:

*Gulliver (m. o.):*

Rekl jsem, poslouchej, Vyskoč, jdou ty hodinky pozpátku, nebo se mi to jenom zdá?

Ale on namítl, co pořád máte, copak vám nestačí, že je slyšíte tikat . . . ?

Protože lidský život má nekonečně podob a rozměrů. Všechny se protínají na ose mezi minulostí a budoucností. Ať se kterýkoliv okamžik života jeví jakkoli, nezvratně jistě je to, že se celá soustava řídí nezadržitelně jediným směrem: od minulosti k budoucnosti. Vpřed.

Snažil jsem se vníknout do struktury Juráčkova filmu *Případ pro začínajícího kata*. Dílo má však nespočet po-

drobností, rozmanitých faset, perspektivních deformací, hříček a záměrných mystifikací. Swiftovských masek. Obávám se, že jsem zůstal jen na jeho kraji.

*Poznámky a odkazy*

<sup>1)</sup> K. Marx: *Differenzen der demokratischen und epikurischen Naturphilosophie*. (Doktorská disertace.) Díl I.

<sup>2)</sup> Kómatická vada čočky: některý bod na snímku je podán jako čára nebo plocha. Vůči kterékoli složce takto postiženého snímku, kterou vezme pozorovatel za normu (bez ohledu na její podobnost či nepodobnost se skutečností), se ostatní složky jeví jako deformity.

<sup>3)</sup> Je dobré si uvědomit, že rabelaisovského nepřírozeného zvětšení Gargantuy vůči lidem, kteří ho obklopují (i vůči čtenářům), užíval i Ian Flemming, když modeloval postavu Jamese Bonda.

<sup>4)</sup> Kniha: Jonathan Swift - zakletý duch. Praha, Odeon 1967. Překlad a výklad Aloys Skoumal. Citát na str. 188.

<sup>5)</sup> O principu masky u Swifta viz: Aloys Skoumal: J. S. - zakletý duch; dále: William Bragg-Ewald jr.: *The Masks of Jonathan Swift*. Harvard-Blackwell 1954; Irvin Ehrenpreis: *The Personality of J. S. London* 1958.

<sup>6)</sup> V televizi by mohla vznikat iluze soudobosti!

<sup>7)</sup> Teichoskopie - divání se za roh, za zeď. Na divadelní scéně postava vypráví jiným postavám a současně divákům, co vidí a co, díky vymezenosti jeviště, nemohou vidět oni.

<sup>8)</sup> K. Marx: Z přípravných prací k dějinám epikurejské, stoické a skeptické filozofie. V shora cit. spise, díl I.

<sup>9)</sup> Film a doba (7/1970)

<sup>10)</sup> Není nezajímavé si všimnout, že motiv zajíce ve vestě z knihy Lewise Carrolla Alenka v zemi divů nedávno zajímavě aktualizoval též James Thurber v povídce Rozkol u Winshipových. V českém překladu ve sbírce Karneval, Odeon 1970, citát na str. 74.

<sup>11)</sup> O dramatu, zvláště s ohledem na film: J. K.: Film mezi dramatem a eposem (Film a doba 8/1970)

<sup>12)</sup> Chateaubriand: *Cesta Itálií*; záznam z 11. prosince.

<sup>13)</sup> Viz odkaz 11)

<sup>14)</sup> Claudé Lévi-Strauss: *Tristes tropiques* Paris 1955, str. 40 a 373.

## KNIŽNÍ NOVINKY

### KNIHY ANEB STRUČNÉ DOPORUČOVÁNÍ

Jan Werich: *Listování. Úryvky z korespondence a článků. Uspořádala M. Bělková. Předmluvu napsal V. Just, doslov J. Týlová. Obálku a vazbu navrhl J. Rathouský. Praha, Čs. spisovatel 1988. Náklad 100 000 výt., 30 Kčs.* Ze všech „werichovských knížek“, které v posledních letech vyšly, je tato zvláštní nečekaným koncem. Začíná Werichovým dopisem mamince: „Milá maminko. Byl jsem včera v neděli u zápisu . . . Posílám Ti pac a pusku a vzpomínám . . .“ (1914). Pokračuje dalšími maminkovskými dopisy, pak jeho klukovskými kresbami, následuje dopis rodičům ze svatební cesty (1929), jemně vysvětlující zřejmě nenadálou svatbu; dopisy z Ameriky (1940-1945), z Werichovy nucené emigrace, která trvala od 9. 1. 1939 do 9. 10. 1945. Třetí kapitola už je z let 1958-1970, kdy je W. také uměleckým vedoucím a hercem Divadla satiry (později Divadlo ABC) a . . . tak následují další kapitoly, až k té 7., nazvané Zdenička. Tady už se připomíná, že W. nepostradatelná žena Zdenička zemřela 14. 4. 1980 a krátce na to milovaná dcera Jana (1935-1981). Kniha je složená z koláží známých i neznámých textů W. i o něm, jsou tu fotografie z nejrůznějších dob a prostředí, neboť jak se znovu ukazuje, W. byl skutečně u všeho a se všemi . . . Najdeme tu W. článek napsaný v den úmrtí V. Nezvala; nepublikovaný rukopis Vánoční zamyšlení; záznam koncertu v Lucerně z dubna 1977 a odtud interview Jiřího Suchého s W.; jsou tady krásné dopisy, vyznání, přání, dopisy jen tak. Miloš Forman zve několikrát W. do Ameriky . . . , ale pod tím vším, jak se knížka blíží ke konci, proniká čím dál víc něco, s čím člověk nepočítá: Werich je nemocnější a nemocnější. Až přijde smrt. Ten konec je nečekaný, protože smrt jaksi s jeho jménem nespojujeme, jak on sám ji se sebou málo spojoval - a když, tak nějak mimoděčně, jako by měla přijít s nekonečným odkladem. Na konci knihy je to fakt. - Ta exploze zvaná sranda, píše Jiří Voskovec, trvala V+W plných šedesát let. Od roku 1920 (oba se narodili 1905) až do roku 1980. Vydatný kus století, zdůrazňuje J. V. „Zvláštní na tom je, že ji nikdy nepřerušila ani neporušila fyzická vzdálenost, ba ani ne ně-

kolikaletá zámka,“ píše J. V. na konci knihy v článku Po smrti Jana Wericha. Jeden druhému říkal, že jsou si „nejlepší mužskej na světě“. Jiří Voskovec už nežil dlouho - zemřel 1. 7. 1981. Jako by bez Jana, byť sám byl až za mořem, nechtěl už déle setrávat . . . Jen převyprávět tuto knížku je nesnadné. Přes „nečekaný“ konec skvěle připomíná a mnohé objevuje. Podstatná část W. korespondence, zapečetěná z pozůstalosti, nachází se zatím v archivu Památníku národního písemnictví, byla tam předána ještě za W. života. Menší část je zatím v archivu rodinném, z té a jiného vznikla tato další skvělá werichovská knížka.

*Douška:* Stotisícové vydání zmizelo snad za jediný den. Stejně rychle byly prodány jiné knihy o něm a s ním. Každý kousek W. písemnosti, jeho hlas, písničky, texty, desky a kazety vyvolávají obrovský zájem. Jeho jméno, jeho osobnost žije a stále silněji působí. A tak mi napadá zeptat se, co tomu asi říkají ti, kteří mu ubližovali, bránili v tvorbě, zakazovali mu publikovat, kteří vynaložili tolik marného úsilí, aby . . . nebyl. Kde jsou teď oni, zatímco On je čím dál víc . . . ?!

**40 let Společnosti bratří Čapků. Pro své členy připravila Společnost bratří Čapků. Acta čapkiana I. Připravil Z. Klein. Praha 1987. Náklad 1 500 výt. Neprodejný výtisk.** Nevím, jestli tato brožurka, plná dobré vůle, nadšení a lásky k Čapkům a české kultuře, vytištěná tak skromně, že by věru nikdo neřekl, že jde o počtu dílu evropských osobností(!), patří mezi „nové knihy“. Poslal mi ji předseda SBC V. Fišar s dopisem, který tiskneme na jiném místě. Ale když jsem ji přečetl, řekl jsem si, že čtenáři mají právo o ní vědět. Vysvětluje se tu účel a smysl Společnosti - a) sdružovat a získávat přátele a ctitele tvorby K. Č. a J. Č., b) šířit, rozmnožovat a prohlubovat znalost jejich díla a života, c) morálně i jinak podporovat bádání a studium . . . aj. Tolik aspoň stručně ze stanov (1974). Jinak tady najdeme např. článek F. Černého Hlas domova, projev přednesený na téma, jak právě spisovatelé jsou hlasem domova, obrazem jeho velikosti, síly