

OBJEKTIVEM KRITIKY



/Ne/lidská komedie

Čas sluhů. Jaký je to čas? Čas podřízenosti. Čas pasivity. Čas neodpírání zlému. Kdo je Dana? Ta, jíž se v takovém čase skvěle daří. Ztělesněné zlo. Parazit. Studna ženských jedovatostí. Intrikuje, pomlouvá, rozeštvává lidi. Umí se přikrčit, umí zaplakat, s požitkem rozděljuje a panuje.

Časem sluhů vstoupila do naší kinematografie nová osobnost, Irena Pavlásková. Ví, že současný film potřebuje (na rozdíl od impresivních šedesátých let) silný, temperamentně vyprávěný příběh. Její debut — na pozadí matných, tápavých a schematických snímků naší běžné produkce — překvapuje výraznou, až zběsile artikulovanou ideou, která odsouvá do pozadí požadavky psychologické a jiné hodnověrnosti. To se ovšem v Čechách od-

pouští jen neochotně. Náš divák sice s klidem konzumuje nejneuvěřitelnější historky ve francouzských či amerických spektáklech, ale běda, přistihne-li domácí film při nadsázce. A tak jsem si v recenzích na *Čas sluhů* vícekrát přečetl výčítku, že Dana je patologický případ, že její sklony nevyplývají tolik ze společenských podmínek, jako z vyšinuté psychiky.

Domnívám se, že jde o nedorozumění, neboť Dana je reálnou

figurou jen zčásti; stejně dobře ji můžeme pokládat za postavu symbolickou. Nejde jenom o ni, nýbrž také o okolní „sluhy“, tedy o nás všechny, a to přesně v té míře, v jaké si úlohu sluhů sami připouštíme či uvědomujeme. Dana je příznak našeho černého svědomí, neboť ztělesňuje protikladné rysy české společnosti uplynulých dvaceti let: nesouhlas i přizpůsobivost, odpor k pomě-
rům i jejich využívání. Dana a sluhové, toť dva póly téhož jevu.

Ale pojďme nejprve uvažovat o Daně jako o reálné figuře, a to podle principu presumpce nevinny. Na dně její osobnosti spatříme těžkou frustraci, která jako by měla příčinu v milostném zklamání; to je ovšem pouhý optický klam (nedozvíme se ostatně, proč ji Marek zapudil, a kdoví, jak by to s ní dopadlo, kdyby tak byl neucinil; možná mu šla na nervy její lisavost, možná její skutečnou povahu včas vyušil). Daninou pravou frustrací je ona prvotní, těžká, chronická, vleká, dusivá, melancholická, temná deprese, přítomnost v celé společnosti; jednou z možných reakcí na ni bývala agrese, destrukce či rozšířená forma sabotáže, kdy člověk sice pracuje pro společnost, ale s potlačovanou nenávistí a s výsledkem vypadá podle toho (Dana ostatně nepracuje vůbec); podobně si lze vést i v osobním životě. Dana jako osoba silná a svébytně talentovaná se svému okolí možná podvědomě mstí za mkkost, poddajnost, intuitivně své protějšky testuje a trestá; v jejím zvráceném chování může objevit neukojenou touhu po mravním absolutnu, reakci na všudypřítomnou úzkost. Jako hlavní bytost se Dana podřizuje stoprocentnímu zvěcnění sexu: se sexuálním stykem nakládá jako s odměnou (Milanovi vnútí milostný honorář za zradu Pražáka, sama v charakteristické dominantní poloze a s veškerou iniciativou ve vlastních rukou, což jediné jí — snad uspokojuje; Milanova potupa před našimi zraky je dovršena tím, že během aktu čekají na Danu v jiném pokoji dvě kamarádky, čímž je manželská kopulace snížena na úroveň kteréhokoli manuálního úkonu pro domácnost). Naopak později Dana nepustí Milana do ložnice, protože „pejssek by se zlobil“. Sex s Lubošem poslouží Daně poprvé k jeho ponížení, jindy k trýznění Lubošovy staré bytné. Zmíněné výjevy ukazují Danu jako víceméně frigidní osobu, z některých něžnosti vůči Lence a z Daniny záliby masírovat své přítelkyně bychom usoudili na její lesbické sklony. Občas Danu přistihujeme při vyslovení maskulinních projevech — nejenže uplatňuje právo silnějšího, ale při návštěvě Milanových rodičů zaplácne mouchu, v televizi sleduje válečný velko-film apod. Posudme Daniny rodové dispozice. Její matku poznáme jednak přímo, v krátkém setkání na pozadí fabriky, kdy matka nepůsobí

nesympaticky a navíc s racionální kritičností hodnotí dceřinu aktivitu — jednak ze slov Dany, když říká Milanovi: „Máma je hrozná. Všechno podřídila své kariéře, všechno. Rozvedla se s tátou, protože jí kazil posudek.“ A později Lubošovi: „Víš, když mi bylo osmnáct, utekla jsem od své matky. Začala dělat kariéru přes stranu a svého času zničila hodně lidí.“ Kde by psychoanalytik diagnostikoval Elektrín komplex, tam český kritik L. P. 1989 odhalil důsledky normalizace: hrdinčino neštěstí pramení v sedmdesátých letech, dívka je obětí strohé, politicky exponované matky. Jenže: toto je interpretace Dany, o níž přece dobře víme, jak se přetváří, jak lže. Právě o ní s jistotou víme, že zničila hodně lidí. Tento moment filmu Ireny Pavláškové bych zvlášť ocenil. Případ Dana je totiž mnohde komplikovanější než např. případ Medvěd ve filmu Václava Krístka *Zvířata ve městě*. Tam stačí, aby Václav Koubek prohodil ponouř otázkou o sedmdesátých letech a divákoví má být rázém všechno jasné, ba omluvitelné. Vedle naivního řešení Krístkova pokládám přístup Pavláškové za dalekosáhle rafinovanější, mnohoznačnější, věrně zrcadlící kluzkou relativitu jakýchkoli jednoznačných morálních soudů v naší době. Ať už je Dana pokračovatelkou (budovatelé — pragmatici — utlačení), podobná triádě z *Abuladžeho Pokání* (zločinci — pragmatici — oběti), se Markétou uzavírá; zatímco Dana už revolučionářkou nebude (ale umíme si představit, jak postrkuje mužička do Občanského fóra), Markétě v budoucnu přísluší úloha buřičky. Takový generační model je však fáze posunut o dobrých deset let, patnácti let (revoluční Markétu už dnes nosí index), a proto ho raději opusťme. Konzervativnost Daniných nejhlubších tužeb sahá až kamsi k matriarchátu. Dana chová bytostný odpor ke společenské angažovanosti („Nebýt stranou by měli být ti, co do té strany vlezli...“), odmítá emancipaci („To je ta podělaná emancipace. Co z toho ženská má? Že může sama

do hospoda s každým se na pokání vyspat.“), touží po svatbě v chrámu, radí brát chlapa „jako nástroj k tomu, aby ses sama cítila jako bohyně“, nechodí do zastávek, hraje si na aristokratku. Slova zdanlivého upřímného prozření („To víš, že jsem chtěla žít jinak. Všichni jsme chtěli žít jinak. A jak jsme dopadli! Vzali jsme se.“) svědčí pouze o její inteligenci, nikoli o morálce. Dana prostě dobře ví, co je v které chvíli vhodné říkat; to jí ovšem nebrání vyslovit občas pravý opak, ohromit a cítit se zase na chvíli jako bohyně. Že jí vědomí morálních hodnot nechybí, dokazuje vše, čím tyto hodnoty popírá; pokud se ponižuje, činí tak vědomě, neboť se za to později stejně vědomě mstí. Daniným protějškem do symbolické dvojice je Milan; ač se Dana zpočátku téměř štítí, nechá se uváčet do situace, kdy stále hlouběji opovrhne sám sebou, ale nemá sílu jednat jinak; Karel Roden charakterizuje Milanovy proměny bohatým rejstříkem zatřatých úsměšků. Také Luboš vzoruje jenom krátce, ale zřejmě je doopravdy zamilován, nebo alespoň zakomplexován, protože mu pozornost atraktivní Dany rychle začíná imponovat. Bohunka slouží z čistého nadšení, šlechtně a podvedená Lenka až do konce nevyjde z údivu, paní Marková zlu jen bezmocně podléhá.

V analýze fenoménu služebnosti se Pavlášková dotkla jednoho z klíčových problémů českého života a české filozofie: totiž výše zmíněného neodpírání zlému. Jde o hranici mezi slušností a zbabělostí, kterou sluhové nejsou schopni rozlišit. „Ty seš ten hodnej, co se do něčeho neplete, a proto ho mají všichni rádi, že?“ provokuje Dana Milana tak dlouho, až je vůči ní skutečně „hodnej“, a o to méně ho má ona ráda. Růst zla si lidé kolem Dany (až na Bohunku) uvědomují, ale jejich schopnost sebeobrany je zablokována. Slušnost, slabost, lhostejnost, pasivita? Nebo snad pocitem základního selhání ve věcech mnohem principiálnějších? Nedostatečným vědomím vlastní hodnoty? Několik postav ve filmu zlu přece jen vzdoruje nebo jim alespoň zůstává nepokořeno ve své důstojnosti: Marek (přestože mu Dana zřejmě ztrpčila život anonymním udáním), Pražák (přestože odchází z podniku), matka Dany (přestože ani Dana řekla to, co řekla), manžel Lenky a konečně poslu-

chač Hlasu Ameriky v podání Boleslava Polívky. Sdělení filmu je natolik drtivé, že si jako diváci málo uvědomujeme, že jde vlastně o komedii, že se komice situací přizpůsobují herecké výkony, že tu figurují vyslovené komické postavy (námeček, jeho žena, Bohunka), že komická v jistých situacích je sama Dana (srov. svatební obřad, kde se ona tváří dojatě, on cynicky a mrká na Lenku, srov. scénu v Intercontinentalu, kde se Dana očitá v nezadržitelné komické situaci, pokládána za děvku), groteskně vyznívají „společenské“ scény (podnikový večírek, večírek s cizinci, domácí večírek, venkovská svatba), plná absurdní, byť tentokrát poněkud levně komiky je báseň Jak lvoví bijem o míře recitovaná v Danině bytě slovenskou holčičkou. Nejde o přirozenou reflexi naší domácí, typicky české absurdnosti, v níž se pohybujeme jako ryby ve vodě, nýbrž o záměrné úsilí ze strany autorky. Vrcholem kritického šklebu je zobrazení podnikové mafie s kreaturou náměstka v podání Petra Haničince. Dana těmito lidmi pohrdá, ale její pohled je v podivně shodě s názorem režiséry: polointeligenti, novozbohatlíci, omezceni. Vypravíme-li se na venkov, nacházíme Lubošovo přibuzenstvo — hloupé křupany, slepě uchvácené nevětou z města. Autorka na surovost vůči těmto lidem stojí za zamýšlením: buď jde o rafinovanou stylizaci, díky které sledujeme děj pořad z perspektivy ústřední figury, nebo se v bodě opovření Pavlášková s Danou shodla a dává jí v tomto zapravdu, s krajní, až negativistickou tvrdostí. Danin nenávistný pohled na lidi se s autorským pohledem k nerozeznání stírá a zasahuje Danu samotnou. Ani na okamžik přítomní Pavlášková nepředstírá fotografickou věrnost realitě; naopak tam, kde vymyšlené příběhy obvykle nacházejí svůj pevný pod v dokumentárně zachycovaných autentických reáliích, Pavlášková nejvíce stylizuje a vyjadřuje se s krajní expresí. Přikladem je několik záběrů, v nichž se hrdinka objevuje na pozadí lidí stojících se zasmušilými, sklopenými, jednosměrnými hlavami na tramvajové zastávce či na pozadí jedoucích aut, což připomíná ambice Výtvarného divadla Kolotoč. Anebo krátké záběry „pochodů“ — ať už pochodující husy, zaměstnanci, pionýři nebo dělníci s lopatami. Tyto divadelně stylizované scény podtrhují symbolický charakter příběhu a stávají se jeho ironickým komentářem; charakterizují dobu stejně vřemdě jako portrét Leonida Brežněva na dveřích podniku (zařazující první část filmu do podzimu 1982), incident s posluchačem Hlasu Ameriky či bojový poplach civilní obrany. Tím, že ucpala veškeré východy svého symbolického syžetu do neutrální reality, zvýšila Pavlášková skleníkovým efektem teplotu svého díla; kde by divák očekával vydechnutí, tam ho čeká další políček, neboť i vnější kulisa dějů je zkřivená expresivní stylizací.

A té pomáhají ostatní složky filmu: naddimenzovaná, velkorose komponovaná hudba Jiřího Chlumického a Jiřího Veselého, která drtí, neurotizuje, anebo se posmívá, přičemž čerpá z různých rodových motivů v nezvyklé instrumentaci (tvrdý, agresivní, hřmící chorálový zvuk varhan, ironické balalajky, vřemdě bubnování, bolestný houslový leitmotiv v závěru přerušovaný slepičím kdkáním). Ani kamera F. A. Brabce neposkytuje šanci k výdechu; vyžívá se v nelahodných okrech, podtrhuje stísněný pocit interiéru. V práci architekta Borise Halmiho považují za důležité vyzdobování zbohatlického přepychu, ne očividně nevкусného, ale prohlubujícího tíživou atmosférou. Výsledek má i vynikající kvalitu rytmické (stříh Jan Svoboda). Ivana Chýlková v roli Dany měla mimořádně těžký úkol, neboť zvládala postavu autorsky předurčenou, ba vykonstruovanou, která se nevyskytuje organicky, nýbrž podle železného zákona zla. Chýlkové bylo dáno úlohu nikoli prožívat, nýbrž nést; vše totiž, co Dana dělá, její slova, gesta, je určeno navenek, nikoli k expresi vlastního vnitřního stavu; snad kromě pohněvaných, podmařených pohledů. Zároveň je to objekt groteskního vidění, které postihuje všechny postavy. Chýlková podala velký herecký výkon, protože i Dana podává velký herecký výkon; mimo to musela reflektovat odraz hrdinčina hereckého výkonu v Daně samotné a zůstat chladná, zachovat si odstup. Chýlková přechází od lepového, kňouravého tónu, jímž Dana lichoť a neobratně balamutí, k pozdějším úsečným, odměřenému projevu zastřeným hlasem, do něhož postava nevrloží ani o trochu víc energie, než kolik je nezbytně třeba, a k výsledkům agresivity.

Čas sluhů, který začínající režisérka natočila s takovou mrazivou zuřivostí, jako by šlo o osobní odvetu, je obrazem těžkého mravního chaosu, v němž se společností ocitla. Vedle Krístkových *Zvířat ve městě*, překypujících generační sebelibostí, jde o film, který neskýtá ani omluvu, ani rozřešení. Je dobré, že se toto relativizující dílo dostalo do kin zrovna v době, která podléhá iluzi, že už morální otázky vyřešila.
Čas sluhů. Námět, scénář, režie: Irena Pavlášková; kamera: F. A. Brabec; hudba: Jiří Chlumický, Jiří Veselý; stříh: Jan Svoboda; dramaturgie: Dušan Kukal, 5. TS Miloslava Vydry; hrají: Ivana Chýlková (Dana), Karel Roden (Milan), Jitka Asterová (Lenka), Libor Zidek (Luboš), Miroslav Etlzer (Marek), Eva Holubová (Bohunka), Petr Haničinec (zástupce ředitel), Helga Čocková (jeho žena) aj. ČSR 1989.

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

Wall Street

Toto jméno ulice v Manhattanu v New Yorku, v níž jsou soustředěny největší americké banky a burzy, se stalo synonymem pro sám americký finanční kapitál. Kapitál, který „dělá Ameriku“. Dává šanci, ze dne na den stvoří nebo zničí, rozhoduje o osudu. Obchod s financemi je nejvyšším produktem i tvůrcem hospodářství země. Chladný, tvrdý a blyštivý jako mrakodrapy, v nichž sídlí, je svět sám pro sebe. Diktuje své podmínky lidské mase, která se každé ráno vlévá do mrakodrapů a rozjíždí horečnou honbu za úspěchem a bohatstvím. Wall Street — to je velké téma, z něhož zatím jen střípky vystihla a spíše dekorálně ráda využila kinematografie. Velkou porci nám ho ve svém stejnojmenném filmu z roku 1987 naservíroval Oliver Stone. Tento americký scenárista a režisér tematizuje ve svých dílech náměty zásadní společenské povahy, jakými jsou válka (Četa), gangsterismus (scénář *Zjizvená tvář*, režiséroval Brian De Palma), mafie (scénář *Rok*

draka, režiséroval Michael Cimino), masová media (*Talk Radio*). Skutečně velké problémy, na které při tom naráží (mechanismus zla, neprotivní se zlému apod.), však nezkoumá filozoficky, eticky či psychologicky. K jeho zájmům rozhodně nepatří drobnokresba lidského života sociálního či duševního. Nehloubá nad lidskou povahou. Člověk je mu danou psychofyzickou jednotou, která spíše jedná v určitém prostředí, než uvažuje nad svým jednáním. Oliver Stone nám v žádném případě nevnučuje přesvědčení o všudypřítomném svědomí a vědomí morálních hodnot. Neobrábí svá témata intelektuálními pochybami. Jeho rukopisem jsou mocné tahy na velkých plátcích, střízlivé, rázné, tvrdé a realisticky pádné jako kamen v jeho jmeně. Mluví-li se někdy o „ženském“ filmu v souvislosti s „úhlem pohledu“ na svět, pak filmy Olivera Stonea jsou výrazně „mužského typu“ v zájmu o hrubou, faktickou strukturu života mužů v džungli civilizace. Wall Street nutně musel upoutat pozornost takového režiséra. Je ráno a do mrakodrapů se začíná vlévat lidský pracovní materiál. Na povel digitálních hodin se začíná potit u chladných počítačů a prostřednictvím neosobních telefonů marně shánět ty travě a odbývat nežádoucí. Každý jediný z těch mas je plný touhy prosadit se, „dostat se nahoru“ nejen v přeneseném, ale i skutečném slova smyslu — dospět k apartmá v nejvyšším patře mrakodrapu, s výhledem na svítící město pod sebou a neviděné (tudíž neexistující) ulice každodenního lidského usilování o živobytí. Mladému, ambicióznímu Budu Foxovi se nakonec přece jen podaří prosadit své přijetí u velkého magnáta Gordona Gekka. V jeho prostředí, dýchajícím luxusním životem, dráždivostí velké finanční hry, potěšením z úspěchu a moci, se však musí rozhodnout. Leccos může ze hry získat, přistoupí-li na její pravidla, a těmi je protiprávní jednání, „nečistě“ postupy. Bud Fox to udělá. Pomůže Gekkoví zničit jeho protivníka a dohodí mu výhodnou koupi letecké společnosti, v níž pracuje jeho otec jako mechanik i odborářský funkcionář. Nastává však chvíle prohlédnutí, ujasnění si vlastních hodnotových měřítek. Zatímco Gekko je pouze chladný finanční obchodník, který se pohybuje pouze ve světě finančních spekulací, za nimiž nevidí lidské osudy,

nikdy nebuduje, ale okamžitě výhodně ničí to, co mu samo neposkytuje zisk, Bud Fox není dosud natolik odcizen životu lidské komunity, ještě je schopen také budovat a tvořit. Chce z letecké společnosti udělat prosperující podnik, zatímco Gekko ji za jeho zády a proti vzájemné dohodě rozprodává. To má za následek propouštění z práce a infarkt Budova otce. Syn se zastaví na své bezohledné cestě vzhůru teprve ve chvíli, kdy tvrdý dopad finančních machinací pocítí ve vlastní rodině, kdy je mu v cestě za blahobytem postavena otázka života a smrti vlastního otce. Je odhalen a pro nezákonné postupy postaven před soud, kam se mu podaří strhnout s sebou i Gekka. Už v předcházejícím světově úspěšném autorském filmu *Četa*, který jsme viděli i v našich kinech, se Oliver Stone zabýval střetem falešných ideálů s realitou a odhalováním džungle lidské duše. Zatímco v něm, pužen vlastním tíživým prožitkem války ve Vietnamu k jasné a nekorigované výpovědi, zasadil neprosnou ránu americkému sebevědomí a iluzím, ve *Wall Street* jako by k tomu neměl dostatečný impuls. Americká kinematografie, příliš zahleděná do sebe, nutí své tvůrce natáčet fesenlé dokonale filmy v rámci svých schémat a konvencí. Impozantní rozmach Olivera Stonea k velkému portrétu fenoménu zvaného Wall Street jako by byl rozmlňován právě konvenční fabulací příběhu s dávkou sentimentality a směřováním k happy endu. Oliver Stone odvíjí filmem linie dvou světů. Budův otec — to je svět práce a humanitních lidských vztahů. Gordon Gekko — to je svět, v němž jedinou hodnotou jsou finance, stávající se podstatou života. Mladý Bud je postaven mezi tyto dva světy. Jejich střetnutím je přiveden k znovunalezení hodnot lidského přátelství, odpovědnosti a svědomí. Tyto dva světy s sebou nesou také dvě témata filmu. Prvním je Wall Street, portrétovaný s dokumentaristickou snahou, druhým vtať otce a syna, vystavený podle zákonů až melodramatického filmového příběhu. Tato dvě témata se ve filmu paradoxně spojují v jednotu a současně žijí svůj vlastní život. Na jedné straně se zdá být chybou dovyprávění příběhu až po nejzáší mez, na druhé straně právě infarkt otce tu funguje jako jediný apel, schopný zastavit synův bezhlavý let;