

Miloš Fiala

# Deziluze?

Ve Filmových informacích byl přetištěn dost obsáhlý výťah ze zahraničních ohlasů na Kachyňův a Procházkův *KOČÁR DO VÍDNĚ*. Co z nich lze vyvodit?

Za prvé: film provokoval především „jiným pohledem“ na válku, umocněným partyzánským „anti happy endem“.

D. Powell v londýnských *The Sunday Times* píše: „... Při mých nezbytně neúplných znalostech je to poprvé, kdy film z komunistické země líčí partyzány jinak než jako skupinu andělů, kteří svůj čas dělí na zachraňování dětí a zpívání demokratických pochodových písní...“ (Což budiž i dokladem, že znalosti pana Powella v tomto směru jsou opravdu nevelké.) M. Lentz ve *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* a dalších listech konstatuje, že film „odstraňuje partyzánský mýtus a ukazuje příslušníka hnutí odboje ne jako hrdinu, ale jako nemilosrdného mstitele...“ A. Razumowsky ve *Frankfurter Allgemeine Zeitung* tvrdí, že „tento film postavil všechna platná a vyšlapaná schémata na hlavu...“ J. Peltz v polském filmu formuluje problém otázkou: „Je to pokus o nový pohled na staré válečné téma, nebo pokus o obrácení schématu „zlí Němci a hodní partyzáni“?“ Z. Kłaczynski v *Tribuně Ludu* zpochybňuje pravdivost tohoto díla, „které svou morální dialektiku buduje odtržené od historické reality. Kachyňa, zdá se, zapomněl, že válka není živelné kataklyzma, za něž nikdo nenese morální i skutečnou odpovědnost... Možná, že se někomu zdají mé výhrady příliš všeobecné, ale tento film mne k nim opravňuje, neboť ukazuje ukrutnost čs. partyzánů způsobem neobyčejně drastickým a vlastně zevšeobecňujícím...“

Za druhé: v mnoha ohlasech najdeme slova oceňující talent tvůrců a zdařilé rysy filmu. *Drobilitsch Walden* v *Arbeiter Zeitung* mluví jednoznačně o vynikajícím filmu, jehož jedinou vadou je dabing německých dialogů v Berlíně (rozdíl berlínské a vídeňské němčiny), stejně jednoznačně nadšený je ohlas J.-L. Esche v *Le Drapeau Rouge*, E. Stein v londýnském *The Observer* píše o Kachyňovi jako o „znamenitým stylistovi“, už vzpomenuť J. Peltz hovoří o „jazyku tohoto podivně krásného, takřka poetického filmu...“

Ze třetí: ve většině ohlasů se objevují i vážné výhrady k přesvědčivosti filmového vyprávění. F. Bucher v *Luzerner Neueste Nachrichten* říká: „Celek se ztrácí ve formalistické stylizovanosti a přináší zklamání příliš jednoduchým koncem,

který nabízí divákům nevěrohodnou politiku uvolnění...“ M. Lentz uvádí: „Škoda, že ve filmu je tato výpověď pronášena tak sentimentálně. Sblížení mezi přítelem a nepřítelem je naplněno sentimentálními schématy, k nimž se přesně hodí přehnaná demonizace přírody (les jako symbol děsivého)“. H. Ungureit ve *Frankfurter Rundschau* je názoru, že film se „dostává často do patetické přestylizovanosti. Střízlivá zpráva by byla tento tragický příběh učinila výraznějším...“ F. Maurin v *L'Humanité* – *Dimanche* si myslí, že to „mohl být velmi zdařilý film, kdyby jeho scénář byl lépe vypracován v detailech, tak aby příběh, který vypravuje, byl věrohodnější“. Podle B. Galanova z *Litératurnoj gazety* „je láska Kristy k vojákovi psychologicky nedostatečně připravena a odplata působí nemotivovaně...“

To jsou útržky názorů, k nimž by bylo samozřejmě možno přičlenit další. Potvrzují, co ukázal už festival: *Kočár do Vídně* se stal šokujícím filmem naší soutěže. Někteří si ho velmi cení, druzí s jeho metodou zobrazení polemizují, přiznávajíce – až na výjimky bezvýhradně pochvalných recenzí – některé jeho přednosti a konstatujíce to, čím je neuspokojil.

Příznačné jsou zejména dvě věci. Především reakce na obsahově myšlenkovou strukturu filmu. Film opravdu „staví na hlavu“ stará schémata: jako by proti přežilé tezi (s kterou se ovšem naše kinematografie i v tomto tematickém okruhu vyrovnala už před ním) stavěl zdůrazněně polemickou antitezi. Byli-li kdysi partyzáni skutečně líčeni jako všestranně kladní hrdinové, jsou zde vykonavateli nelidsky kruté pomsty – nelidsky kruté pro diváky, kteří z filmu sotva mohou pochopit „jejich pravdu“. Byli-li kdysi Němci líčeni v převážně černé barvě agresivních fašistů, objevuje se tady vojákček jako svého druhu bezbranná oběť války. Karel Kachyňa ho tak v rozhovoru v *KINU* také charakterizuje, když mluví o vztahu Kristy k němu: „Cožpak se neotupovalo ostří jejího úmyslu, když začala poznávat prostotu, naivnost, bázeň vojáka vojáků? Nezačala tu klíčit v jejím nitru soucivná náklonnost k vojákovi? Byli-li kdysi lidé postižení nacisty povinni ve filmech mstiti spáchaná bezpráví, pak zde se žena sama pomsty vzdá a dokonce vybijí své zoufalství v náručí vojáka vojáků...“

Za druhé je příznačné, že většině recenzentů, ať už příjímajících výchozí „antitezi“ filmu či s ní polemizujících, chybí cosi k tomu, aby záměr autorů byl v díle naplněn s průkaznou lidskou přesvědčivostí. Jednomu vadí, že příběh není věrohodnější, druhý hovoří o přestylizovanosti, třetí o sentimentalitě výpovědi, čtvrtý vidí v rozhodující chvíli nestylový zlom, pátého vedle formální přestylizovanosti zklame příliš jednoduchý konec, šestému vadí nedostatek tragické hloubky a přítelnější charakterizace, sedmému nedostatečná psychologická připravenost lásky Kristy k vojákovi a nemotivovanost odplaty atd. atd. Tedy výraz pocitu určitého neuspokojení, jistých rozpaků nad výsledkem, dokazující, že rozpaky a výhrady většiny čs. kritiky na festivalu nebyly vlastní jenom jí – sdílela je i řada našich hostů.

Ovšem nás se tyto otázky týkají zvláště naléhavě: jde nejen o český film, ale i o téma z naší národní historie, dotýkající se ožehavého momentu našeho národního osudu.

Vůle postavit „vyšlapaná schémata na hlavu“, jak napsal jeden z citovaných, je z filmu náležitě patrná: autoři jako by ji podtrhli tlustou čarou s vykřičníkem. Není to ovšem poprvé: podobné úsilí o zdůraznění a zjevně proklamovaný antischematismus najdeme v jejich filmech už dříve. Tandem Procházka–Kachyňa, pracující s udivující pohotovostí a pílí, se zatím projevil ve dvou základních okruzích. Ponecháme-li stranou *Pouta* s jejich zřetelnou poplatností době, představuje první okruh téma srážky dítěte či dospívajícího s novým životním poznáním a pocitem: *Trápení*, *Závrať*, *Vysoká zeď*. Druhou linku v jejich práci pro mne představují *Naděje*, *At žije republika* a *Kočár do Vídně*. *At žije republika* přesto, že i zde je téma srážky dítěte s novou životní zkušeností: jenže tady je to zkušenost jiné kvality než v *Trápení* či *Vysoké zdi*, tady chlapec dozrává v kritickém momentu národní historie, uprostřed velké zkoušky lidí kolem něho. Základním v jeho nově nabyté zkušenosti tedy je, dalo by se říci, sociální poznání.

Nechci se zabývat celou tvorbou Kachyňi a Procházky: pro cíl této recenze si stačí podrobněji povšimnout toho, co poslední film v jejich tvorbě připravilo nejbezprostředněji – tedy *Naděje* a *Republika*: v obou totiž najdeme při vši odlišnosti příběhů a problémů společný odrazový můstek. Dal by se formulovat jako vědomě proklamované úsilí o nekonformní socialistický film: právě tento rys z nich zřetelně vystupuje a s ním jsou spjaty i ambice tvůrců. Záměrně hledají rub dřívějších idylických a zjednodušených představ. V *Naději* především ve volbě hrdinů. V době počtářské typičnosti by se samozřejmě nemohly stát protagonisty figury jako opilec Lucin a Magdalena, s kterou spí celá vápenka. Procházka a Kachyňa si zvolí s jistou ostentativností právě je: aby dokázali, že i takoví žijí mezi námi, a aby podrobili umělecké analýze tyto dva hrdiny v příběhu, jenž je svede dohromady a odkryje jejich zázemí: u ní citové zklamání v minulosti a nezhojenou ránu: vzali jí děti – u něho opěrný bod v představě dávno ztraceného domova a dětství. *Naděje* jako by proklamovala, že neexistence podobných typů v našem filmu byla svého druhu společenskou iluzí o tom, že vlastně nejsou v životě – proto sám fakt jejich zobrazení chce útočit proti této iluzi, narušovat ji.

Ve filmu *At žije republika* je moment deziluze přímým základem konfliktu díla. „Je to příběh chlapce, který za tři dny konce války prožije – a to jak ve skutečnosti, tak v představách, snech a vzpomínkách, k nimž ho skutečnost silně provokuje – tolik událostí, že jeho znalost života se posune o obrovský kus dál, že jistým způsobem dozraje. Instinktivně vycítí hrůzu a nelidskost války, a konečně vítězství, které oslavují v jeho vesnici, je pro něho poznamenáno krutým zklamáním. Poznává za pár dní lidi v celé nahotě, jeho vzpomínky na ně se nyní uzavírají do pevného obrysu na základě toho, jak je vidí poslední den. Největší zklamání prožije u své matky, která pro něj vždy byla principem nevinnosti, krásy a až

nadzemské čistoty.“ (K. Kachyňa v rozhovoru v *RP*.) V těchto slovech režiséra je základní téma deziluze (krutého zklamání vnímavého dětského svědka událostí) definováno zcela vyhraněně. U zrodu díla, jehož přednosti (stejně jako přednosti *Naděje*) nechci nijak zpochybňovat, jako by stál záměr obrátit dosavadní obrazy historie naruby: či přesněji najít ve škále zkušeností oné doby právě tu, která je v ostrém rozporu s tím, co se zatím na plátně o osvobození vypovídalo. Proto provází závěr filmu nikoli osvobodivý pocit z velké historické události, ale pocit tísně z lidské zloby a chamtivosti, zdůrazněný tu tak ostentativně honem na člověka, při němž mezi honci jsou lidé nesrovnatelně nižší lidské hodnoty, přisuzující si pro své činy legitimaci historického, národního práva. Tato tendence být v prvních řadách mezi těmi, kdo ve filmu narušují staré představy a schémata, prosadit se riskujícím pohledem „z druhé strany“, srazit iluze s antiiluzorním pohledem, s deziluzí, je ještě vyhraněněji nápadná u *Kočáru do Vídně* a je příznačná i pro právě vznikající nový Procházkův a Kachyňův film *Noc nevěsty* z doby kolektivizace vesnice.

Sama o sobě je podobná snaha jistě v souladu se základním rysem naší filmové tvorby posledních let. Ostatně umění – a zvláště umění hlásící se k socialismu – musí mít spár demystifikátora, musí obnažovat složitost a rozpornost vývoje, neustále dobývanou pravdou rušit iluze, které má snahu vytvářet si každá společnost – i skrze své umění. V obou vzpomenuť filmoch Procházka a Kachyňa navíc prokázali nespornou filmařskou kulturu, oceněnou nejen doma, ale po právu i v zahraničí. A přece se mi zdá, že ambice obou těchto filmů byly větší než výsledek. Že jejich tvůrci právě přes zdůrazněně nonkonformní tematiku usilovali o výraznější místo v naší filmové tvorbě, než jaké jim i při spravedlivém docenění všech kladů zatím patří.

Proč je tomu tak? Při psaní této recenze jsem se vrátil ke svým dřívějším názorům na Procházkovy a Kachyňovy filmy. Snad čtenáře příliš neznuším, když jako „pomocný materiál“ ocituji část toho, co jsem kdysi psal jako bezprostřední ohlas na *Naději*:

„Dílu režiséra Karla Kachyňi je třeba přiznat všechny objektivní klady. Z jeho rukou vyšel film zajímavý a kultivovaný, se znaky profesionální preciznosti svého tvůrce... A přece (a není to znak jen jeho posledního filmu) tu chybí cosi, co by pečlivě vyprávěný příběh dokázalo povýšit na umělecký objev v pravém slova smyslu. V řadě míst právě proto, že víš, proč je ten či onen životní detail použit, ztrácí svou bezprostřední citovou údernost. Když Lucin po noci s Magdalenou zůstane sám v jejím domečku a začne hledat peníze v domnění, že ona je na sichtě, přichází na stopy jejího skrytého vnitřního světa: najde větvičku kočiček, dětské prádlo, vánoční ozdoby. To vše cosi sděluje, ale současně je divák na toto sdělení „příliš připraven“, ví, proč tomu tak je. Chybí tu cosi jako překvapivé objevení životního detailu, způsobující určitý citový otřes v nitru diváka. Podobných případů by bylo možno uvést víc – až po onen sen Lucina z dětství,

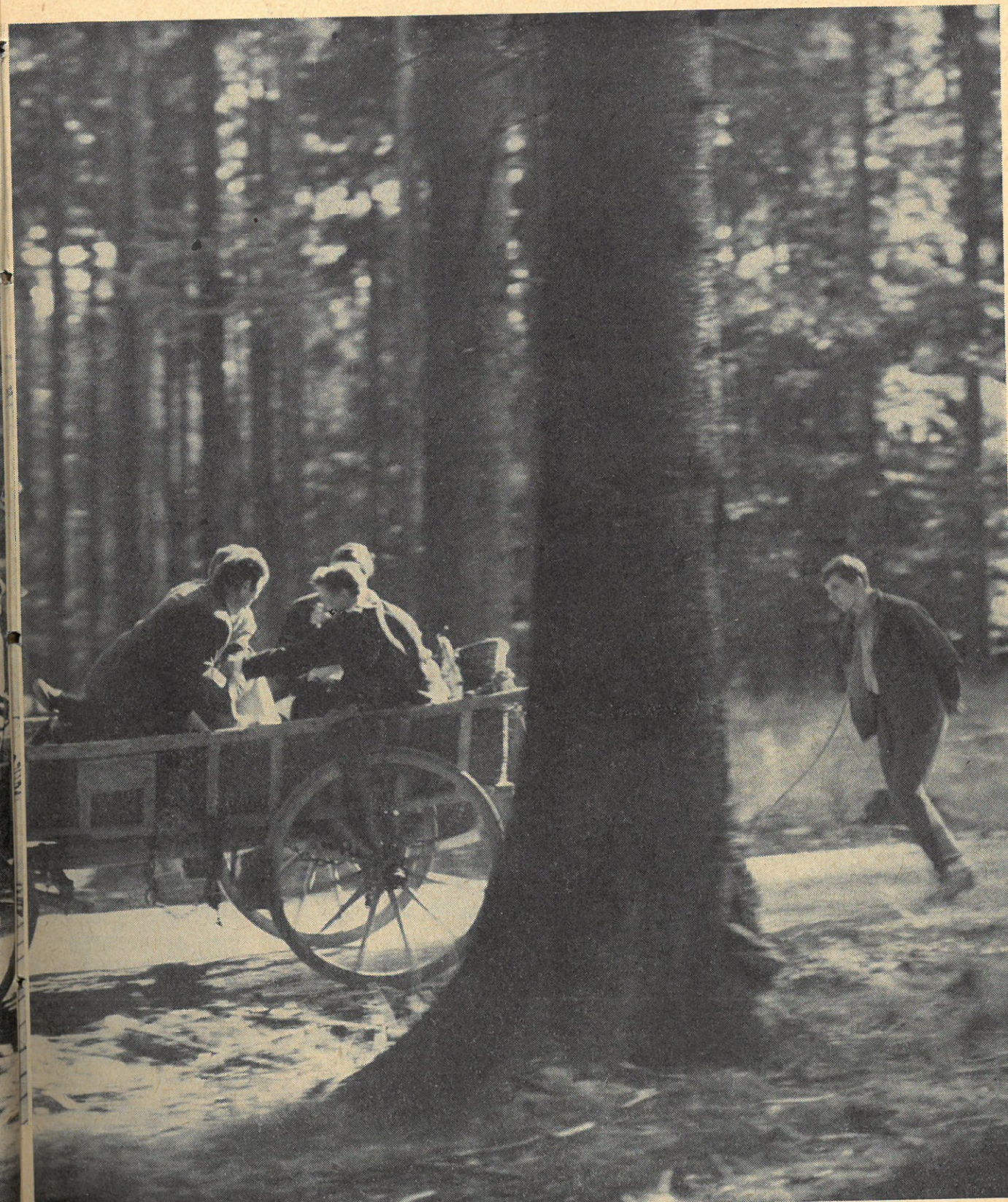
který se tu zjevuje jako vidina ztraceného štěstí. Tyto „konstatované“ životní detaily se v samotném díle prozrazují ve srovnání s těmi, v nichž je síla bezprostřednosti: vzpomínám třeba na výtečnou scénu na nádraží, kdy Lucin vyprovází svého náhodného spolupijáka. Proto je také citová intenzita filmu kolísavá, proto některé scény působí, jak se už objevilo v kritice, chladně proti jiným...“

Jan Procházka je autor s rudimentárním epickým talentem. Člověk s bohatou zásobou vlastních životních zážitků, bystrý pozorovatel, obdařený konkrétní spisovatelskou pamětí. To mu také ve spojení s literární pohotovostí umožňuje onu míru produktivnosti, která nemá v našem filmu obdoby. V každém jeho filmu objevíš místa, kde talentovaně a přesně použitý detail najde odezvu v divákově vlastní zkušenosti a fantazii. Proč se však vedle podobných objevují v jeho a Kachyňových filmech i ony detaily „konstatující“, připravené celým chodem filmu, příliš očekávané, které nemají kvalitu „citového nárazu“, ale jen a jen sdělení? Zdá se mi – a tady se pochopitelně mohu mýlit jako každý druhý – že problém je v metodě tvorby, v řádu, do něhož je ukládána životní zkušenost a poznatky.

V *Naději a Kočáru*, ale i v půdorysu složitější skladby *Republiky* je příliš znát prvotní konstrukce, kostra výchozího záměru, kostra „jádra“ vyprávění. Tato osnova filmu, počáteční příběh nesoucí základní myšlenku, je pak realizována, vyplňována životním materiálem dvojího druhu: jeden ji organicky vyjadřuje, obrazně umocňuje, druhý ji jen vypráví bez schopnosti obrazné sugescie. Zdá se mi, a právě na *Kočáru* je to nejpatrnější, jako by to byla cesta od obecného rozvrhu (myšlenky, příběhu, teze či u *Kočáru* přesněji antiteze proti tezímu dřívějším) k naplnění způsobem, jenž pak nedovede využít bohatství životních zkušeností a detailů k tomu, aby kromě logiky záměru dostaly i naprosto harmonický a jednotný obrazný řád. Jako by vyprávěč příliš spěchal, neměl dost času a vůle prověřit řadu detailů, do nichž odlévá vyprávění, v tom, zda kompozici jen naplňují nebo skutečně umělecky zživotňují. Odtud onen pocit kolísavé intenzity Kachyňových a Procházkových filmů, jejich vnitřní nevyrovnanosti – při vši plynulosti vyprávění a kultuře celku. Přitom Kachyňa jako realizátor bezděky podtrhuje jak přednosti, tak i slabiny Procházkových předloh – je mu v tomto smyslu „věrný“, i když to či ono samozřejmě v realizaci nedopoví nebo naopak poví sugestivněji než předloha. Mluví-li o řádu, mám na mysli větší důslednost výběru, schopnost zživotnit příběh tak, aby měl svou uměleckou autonomii bez pocitu autorského aranžmá, aby měl jeden dech – zdá se mi, že v tomto smyslu byli při všech kostrbatostech zatím nejdál v půvabném *Trápení*. Přitom právě Procházka má velkou šanci vytvořit opravdu velké dílo tam, kde zažitý životní materiál mu určí celou kompozici díla, kde bude dílo žít bez „tmelů“ a „spár“ viditelné autorské režie, kde bude celý příběh režirován vnitřně – nejen logicky, vnější dějovou pravděpodobností vyprávění, ale i svou obraznou logikou a objevností, svěžestí, neotřelostí. Ví, že k Procházkovu talentu mají někteří velmi



Kočár do Vídně  
(snímek Josef Janoušek)



skeptický poměr, vidí jeho strop patřičně nízko. Myslím, že je to skepse zbytečná, protože nechce vidět možnosti založené v už vykonaném díle. Prostě myslím si, že Procházka (a ve filmu Procházka a Kachyňa) na to „mají“ nebo „mohou mít“.

\*

*Kočár do Vídne* na rozdíl od *Naděje* a zejména od *Republiky* v této lince Kachyňovy a Procházkovy tvorby zatím nejvýrazněji podtrhl slabiny jejich metody. Tady je cesta od teze k naplnění demonstrována přímo příkladně, právě tak jako selhání obrazné průkaznosti řádu díla právě v momentech pro jeho konečné vyznění rozhodujících. Rekl jsem, že *Kočár* vypadá jako antiteze proti dřívějším tezím: místo zlého Němce Němec bezbranný a hodný, místo hodných partyzánů bezohledná tlupa zlých Dětrichů, místo mstitelky žena, která najde útěchu v náručí toho, na němž se chtěla mstit. Kdybychom přistoupili na absolutně relativistickou teorii, můžeme nad tím mávnout rukou a říci, taková byla válka aneb každý má svou pravdu. Nemýlím-li se, chtěli autoři konflikt těchto různých pravd právě vyjádřit a postavit do role hlavního obžalovaného válku jako ztělesněnou nelidskost.

Jenže k tomu, abychom mohli věřit, že „každý má svou pravdu“, by musely být tyto pravdy ve filmu vyjádřeny. A to se nestalo. Film vycházející ze základní teze deziluze je v tomto směru předem propočítaný: odvážil jedněm víc než druhým. V celém svém průběhu se snaží citově zdůvodnit, že Němec voják voják (či přesněji Rakušan voják voják) je svého druhu oběť, že rozhodnutí Kristy nezabít je přirozené a že obětí je zoufalým východiskem obou. Jedna pravda, pravda tohoto obětí, je tedy dokazována, ač v realizaci plně nepřesvědčí. Ale tvůrci ji chtěli podložit, podepřít, ukázat ji jako pokus o východisko z existenciální situace, v níž se ocitli. Druhou pravdu — možnou pravdu partyzánů a logiky jejich jednání — film však jen konstatuje, a záměrně jen konstatuje. Neumožní nám navodit s partyzány nebo revolučními gardisty nebo čert ví co to je jakýkoliv lidský kontakt, nesnaží se je ani přesněji určit, přiblížit, ukazuje jen jejich čin. A ten na pozadí všeho, co se odehrálo do té doby, má naprosto jednoznačný, nelidský, pobuřující charakter. Jejich možná pravda (odplata na vojákovi a — což už vůbec se dá těžko ospravedlnit, ale stávalo se to — znásilnění „kurvy“, která chrápe s Němcem) tu figuruje jen z jedné stránky, tak jak se funkčně autorům hodí k závěrečnému úderu, ke gongu deziluze, k ukázaní dříve oslavovaných z té horší stránky. Právě proto se tu místo ostrého konfliktu různých pravd, projevujících se ve válečné povodni, objevuje jen ilustrace určitých činů, jimiž se partyzáni proviní na lidskosti: závěr tedy spíš působí jako schválnost, jako předvedení toho, jací jsme my autoři odváží, když takhle ukážeme partyzány, než jako organické vyústění určité filosofické koncepce, o níž tu šlo a mělo jít. Týká se to i realizace: už zevnějšek těchto partyzánů a jejich oblečení navozuje spíš představu rabovacích gard. Jenže byly-li to ony, pak to měl autor a režisér určit, nenechávat diváka v dohaděch, měl umělecky vyjádřit jejich zázemí.

Film ovšem nemá karambol jen v závěru. Má ho i v premise. Místo srážky se zkušeností ženy, které v noci před naverbováním na cestu k hranici Němci zabili muže — pro blbost, pro pár pytlů cementu — se objevuje jen konstatující titulek. Budiž, i to lze přijmout. Jenže ona otřesná zkušenost musí být ve filmu patřičně přítomna a musí být v rozhodující scéně sblížení Kristy s vojákem překonána čímsi jiným. Tvůrcům se podařilo tuto zkušenost hrdinky *ilustrovat* — tím, jak zaryté připravuje pomstu, odklízí zbraně, kompas, připraví sekyru atd. atd. — ale ne nás touto zkušeností vnitřně *nakazit*, přenést na nás celý její děs. Přitom, máme-li uvěřit a slabosti zoufalství, s nímž Krista najde okamžik zapomenutí v náručí vojáka voják, když předtím bezmocně odhodí sekyru, kterou měla vykonat pomstu, by tento dialektický svár dvou mezních bodů Kristina vývoje byl nutný pro naprostou věrohodnost jejího jednání.

Ostatně scéna sblížení těchto dvou je dalším z bodů, kde film v okamžiku kulminace nepřesvědčí s naprostou citovou průkazností. Je připravována zase spíš ve vnější logice jednání než ve vnitřním citovém zázemí, působí trochu jako předpokládaný autorský zvrat (neboť je jasné, že kdyby Krista spustila sekyru, nic by už nebylo, příběh by byl vyřešen). A to je další problém filmu: všechno tu vychází z výchozí teze, kterou si autoři zvolili: putování lesem připomíná dlouhou matematickou partii, při níž Krista s logikou dělá jeden tah za druhým, aby si připravila půdu pro vykonání trestu. Záměr je v celém filmu veden přímočaře, byť byl režijně kultivovaně vyplňován: ale ani sebevětší kultivovanost nemůže tento nedostatek překonat. Právě odtud vznikaly asi u zahraničních recenzentů pocity překultivovanosti, sentimentality, přestylizovanosti — z přílišné okatosti výchozího rozvrhu a jeho stejně názorného, byť ozdobného naplňování.

Bylo by nesprávné upřít filmu jeho kulturu. Má znak precizní režijní práce, má některé působivé dialogy, místa silné atmosféry, dovede opravdu těžít z výborně fotografované atmosféry lesa atd. — má i pozoruhodné herecké výkony, uměření jeho celkové podoby. Jenže v tom hlavním nespěl: je příliš poplatný tezi, kterou si autoři zvolili a kterou *demonstrují*. A tato teze je navíc, jak ukazuje zejména „šokující“ koncovka filmu, předem upravena tak, aby vypadala velice odvážně a směle, i když se ve skutečnosti prohřešuje na zákonu umělecké pravdy: objevuje se na konci spíš jako povrchní publicistika, které jde o okamžitý efekt a kterou nepřilíš trápí, že je právě taková.

Neupírám Procházkovi a Kachyňovi odvalu, které bylo třeba k natočení filmu s tímto závěrem a tímto záměrem. Jenže odvaha sama o sobě znamená jen předpoklad, byť v umění vždycky důležitý. V tomto případě spíš zradila tvůrce a obnažila slabiny metody, kterou pracovali.

A tak naděje, které lze v tyto dva tvůrce vkládat a které tak povzbudivě vyzněly ze silných stránek filmu *Ať žije republika*, nebyly v *Kočáru* splněny. Nezbyvá než čekat dál na film, v němž prokázané předpoklady této dvojice budou jimi samými využity plně, bez příměsi „neživých vod“.