

Jan Kliment

Ve znamení chvály

(ÚVAHA NAD FILMEM MARTINA HOLLÉHO SIGNUM LAUDIS)

Československý film režiséra zvukař Alexandr Vrbata. My Martina Hollého *Signum laudis* má sice na prvý pohled vykonal vedoucí výroby Japoněkud ne zrovna nejsrozumitelnější název, ale čtenáři této revue jistě není třeba vykládat, co znamená. Je to ostatně film dnes už dostatečně známý, o němž se mnoho psalo i mluvílo. Získal ocenění na ložiském Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech, kde mu autoritativní porota, složená z významných tvůrců mnoha zemí i lidí mnoha názorů přirklá Velkou zvláštní cenu. Byl oceněn nyní i doma uznáním pro dílo nejvyšším, státní cenou Klementa Gottwalda. Všechna tato ocenění a zájem, který film oprávněně vzbudil jak u diváků, tak u kritiky, svědčí o tom, že se podařilo vytvořit dílo mimořádných kvalit, že tento film vstoupil do dějin naší kinematografie, že už dnes se stal nepřehlédnutelným kamínkem v pestré a významné mozaice naší socialistické tvorby. Přitom je to o to potěšitelnější, že tentokrát se povedlo toto dílo v nejužší spolupráci českých a slovenských umělců, že jde o skutečnou československou koprodukcí. I když nebudeme asi natáčet převážně takové společné filmy, ukazuje se, jak spojení tvůrčích sil prospívá uváženému uměleckému záměru i počínu. To, že se v této nejužší spolupráci zrodilo dílo špičkové, jenom zdůrazňuje a ještě zvýrazňuje sám fakt takové integrace. Protože prakticky dokazuje, jak taková spolupráce dává socialistickým umělcům křídla k uskutečnění velkého záměru. U zrodu samotného námětu (Vladimír Kalina) stál velký záměr, který potom převzali jak oba scenáristé Vladimír Kalina a Jiří Křížan, tak režisér Martin Hollý i kameraman František Uldrich, hudební skladatel Zdeněk Liška, architekt Jiří Hlupý, návrhář kostýmů Jan Kropáček, střiháčka Ivana Kačírková a

slim, že docela nevšední práci vykonal vedoucí výroby Jaroslav Solníčka a jeho asistenti, že prostě všichni, kdo pomáhali svým dílem uskutečnit tento záměr a film, sloužili dobru věci samé, tomu aby jejich společné dílo promluvilo co nejjasněji řečí k divákovi, aby pomohlo sdělit co nejuplněji myšlenku, kterou vyjadřuje.

Téma nás přivádí na bojiště první světové války, na ruskou frontu, mezi vojáky jeho císařského veličenstva Františka Josefa I. Je to tedy film o válce a z války, film pochopitelně proti válce, proti její surovosti, o její hrůznosti. O tom, jak válka láme lidi, jak je tak jevech, až z nich udělá – mají-li k tomu jakékoli dispozice – loutky, jak je manipuluje. Válka a ti, kdo stojí za ní, protože jde o válku nespravedlivou, nikoli o oprávněnou obranu. Takové filmy jsme však už viděli. Jak naši vlastní produkce, tak ze zahraničí. Především západní kinematografie často právě takový pohled jen protiválečný přinesly. *Signum laudis* jde dál – tím, že se nestaví jenom proti válce jako následku, nýbrž že na konkrétních osudech několika konkrétních účastníků vlastně nadhazuje třídní podstatu toho všeho, že se dotýká – aniž by o tom musilo padnout slovo – příčin, z nichž takové války vznikají.

Svět důstojníků, jak jej film vyličil, dosvědčuje sám dost jasně, kdo že jsou oni páni, kteří za sebe ženou zmanipulované masy vojáků pod bodáky na jatka. A hlavní hrdina, někdy opravdu až hrdinsky se chovající (ze scestně a dogmaticky pojaté představy o cti a disciplíně) kaprál Hoferik, zosobňuje konfrontaci třídního světa, jeho rozdělení. Nejlépe v okamžiku, kdy se svěřuje, že jako kaprál ho nemají vojáci (které honí jako dobytek)

rádi, a pro panstvo se zlatem na límci zase je hovado, rozhodně ne partner. Hoferik je postava rozporná. Na jedné straně mu není docela cizí lidský cit (cítí například s koňmi, cítí s dívkou Hedwigou, má dokonce jakoustakous představu o tom, že by měl s lidmi vycházet a ani nerozumí tomu, proč ho nenávidí, když vlastně sám jenom „pocitivě plní povinnosti“), na druhé straně celou tu válečnou mašinérii „žere“, je v ní jako ryba ve vodě. To jeho koňskohandlířský pocit nepochopitelnosti s lidmi a sobectví i služebnictví panstvu ho vede k takovému poměru k životu a lidem. I k válce. Nakonec doopravdy cítí jen s koňmi, protože lidé se mu stali ve válce samé jen figurkami, jen symbolem. Hoferik je chlap plný síly a osobně i skutečně odvážný. Možná odvážný z nerozumu, ale i odvážný s rozvahou.

Hoferik, to je obraz vojáků vším všudy. Onoho vojáků, jemuž dnes na Západě zase stavějí pomníky, jež znovu hlavně v NSR vydávají za jakýsi idol chlapečství, mužnosti, věrnosti vlasti atd., jak všechny ty fráze buržoazní a před ní i jiné propagandy znějí. Dnes, ne tak dlouho po nejstrašnější válce lidstva, se znovu objevují za výklady spousty válečných vraždících strojů, na které si děti mají zvyknout od mala jako na hračku, na techniku, na něco obdivuhodného. Vydávají se knihy, které oslavují ty, kdo měli odvahu a sílu, přičemž se docela nestoudně ponechává stranou, jestli tu odvahu i sílu dávali do služby života nebo vraždy. Znovu se ožívají a dokonce i na výstavách a ve filmech obnovují zašlé a pozapomenuté kroje, nacistické uniformy, znovu se vztává „bůh války“, znovu se dostává na program dne právě takový typ vojáka bez bázně a hany, vojáka poslušného bez odmítání, který si čerta dělá starosti s nějakým živo-

tem nebo lidmi, vojáka, jakého právě potřebuje každá imperialistická armáda, vojáka nemyslicího, poslouchajícího slepě příkazy, vojáka – lidský stroj, vojáka dobytek, vojáka Hoferika. Znovu vznikají na západ od našich hranic filmy opěvující nositele železných křížů nacistické armády, znovu se propaguje odvčká německá vojákost, hrdinství na poli boje „za vlast“, přičemž se znovu ona „vlast“ blíže nespecifikuje, znovu se tomu-



snímek Václav Benet



Vlado Müller (vlevo) jako kaprál Hoferik

to konání dostává „božího požehnání“, znovu se prostě oficiální buržoazní propaganda snaží seč je přebít k zapomenutí nejstrašnější vlastní zkušenosti lidí a s pomocí legend připravit nový kanonenfutr pro další výboje, pro další revanš. Všechno to známe z historie vůbec ne tak vzdálené, ale všechno to se snaží vládnoucí třída bružoazie, imperialisté ze všech sil znovu oživit. Někteří to dělají jemněji, jiní hrubozněji. Ale

taková „umělecká“ díla na Západě už vznikla a vznikají další. Mají otupit lidský cit, mají zaslepit, oblnout ty, kdo se nemohou sami pamatovat, mají jasné cíle a nevznikají vůbec z nějakého nedorozumění, z nějakého přehmatu. Naopak, pod nejvyšším dohledem a s nevyšším posvěcením. Jestliže se u nás našli umělci, kteří si vzali za úkol postavit proti této oblbnutím legendám skutečným umělecké dílo, tedy dílo pů-

sobící na divákův rozum i cit, nelze než poklonit se jejich záměru, uznat svrchovanou aktuálnost jejich počínu. Film *Signum laudis* je výsledkem takového úsilí. Nic by však nebyl platný sebelepiš tvůrčí a politický záměr, kdyby mu výsledek neodpovídal. Tvůrcům filmu *Signum laudis* se však podařilo zdárně realizovat to, co si předsevzali. Jejich film mluví výrazně, je totiž skutečným uměleckým dílem. Jak už

výše řečeno, je to dílo kolektivní, i když víme, že v čele onoho tvůrčího kolektivu stojí vždycky – nebo přinejmenším skoro vždycky – osobnost režiséra. I v tomto případě odvedl největší práci právě Martin Hollý, což vůbec neubírá na chvále všem ostatním. Dobrý scénář samozřejmě dával podklad pro dobrý film. Ale až do realizace viselo jako na vlásku to hlavní: jak dopadne postava kaprála Hoferika? Bude to člověk, jehož

rozpornost dokáže obvinít nikoli jenom jeho, nýbrž jeho právě jako produkt jistého třídního pohledu, jisté společnosti? Nešlo a nejde přece vůbec o to, aby sám Hoferik byl zloduch, který se chová k vojákům jako zvíře. To by bylo zatraceně zjednodušené, i když i to je pravda. Šlo však a jde o to, ukázat právě Hoferika jako současně záporného hrdinu, jako nástroj zla a sama strážce zla i zase současně jako oběť zla vyššího, které sám pomáhá udržovat. Šlo a jde o to, aby Hoferik vzbuzoval jak naši nenávisť, tak současně chvílemi i lítost. A tohle dát dohromady je už na první pohled úkol nad úkoly.

Režisér Hollý měl k dispozici prodiskutovaný scénář, domyslel nitro postavy, její charakter. A našel představitele, bez něhož si dnes už film nedovedeme vůbec vybavit. Vlado Müller jako Hoferik je právě onen Hoferik, o něhož šlo. Vlado Müller vytvořil s Martinem Hollým postavu, která se už vryla tak do naší představy, že jiná neexistuje. Jistě by byl mohl Hoferika ztvárnit i jiný umělec. Nikdy to není jinak. Ale jednou v této roli Müller vylučuje jakoukoli představu jinou. Přesně jako na lékařských věznicích odměřuje herec psychologii své postavy. Přesně a bez zaváhání dokáže vyjádřit postoj k oné Hedwice, postoj k její tragické smrti (mimořádně jedna ze scén, které se nezapomínají, protože kamera mrtvou vůbec neukáže, až mnohem později, protože při smrti to všechno vidíme jen v Hoferikových očích, v jeho pohledu, zatímco scénu samu potom poznáme až v okamžiku Hoferikovy vzpomínky před jeho vlastním rovněž tragickým koncem), přesně a bez zaváhání, jemně a citlivě dokázal herec dát ztvárněné postavě i takové to trochu jakoby nadějně zaváhání, jakoby trochu proměnu v lepšího člověka, když si připustí eventuální život po válce. A docela jedinečně dokázal vyjádřit zmatek i potom pochopení Hoferikovo v závěru filmu. Vlado Müller je prostě přímo rostlý se svým Hoferikem, a je to o to úctyhodnější, že to je postava, která rozhodně nepřitahuje a nezískává sympatie. A přece zase někdy i trochu získává.

Scénář dokázal podívat se na složitosti neschematicky, vidět je právě v složitostech. A přitom se to povedlo nikoli proto, že by se tvůrci snažili vtěsnat ideu do díla, nýbrž právě proto, že jim idea sama z díla vyplynula. Proto potom tolik působí, proto je potom plně pravdivá. Autoři spolu s režisérem a herci se dokázali podívat na válku třídně, dokázali vidět třídní i jednotlivé postavy. Hoferika i celou partu oficírů. Ani ti nejsou jenom jednostrunní, i mezi nimi jsou rozdíly při celkové shodné třídní kvalitě. Podařilo se vyjádřit naprosto přesvědčující pojetí cti a slávy, odvahu a osobní statečnosti. Jak to všechno je jiné, když se o tom kecá u šampaňského, a jak je to odlišné, když jde o to, nasadit jinou kůži, než právě vojáků nebo i kaprála. A zase i mezi těmi panáky se najde poctivý obrstleutnant Ziegler, jehož představa cti se nesrovává s nečestným životem. Ale kolik tu je třídního sobectví, pohrdání lidmi, o nichž se páni oficíři domnívají, že stojí společensky níže a jsou tu tudíž od toho jim sloužit a klást za ně i životy. Jestli někdo potřeboval dokázat, jak ta panská láska po zajatých skáče, má to tady jako na dlani v celé tragickosti obrazu, v němž jde doslova a do písmene o život. Porovnejme například, jak se chovají oficíři při prvním setkání s Hoferikem, kolik tu je ponižující shovívavosti a zviřalosti třeba generála Bergra, kolik cynismu a až triviálnosti feldvébla Wimmera, korespondenta listu Kronenzeitung. A jak se chová v té scéně sám Hoferik, jak pucflek Hope. Porovnejme to potom se scénou, kdy páni oficíři cítí, jak jim teče do bot, kdy se Hoferikova zjednodušená představa postaví do cesty jejich vlastní pragmatické zbabělosti. A jak dovedou najednou rozhodnout: jde-li o střetnutí vlastních zájmů, nemá zájem nějakého kaprála víc důležitosti, než aby pomohl jakýmkoli způsobem zachovat zdravou kůži oficírských zbabělců.

V těchto scénách Hoferika a oficírů spočívá podle mne váha filmu. Méně se podařilo vyjádřit svět prostých vojáků, ale tady to bylo také mnohem

složitější, protože v oné ruské armádě by bylo nutné přistoupit i k diferenciaci národnosti, a film by nesmírně rozšířilo, kdyby se měla umělecky vyjádřit právě celá ta složitost. Režisér proto spolu se scenáristy soustředil pozornost právě na oficírský svět a Hoferika, což se nakonec úspěšně vrátilo ve výsledku, který stvrdil oprávněnost takové koncepce. Režisér dokázal udržet v naprosté vyrovnanosti rytmus celého filmu, ví kdy přidat na hlas, kdy jej ztlumit, kdy zrychlit tempo, kdy je zmírnit.

A podobně kameraman dokázal podřídit všechno právě jednotnému pojetí celého díla. Proto je Uldrichova kamera sice někde subjektivní, někde v pohybu, jinde jen zaznamenávající. Proto je někde barevná až do realit, jinde jen tónovaná, v náznaku. To všechno vyrovnaně přispívá celkovému vyznění díla, a to je nejvyšší chvála funkčnosti kameramanské práce. Kameraman se nevyvyšuje jako nějaký samostatný kumštýř nad film, nesnaží se oslnit diváka nevidaným, nečekaným. Je to kamera sloužící. A protože slouží dobře věci a protože slouží uvědoměle, je to kamera znamenitá. Přistupme aspoň ve zkratce k hereckým výkonům. O Müllerovi v roli kaprála Hoferika už byla dostatečně řeč. Josef Bláha jako hejtman König zahrál snad svou životní roli. To je nejenom bezcharakterní měšťák, jehož prohnání advokátství, sloužící komukoli na pohled a posluhující vlastně jen a jen jeho vlastnímu cynismu a vypočítavosti se dostává místy na povrch pod škrálopem někde až docela do pohledu milého opilce. Místy se usmíváme, místy dokonce smějeme. Ale přitom nás stále mrazí. Dokonce i v oné scéně v kostele, která mi připadá přece jenom ne docela zvládnutá v pojetí. Ono advokátské žvanění opilého Königa z kazatelny působí jako by nebylo docela z tohoto filmu, jako by dostalo trochu inspirace ze Švejka. Ale to je omyl, protože nikdo nemá dál ke Švejkovi než právě Hoferik a nikdo dál k feldkurátu Katzovi než hejtman Hugo König. Na druhé straně to je scéna až kontrapunktická, kte-

rá možná takovou analogii vyvolává naschvál, abychom právě pochopili plně, jak je to analogie jenom umělecká, hraná.

Jdeme však dál. Ilja Prachař hraje svého generála Bergra jako bezcharakterního zbabělého byrokrata, který se sám bojí, ale který se právě proto vytahuje na vojáky, prošle palbou, ohněm. Tenhle strašný strach, tahle osobní zbabělost mu kouká z očí, i když se chová jak chce voják. A kouká mu z očí i to, jak se bojí, že to ostatní prohlédnou. A ostatní to vědí, a on ví, že to právě oni o něm vědí, a oni vědí, že on to o nich ví. To všechno vyvolává onu atmosféru dusna, která vládne v celé té partě, jež pohromadě právě jenom z třídních důvodů, jenom sobecky. Ne jenom lidsky sobecky, ale právě třídně sobecky.

Radovan Lukavský dal svému generálu Grossovi trochu vojáké ušlechtilosti. Proti generálu Bergrovi to je přece jenom víc voják, ale právě jenom tak, abychom nepropadli snad nějakému pokušení ho za to omlouvat. To Ladislav Frej v postavě obrstleutnanta Zieglera měl jiný úkol: tohle je právě ona postava přece jen lidštější, čestnějšího panského oficíra. To proto, že se v ohni setkal blíže s lidskou odvahou i zbabělostí, že viděl zblízka lidské neštěstí, že měl možnost nahlédnout za kulisu vlasteneckých frází a poznat realitu smrti a hrůzu toho, čemu sám slouží. Proto také tato postava končí tak, jak končí, s jistou noblesou, když zjistí, kam vede cesta, po níž zatím šla. Člověk, který nepoznal východisko, volí to jediné, které ho učili. Něco, co by hejtmana Königa nikdy a ani v tom nejstrašnějším snu nemohlo napadnout, stejně jako by to nikdy nenapadlo Bergra nebo jeho adjutanta, leutnanta barona Kostolányho v podání Jiřího Kodeta. Podle mého názoru v tomto filmu hrál Kodet snad nejlépe, jak jsem měl zatím možnost ho vidět na plátně. Jeho baron je právě onen hejsek až do morku kostí, hejsek panský, jemuž projde, co by jinému neprošlo, který si smí dělat šašky i z vlastenečství, protože jeho kumpáni dobře cítí i vědí, že to je právě jenom šaš-

kování, které však na jejich třídní podstatu v ničem nesažá, nijak ji neohrožuje. A pro úplnost dodejme, že právě Königovi případně zcela právem ostudně cynický nápad východiska, jak se zbavit Hoferika, když začne překážet návrhu, který zase docela logicky poprvé nahlas vysloví baron Kostolány, nápad vzdát se nepříteli. Ne nadarmo také právě baron nese na holi bílý šátek v závěrečném marši pánů oficírů do zajetí. K této stručné plejádě hlavních postav filmu přidejme ještě znamenitě ztvárněnou postavu profesionálně cynického dopisovatele listu Kronenzeitung, feldvébla Wimmera, jak ji hraje mladý Pavel Zedníček. Jeho rozhovor s Hoferikem o tom, jak popíše hrdinství kaprálovo, je přímo ukázkový, od dialogu samého až po poslední hereckou nuanci obou postav.

Bylo by možné takhle rozebrat skoro každou jednotlivou postavu filmu. O to však nejde. To hlavní totiž je právě v tom, že všechny jednotlivé postavy dohromady, všechny scény a režijní nápady, kameramanův přínos, hudba a všechno vůbec dává spolu jednotlivé dílo, že vychází ve vzájemných vztazích – komplikovaných a jemných, ale citlivě zvládnutých – tak, že divák má dojem, jako by to vůbec ani žádná námaha nebyla, jako by to všechno plynulo docela snadno a lehce. Hle, výsledek nejnámahavější umělecké driny: dojem snadnosti, lehkosti. Tak máme díky promyšlenému umění a díky zahloubanému, promyšlenému přístupu k tvorbě jednou zase dílo, které si zaslouží takové označení. Dílo, které šlechtilí naši socialisticko kinematografi, protože jakkoli se tu o socialismu neřekne ani slůvko, jakkoli k tomu není ve filmu samém důvod, je to film socialistický, stranický tím, jak dokázali jeho tvůrci předvést v uměleckém zobrazení právě třídní pohled na člověka, na život i na smrt, na vzájemné vztahy. Je to dílo, jehož sláva dlouho nevyprchá. Je to dílo, jehož vytvoření vlévá do žil další novou odvalu věřit a těšit se na další obdobné umělecké úspěchy naší československé filmové tvorby.

Galina Kopaněvová

SERGEJ GERASIMOV

pětasedmdesátiletý

...Kdysi leningradští bořitelé buržoazního umění – mladí „fexkové“ uvedli do oběhu heslo: „Raději být mladým ptákem.“ Na svou uměleckou dráhu se připravovali čtením detektivek, nácvikem akrobatických prvků a boxem. A přes všechny tyto výstřednosti se v jejich „továrně excentrického herce“ zrodila proslulá „leningradská škola“, která v druhé polovině dvacátých let obohatila sovětskou kinematografi filmy jako *Plášť*, *Spiklenci velkého díla*, *Nový Babylon* a příchod zvuku uvítala budovatelsky angažovaným filmem *Sama uprostřed bílé smrti*. Pod zmíněnými filmy jsou jako režiséři podepsáni zakladatelé a hlavní ideologové FEKSu – Grigorij Kozincev a Leonid Trauberg. A ve všech jejich filmech, experimentálním *Čertovým kolem* počínaje, se v negativních rolích objevuje muž démonického vzezření s pronikavým pohledem – Sergej Gerasimov. Tento zblýhlý adept malířství je přímo ukázkovým odchovancem hereckého studia FEKSu. Jeho výkony z té doby se vyznačují obrovskou kulturou mimiky a gesta, mimořádnou přesností často groteskních charakteristik, smyslem pro ironický odstup od postav dobrodruhů, povaleců, falešných hráčů a dalších po-

chybných existencí, které tehdy na filmovém plátně vytvářel. Po první desítky rolí, po příchodu zvuku, se Gerasimov začal věnovat výchově filmových herců: na vlastní zkušenosti navázal rozpracovávání klasických hereckých etud a úryvků z dramát, a jako novum zavedl inscenování próz klasiků – Tolstého a Stendhala, Flauberta a Čechova, aby se herci samostatně dobírali k výrazu života literárních postav, k výrazu jejich individualit, aby se naučili analyzovat lidské charakter a vztahy, uvědomovat si vztahy mezi lidmi a prostředím, atmosférou dění. V hlavních rysech se tato Gerasimovova pedagogická metoda nezměnila dodnes. Tehdy však byla i laboratoří pro jeho příští režijní metodu, právem označovanou v kontextu třicátých let za novátorskou, důsledně jím rozvíjenou i ve všech pozdějších filmech, s výjimkou prepisu Lermontovova romantického dramatu *Po maskárním plese* (1941), v němž usiloval o věrnost duchu slavenského Mejercholdovy inscenace. První období Gerasimovovy tvorby je spjato s Lenfilmem. Zde vytváří svou publicisticky vyhrocenou, volně komponovanou trilogii *Polární hrdinové* (1936), *Pevnost na Amuru* (1938)

a *Učitel* (1939), inspirovanou komsomolskou aktivitou a entuziasmem prvních pětiletěk. Silnou stránkou těchto filmů (osudy komsomolského výsadku na polární stanici; stavba Komsomolsku; problematika vesnické inteligence) je soustředění na niterný život hrdinů, včetně projevu ryze intimních, analytický přístup k interpretaci zobrazovaných skutečností, pojednání hrdinství jako samozřejmé všední práce, absence afektovaného patosu. Hodnotou o sobě jsou výkony mladých herců, mezi nimiž zvlášť upoutává Tamara Makarovová, režisérova manželka a později i spolupracovnice – literární a pedagogická. Po vypuknutí války Gerasimov zůstává v ohroženém Leningradě, kde se podílí na realizaci prvních válečných Filmových sborníků a začíná s Kalatozovem natáčet film *Nepřemožitelní*. Později, již v evakuaci, natáčí autorský film *Velká země* o Leningradě, kteří v nouzových podmínkách uvádějí do provozu svůj závod, evakuovaný na Ural. Na sklonku války Gerasimov krátce řídí činnost Ústředního studia dokumentárních filmů v Moskvě, spolu s Iljou Kopalinem sestřihává filmy *Krymská konference* a *Berlínská konference* a do sféry dokumentu se ještě jednou vrací