

V polském filmu

se děje

něco nového

O národních kinematografiích jsme si zvykli uvažovat schematicky: o několika desítkách, nebo dokonce několika stovkách filmů z určité oblasti vyjadřujeme své mínění prostřednictvím jedné formulky. Hovoří se dnes o „úpadku francouzské kinematografie“ a o „druhém dechu Hollywoodu“ a maďarský film představuje „Jancsó a jini“. A podle podobné formulky na téma polské kinematografie po „druhé etapě polského filmu“, reprezentovaného v polovině šedesátých let Wajdou, Kawalerowiczem a Munkem, nastala krize a netrpělivě očekávaný Mesiáš, nazvaný „třetí etapa polského filmu“, nepřichází. Každá taková formulka znamená ovšem zjednodušení. Mostem mezi „druhou“ a „třetí“ etapou polského filmu jsou Polański a Skolimowski, Majewského *Podnáměník*, Leszczyńskiego *Život Matoušův*, Kutzova *Perla v koruně* a Zaluského *Kardiogram* (a nezapomínejme, že ani protagonisté předchozího období – zejména Wajda se svým filmem *Vše na prodej*) – přitom nezahálci. Ani toto důkladné utřídění nezmění však nic na skutečnosti, že v letech 1966–1972 používá zahraniční kritika ve vztahu k polské kinematografii termínu „krize“.

Avšak rok 1973 přináší změnu! Použijme jako měřítko festivalových cen. Nelze nekriticky absolutizovat jejich význam (některé filmy důležité pro určitou zemi mohou být v mezinárodní konkurenci bez jakékoli šance na úspěch). Pro zahraničního čtenáře je to však ukazatel snadno pochopitelný a porovnatelný. –

Jen v roce 1973 získaly polské filmy tato ocenění: V Cannes Hasovo *Sanatorium na věčnosti* – Cenu poroty (osm let po vyznamenání Munkovy *Pasažérky*); v Moskvě *Koperník* manželů Petelských – Stříbrnou medaili (sedmou); v Locarnu Zanussiho *Iuminace* – Grand Prix a zároveň Cenu kritiky (FIPRESCI) i Cenu ekumenické poroty; v Ravenně na soutěžním promítání Mezinárodní konfederace studijních kin tentýž film – Grand Prix; v San Remu na Festivalu autorských filmů Konwickeho snímek *Jak daleko odtud, jak blízko* – Speciální cenu (druhou); v San Sebastianu Wajdova *Veselka* – Stříbrnou mušli (druhá cena); v Mannheimu Królikiewiczův film *Skrz naskrz* – Cena Josepha Sternberga (třetí), dále Cenu kritiky (FIPRESCI) a Mezinárodní evangelickou cenu. Tento výčet bude možná čtenáři nudit. Čím však je delší, tím větší uspokojení dává jeho sestavení polskému kritikovi. V minulých letech stačilo na takovýto soupis jen několik málo řádek...

Tento výmluvný výčet by snad mohl někomu připadat náhodný – stojí však za ním prostě dobré filmy. V posledních necelých dvou letech jsem napočítal pětadvacet národních filmů dobré mezinárodní úrovně. Na kinematografii, jejíž roční produkce překračuje jen o málo dvacet filmů, je to výsledek pozoruhodný. Jestliže se tato tendence udrží (a proč by se neměla udržet?), pak od označení „krize“ budou muset upustit i nelaskaví kritici.

Důkladnou analýzu tohoto „návratu formy“ bude možno provést teprve tehdy, až

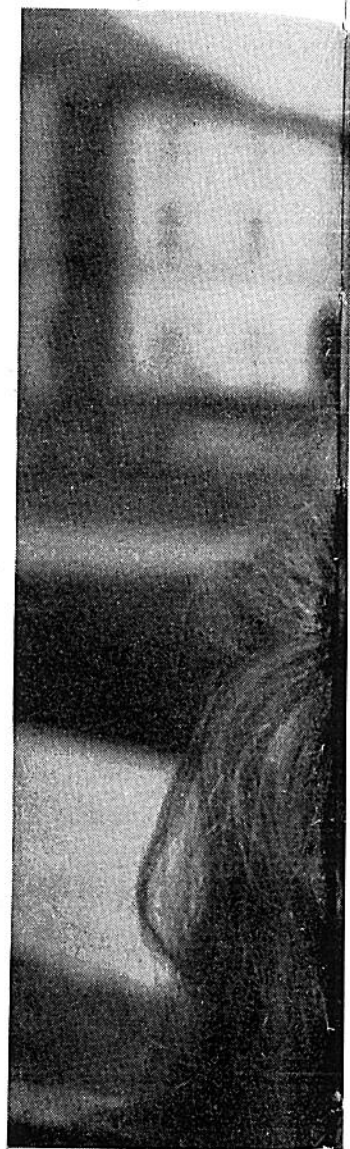
se symptomy „návratu“ potvrdí a umocní. Avšak už dnes lze poukázat na dvě základní příčiny. První je nesporná – tři roky od nastolení Edwarda Gierka do funkce prvního tajemníka Polské sjednocené dělnické strany – je to uspišení rozvoje země, vzrůst autentických společenských iniciativ a zlepšení existenčních podmínek. Druhou příčinou je pak tvůrčí ofenzíva mladých talentů, vyjadřujících pravdy svého pokolení. Debutantům, převážně absolventům Filmové školy v Lodži, je předem vyhrazeno významné místo v produkci – zhruba dvacet procent.

K cílům, kterým je třeba zasvětit život

A právě tito mladí lidé, kteří nezažili válku a byli už vychováni v socialismu, byli teoreticky nadějí pro vznik „třetí etapy polského filmu“. Byli to oni, kdo měli přinést nový obsah a kteří jej měli vyjádřit prostředky vlastními, nevyppůjčenými od uznávaných mistrů. Po nějakou dobu jsme už mohli zaznamenávat náznaky tohoto proudu, jež však bylo vytýkáno (zdá se, že poněkud ukvapeně), že postrádá dílo velkého kalibru, které by po obsahové i formální stránce otvíralo perspektivy pro ostatní.

Takové dílo tedy povstalo. Je pod ním podepsán, jak se dalo ostatně předpokládat, Krzysztof Zanussi. Jeho *Iuminace* připomíná termín středověké filosofie, označující stav milosti, v němž duch bezprostředně spatří pravdu. Hrdina, mladý fyzik, nespo-

kojený, stále hledající, si klade nejdůležitější otázky svého pokolení, které bude zanedlouho řídit tuto zemi: zda existuje nezvratná pravda, zda je svět poznatelný, co to je politická angažovanost a morální odpovědnost vědy. Tyto otázky nejsou položeny in abstracto – jako intelektuální okrasa několika dialogů. Naopak, předznamenávají konkrétní rozhodnutí v hrdinově životě, stu-





pínky jeho neokázalé kariéry. Neboť je to zároveň film o kariéře v socialismu. Zanussi se nevyhýbá choulostivým tématům. Na podkladě *Illuminace* by bylo takřka možno sestavit rozpočet mladého varšavského manželství (když v mnoha filmech to vypadá, jako by hrdinové byli živi z výhry v loterii). Avšak i když Zanussi nezamlčuje peněžní problémy, uvádí je do realistických proporcí. Ne-

idealizuje své postavy, ale ukazuje všechny alternativy jejich možností výběru („V Polsku si člověk moc nevydělá – říká hrdinův přítel – ale kariéra, to je také soubor vhodných lidí, s kterými budu muset spolupracovat“.) Velká pouť mladého vědce k cílům, kterým stojí za to zasvětit život, je tu popsána stylem „intelektuálním“, známým již ze Zanussiho filmového debutu – ze *Struktury*

krystalu. Zde nabral tento styl znaky, které není možno označit jinak než bohatství. V zájmu naprostého vyloučení jakéhokoli prefabrikovaného didaktismu uchýlil se režisér k rozmlouvám se známými osobnostmi (kteří tu „neposkytují interview“, nýbrž hrají ve filmu samy sebe), k citování dokumentů, k improvizaci situací i dialogů, typických pro jednotlivá prostředí. Ne však natolik, aby

vliv autentického dokumentu mohl překrýt osobní drama hrdiny, stále pronásledovaného myšlenkou o krátkosti tvůrčího období v lidském životě a o smrti jakožto jediné jistotě. *Illuminace* je film laconický, jako by fotografie byly pořízeny blesky flashce, rozvracející tradiční pojetí plynulosti a kontinuity, kde jedna scéna plní často funkci celé sekvence. V důsledku toho divák nejen spoluvytváří

film, tím že vyplňuje záměrně proluky, nýbrž má zároveň dojem, že čas plyne jakoby mezi jednotlivými scénami, a ne uvnitř těchto scén. Formálně sice méně bohaté, avšak naplněné podobným hledáním morálního absolutna, je *Zachránění*, debut Edwarda Żebrowského. Jeden z diktátorů určitého odvětví vědeckého výzkumu, domýšlivý a vidící pouze úzký okruh vlastních problémů, odchází „na pár dní“ na pozorování do nemocnice. Zde nabývá postupně přesvědčení, že není vůbec jisté, zda svůj nemocniční pobyt přežije. Celý svůj dosavadní systém hodnot podrobuje revizi a určité konečné otázky – o smyslu života a smrti a o základních vztazích k svým bližním – nemůže již dlouho odkládat. Film je natočen „neozdobně“ – ve velkých celcích, s pomalými jízdami kamery a v dlouhých záběrech. Dovoluje to však exponovat, což je u debutanta překvapující, rafinované vedení herců, zvláště Zbigniewa Zapasiewicze a Maji Komorowské, kteří se již před časem úspěšně uvedli ve filmech Zanussiho. Je zajímavé, že eschatologické problémy – dlouho nepřítomné na polských plátnech – se vrátily do našich filmů z iniciativy nejmladší generace. Pozornost kritiky vzbudily i další dva debuty, třebaže u masového publika nedošly uznání. Je to především snímek *Skrz naskrz* Grzegorza Królikiewicze, který vzhledem ke své horlivé účasti na veřejných diskusích bývá považován za duchovního vůdce mladé generace. Jeho překvapující film je převzat z soudní kroniky z roku 1933. Manželé, vegetující na společenské periférii, zavraždí a oloupí listonoše a ještě dva další staré lidi, svědky jejich zločinu. Vrahové jako hrdinové filmu nikoli kriminálního? Již z této volby je patrný Królikiewiczův vzdor. Proti očekávání nejde tu však vůbec o společenský film, který by byl obžalobou období Velké krize (která není zjevná ani v pozadí). Vynětí příběhu z historického kontextu dovoluje Królikiewiczovi předložit divákovi fenomen psychologický, který má trvalou platnost nezávisle na době. Jde o příběh páří,

kterí nemají sebemenší možnost realizovat své aspirace, zabývat se činností, která by jim přinesla uspokojení. V jejich vzpouře jsou skryty desperádné prvky vzpoury, nikoli však „vykalkulovaný“ záměr „uspořádat si život“ za uloupené peníze. Při soudním procesu, kdy každý z nich se snaží vzít vinu na sebe, vidíme v tomto smyslu první manifestace jejich osobnosti navenek.

Nebanální koncepci tématu odpovídá zde ještě originálnější realizace: nervní, subjektivizující, plná překvapivých elips. Provokativně nakládá režisér se schématem záběr – protizáběr (ve scéně u soudu vidíme a slyšíme pouze obžalované), ve zvukové stopě zdůrazňuje přirozené zvuky překrývající dialog, vyhýbá se hloubkovému ostření, doslova skrblí osvětlením a noří celek do mračných tónů se spornými dominantami. Je to film spasmatický, agresivní, provokativně se odklání od mnoha zvyklostí diváka, dokonce – jak se zdá – neslouží ani nejlépe tvůrčím záměrem autora, přesto však si zaslouží naši pozornost.

Poněkud se mu podobá *Prst boží* Antoniego Krauzca. Režisér vychází ze stejného prostředí jako Królikiewicz, dívá se stejně na svět s tím rozdílem, že jeho neadaptovaný hrdina žije dnes. Mladý chlapec z nejnižších společenských vrstev je bezvýhradně zamilován do hereckého povolání. Třikrát propadá při přijímacích zkouškách do herecké školy: nejprve pro nedostatek životních zkušeností, potom – jak se zdá – pro jejich nadbytek. Krauzcova stylistika je spíše klasická; nebrání se však silným efektům, které jsou zapojeny v *Prstu božím* do celku poněkud neorganicky. Přesto již sama analýza životního neúspěchu v naší skutečnosti (která je jakousi antitezí analýzy úspěchu ve snímčích Zanussiho) postavila tento film do středu zájmu polské kritiky.

Popis obyčejů je debut dvojice inteligentních dokumentaristů Josefa Gebského a Antoniego Halora. Debut stejně ambiciózní jako nepodařený. Skupina studentů etnografie objeví na prázdninové praxi selskou rodinu, těžce postiženou válkou, která složila osob-

ní slib mlčení. Je hledání pravdy v mlčení ještě etnografií, nebo jsou snad důležitější magnetofonové zápisy starých písní a rituál zapálení bankovky při uzavření obchodu na jarmarku? Útržky reportáže, cinéma-vérité, studentských lásek, satirických záznamů zesměšňujících univerzitní byrokraty, ukázky veleředí světového malířství a lekce z antropologie zde netvoří uzavřený celek a nejsou dostatečně přesvědčivé. Nicméně několik mistrovských scén nám dovoluje klást velké naděje do obou vousatých debutantů.

A je tu ještě jeden debut dokumentaristy: Krzysztofa Gradowského *Cizím vstup zakázán* – riskantní experiment, který „neměl právo se podařit“. A nepodařil se. Již po nějaký čas se Gradowski neobjevoval mezi polskými dokumentaristy. Nyní si vybral ze soudních aktů dvě autentické události: propuštění začínajícího zloděje z vězení a smrt vesnického děvčete, které přišlo hledat do hlavního města dulce vita. Již ze samého tématu druhého příběhu vyplývá, že jej bylo možno realizovat pouze prostředky hraného filmu: konstrukcí, inscenací a vedením herců, byl neprofesionálních. Avšak to, co přestalo být dokumentem, nestalo se ještě „normálním“ hraným filmem (nepevná konstrukce, primitivní psychologie, nedostatky v hereckém projevu). Ale je-li tomu skutečně tak, kde se potom bere v obou tématech tak nečekaně působivý náboj pravdivosti?

Není to špatné, jestliže téměř každý debut dává podnět k vážné diskusi a jestliže každý vznikl na podkladě vlastního scénáře (s výjimkou *Prstu božího*, který byl natočen podle dosud nevydané povídky režisérova přítele). A tak se přirozenou cestou splnil požadavek polské kritiky, aby fabulární debuty byly umožňovány těm režisérům, kteří si přinesou vlastní scénáře a s nimi i osobní zaujetí a angažovanost. A tím je zároveň poražena opačná teze, aby mladí ukázali své nadání na předem přidělených scénářích, kdesi kýmsi schválených, kterých se dosud neujal žádný z renomovaných režisérů. Debutanti – autoři si volí, což

je logické, současnou terku s autobiografickým textem. To umožňuje i matografií stálý kontakt s nejším životem země, co téma, od kterého se čtenomovaní filmová prání důsledně distancují.

Pochlebovat nebo experimento

V protikladu k debutům, které jsou zdrojem vzrůstající uspokojení, vynořuje se problém „ostatních filmů“, kterým je – jak se zdá – obtížné Projevuje se tu snad snaha přizpůsobit se vkusu publika nebo se zde setkáváme s opnými tendencemi uchylovanými k extrémním osobitým laboratorním experimentům. S nezdarem se setkal Wit Leszczyński, jehož *Osobní hlídka* následovala po fascijním *Životě Matoušově*. Nelze to špatný nápad podívat na skutečnost z pohraniční průmyslu („odkud je víc celé Polsko jako na dlani“ Hněvná slova na adresu majitelů měšťácké touhy po majetku – dokonce i u osob s bezúhonnou minulostí – mohla n mít účinky katarze. Avšak postar nezlozmného celníka, „kte nebyl kariérista“, je vybaven takovou dávkou efektů b obsahu a takovým množstvím psychologických disnancí, že se celé kritické psláni rozplynulo.

Jinak je tomu se *Štírem, Panou a Štírcem* Andrzeje Kor dratiuka: existencialistick tragédie potulného fotografa prostitutky a nedostudovaného kněze byla lopotně zasazena do rámce biblické metafor. Okázala realizace způsobilá, že režisérův záměr se stal nejasným a vyvolává někdy u publika nežádoucí veselí.

Podobně je tomu v případě Andrzeje Żulawského. Po diskusní, přitom však oslnivé *Třetí částí noci* zatoužil režisér vytvořit film na způsob polského horroru, zasazeného do XVIII. století a dovedl tu – jak se zdá – až k hranici ústnosti svoji stylistiku šoku a hrůzy.

Jeho *Đábel*, dosud neuvedený, bude patrně nejdále dovedený pokus o přenesení drastických výrazových prostředků ve stylu Arrabala na naši pítdu.

Co však dělají v období zesíleného náporu mladých známí a uznávaní tvůrci? V jejich čele stojí trvale Andrzej Wajda. Jeho temperament romantického realisty ho přiměl k odvážnému pokusu. Zadaptoval pro filmovou verzi scénickou poému *Veselka* Stanisława Wyspiańskiego, koryfeje polského modernismu z fin de siècle, čili z období, kdy rozdělené Polsko neexistovalo na mapě Evropy. Ve *Veselce*, inspirované tehdejšími úsilím o sblížení polské inteligence s venkovem, se mísí patos se satirou a drsná doslovnost některých scén se subtilními záběry nebo s piáckými vizení svatebních hostů. Zachování značných partií veršovaného dialogu (který zná v Polsku téměř každý žák základní školy) jistě věc neusnadnilo a předešlo fiasko jeho filmu v zahraničí. Ale věštba se nesplnila! Politické narážky na onu dobu byly naprosto srozumitelné a snová partie se strašidly a duchy – v divadle vždy poněkud povážlivá a „objektivní“ – byla ve filmu skvěle vyjádřena nutkavými představami jednotlivých hrdinů. Udržení celku v rytmu veselého tance, rafinovaná práce kamery v dusné, přeplněné síni i subtilní kolorit dodávají náležitou váhu závěrečnému zloru rytmu v kritickém závěru.

Druhým pozoruhodným dílem střední generace (starší v polské kinematografii vlastně neexistuje) je dramatické mystérium Tadeusze Konwického *Jak daleko odtud, jak blízko*. Konwicki, jeden z předních polských spisovatelů, je laboratorním příkladem „autorského filmu“: natáčí filmy stejně zručně jako píše knihy, ale za kameru se postaví jen tehdy, když některým ze svých nápadů chce atakovat jinou než literární sféru vnímavosti konzumenta.

Konwicki je považován za hlavního představitele generace „nakažené válkou“. To ovšem neznamená, že by žil uzamčen, ve světě období před čtvrt stoletím a že by se

donekonečna opájel hrdinskými činy hnutí odporu (což tak nepříznivě ovlivnilo například rozvoj jugoslávského filmu). Konwicki se prostě domnívá, že jeho pokolení je jedním z nejvýznamnějších v historii národa, že dokázalo přežít čtyři nebo pět různých historických forem a že žádná z nich se nedá prostě vyškrtnout. Hrdina jeho nového filmu nachází smysl života (i svých budoucích možností) v ustavičném konfrontování všech svých zkušeností, počínaje raným dětstvím. Minulost je pro něho silou stejně reálnou jako přítomnost. Proto se tato jeho oslavná píseň na čas skládá z kombinace banálních pozorování každodenního života a z narážek na nepřesná fakta z minulosti, z aktuálních karikatur i z filosofických metafor, z konkrétních autobiografických faktů a mučivých představ, které stud nedovoluje vyjevit. *Jak daleko odtud, jak blízko* je antitezí halasného, patetického optimismu, přesto však vyjadřuje těžko splnitelnou, ale odůvodněnou naději, že nežijeme nadarmo.

S uznáním je třeba vzpomenout i na canneského laureáta Wojciecha Hase a jeho *Sanatorium na věčnosti*. Režisér *Rukopisu nalezeného v Saragoze* věnoval pět let života, kdy odmítal všechny návrhy, připravě filmového přepisu románu Bruna Schulze. Tento spisovatel, zavražděný hitlerovci, první překladatel a propagátor Franze Kafky ve střední Evropě, vytvořil si zvláštní svět provinčního městečka, expresionisticky a groteskně deformovaný, v němž je dominantou postava otce, viděného freudovskými, a Ženy – ničitelky. Zamilován do této průkopnické prózy, Has tu výstižně zachytil tóny originálu, přičemž si však počínal celkem svobodně při ateliérovém přetváření Schulzových delirických vizí.

Podobně byla zaměřena i *Žárlivost a medicína* Janusze Majewského, adaptace jednoho z předválečných bestsellerů, v němž melodramatický milostný příběh je destruktivně ovlivněn horskou letní bouří. V tomto případě však literární styl nenalezl ve filmu originální korelát a tuctová fabule byla vysunuta na první plán. Přesto je tento film třeba

zhlédnout pro vystižení lokálního koloritu malého sanatoria a kvůli neobvyklé postavě židovského krejčího, vytvořené nikoli hercem, nýbrž básníkem Włodzimierzem Boruńským.

Jiný básník a proslulý inspirátor slavných etických diskusí Tadeusz Różewicz, napsal pro svého bratra, režiséra scénář *Trauchnívé stromy*. Stanisław Różewicz tu vytvořil autoironický obraz spisovatele, který se na své cestě do divadla, kde měl být přítomen na zkoušce své hry, setká náhodou se skutečným lidským utrpením. Tato nečekaná zkouška, zakončená jeho morální porážkou, je v polském umění vzácným příkladem zájmu o problematiku individuálního štěstí.

Dva zajímavé filmy byly věnovány mládeži. Obecně je mládežnická tematika – módní, téměř bez rizika a vždy poněkud exotická („záhadná mládež“) – jakýmsi druhem unikovosti. V obou těchto případech jde však o díla jasná a pravdomluvná a přitom zbavená jakékoli koketérie. Film Janusze Morgensterna *Je třeba zabít tu lásku* znamená návrat citlivého režiséra, kterého v poslední době téměř zcela pohltila televize, na plátna polských kin. Tento smutný film o příliš mladé lásce a o rozčarování, které z ní vyplynulo, je jakousi antitezí Romea a Julie, udržovanou v lyrickém a reflexivním tónu. Režisér zde objevil pozoruhodnou debutantku Jadwigu Jankowskou, vlastně ještě dítě, která však ovládá výrazové prostředky zkušené herečky – a možná, že tu jde o největší herecký objev desetiletí.

Naproti tomu *Úsek častých nehod* Jana Lomnického je zajímavý především díky Jerzemu Skolimowskému, který je autorem scénáře. Jeho znalost póz i módních výstřelků prostředí (automobilová euforie) je tu vyjádřena v portrétu mladého podvodníka, který promarní své mimořádné schopnosti. Lomnickému se však nepodařilo získat od herců přesvědčivé výkony, takže moralizátorský záměr se tu projevil příliš doslovně.

V rukou Skolimowského mohl nabyt jeho scénář trojrozměrnou dimenzi jeho londýnského

The Deep End, promítaného s velkým úspěchem v Polsku. Bez ohledu na institucionální kritéria může být *Deep End* rovněž považován za polský film: polský scénář polského režiséra byl napsán pro realizaci v Polsku a teprve dodatečně byl přenesen na anglickou základnu. Od realizace snímku *Ruce vzhůru* z roku 1967 píše Skolimowski v Polsku scénáře, ale nenatáčí sám filmy. Film *Ruce vzhůru* – zajímavé pojednání o arivismu v prostředí mladých lékařů – byl několikrát předveden kritice, dodnes však nebyl uveden.

Při vzpomínce na *Deep End* nesmíme pominout ani snímek Andrzeje Wajdy *Pilát a ti druzí*. Byl natočen pro západoněmeckou televizi, avšak na podkladě polského scénáře na motivy Bulgakovova *Mistra* a *Markéty*, za spolupráce polského kameramana a polských herců. Wajda již připravuje polskou verzi filmu, který je u nás očekáván s velkým zájmem.

V tomto výčtu je patrný určitý nedostatek. Mezi současnými filmy se neobjevuje ani jediný, který by měl *sensu stricto* politický charakter, něco, co by bylo korelátlem nejen levicově západní produkce, nýbrž například dnešních maďarských filmů.

Jedinou výjimkou je film Henryho Kluby *Slunce vychází jednou denně*. Až na uspěchaný a nepřesvědčivý konec je to fascinující film o určité formě instinktivního, selského, anarchického socialismu z let 1945–47.

Krásně vykreslený starosta horalské vesnice (Franciszek Pieczka), svérázný a nezávislý, nemůže se dostat do konfliktu s byrokratickými formami socialismu, jak v jejich přesvědčovací, tak represivní podobě.

Pro vyjádření těchto neantagonistických, přesto však prudkých a tragických konfliktů zvolil Kluba styl blízký naivní lidové baladě, v níž se harmonicky spojuje epičnost s prvky humoru a satiry.

Film natočený roku 1967 byl uveden teprve nedávno. Bohužel, další dva filmy téhož režiséra znamenaly naprostý neúspěch.

Kdo se rozhodl pokračovat v tomto zajímavém směru?

Možná, že to bude další debutant Sylwester Szyszko, jehož právě dokončený snímek *Temná řeka* získal svou ostrostí pohledu na zemědělskou reformu věhlas pozoruhodně prvotiny.

Nejen výnosná legrace z obecnstva

Zbývá ještě poslední zajímavá tendence – velká, atraktivní podívaná, která přitahuje milióny diváků a podněcuje proto ostré celonárodní diskuse. Tato díla někdy vykazují znaky uměleckých ambicí, jsou realizována oslnivě, třebaže někdy novátorsky a zařazují se organicky do polské tradice děl toho druhu, jako byl Kawalerowiczův *Faraón* nebo Wajdovy *Popely*.

Jmenujme především nejnovější film této kategorie – *Kopernika* Czesława a Ewy Petelských – natočený k pětistému výročí narození geniálního astronoma. S imponující přesností vytvořená rekonstrukce doby a několika mocně působivých obrazů, připomínajících sovětskou školu, zařazuje film mezi významná díla, která se neomezují pouze na splnění didaktických nebo jubilejné oslavných úkolů. Potíže jsou s titulní postavou, o jejímž životě toho mnoho nevíme a jejíž epochální objev se nedá populárně vysvětlit divákovi bez příslušné matematické přípravy. Tvůrci tu chvályhodně upustili od uvolnění brzdy fantazii a za těchto podmínek vysunuli do popředí méně známé vlastnosti hrdiny filmu (například jeho vojenské schopnosti, kdy v době polské války s německými křižáky hájil statečně olštýnský hrad), nebo dali vyniknout plastické postavě Kopernikova strýce a protektora, excentrického biskupa Watzenroda.

Jiným filmem určeným širokému publiku, jehož masový úspěch překvapil dokonce samotného režiséra, je *Hubal* Bohdana Poręby. Titul filmu je pseudonym majora kavalérie, skvělého jezdce a olympionika, který v kampani roku 1939 nekapituloval, nýbrž s celým svým oddílem odtáhl v uniformě do lesů středního Polska. Se střídavými štěstím bránil se tam ještě osm měsíců, dokud nebyl zabít ze zálohy. Kritizován ještě za

svého života vedením podzemní armády, která se tehdy začala formovat (pro riskantnost, s jakou vydává v nebezpečí lidí), byl však Hubal nepopíratelným symbolem tradice národních válek. Jeho oddíl získával první zkušenosti pro pozdější partyzánské hnutí a charakter tažení musel se pak z rytířského dobrodružství přeměnit v méně efektní, avšak opravdovou lidovou válku.

Zdálo se, že minulá válka byla tak dlouho tématem polského filmu, že o ní bylo věděno takřka všechno a že divák, zvláště nepamětník, byl již touto podívanou přesycen. Avšak vzrušující a přitom velmi prostý patriotismus tohoto filmu, který polský divák ztotožňuje s biologickou ochranou národa, promluvil stejně výrazně ke spolubojovníkům jako k jejich synům. Ryszard Filipki vytvořil v Hubalovi hrdinu neobyčejně atraktivního, třebaže ho pojal intelektuálně a zcela rezignoval na poetiku westernu.

Dva další filmy typu velké podívané jsou právě před dokončením: Jerzy Hoffman přepsal do filmové podoby *Potopu* Henryka Sienkiewicze (epopej ze švédských válek v XVII. století) a Jan Rybkowski *Sedláky* Władysława Reymonta (selskou ságu o tragické lásce na pozadí čtyř ročních období na polském venkově z konce XIX. století). Zdá se, že díla obou polských laureátů Nobelovy ceny jsou nadmíru kvalitním materiálem pro ten druh filmové tvorby, kterému bývá předhazována komerčnost a bezmyšlenkovitost, což však vůbec nemusí znamenat, že pro ty, kteří tento druh filmů vyrábějí, je to jen výnosná legrace, kterou si dělají z publika.

Ještě před několika lety počet diváků na polských filmech systematicky klesal. V posledních dvou letech začal však prudce stoupat. Polské publikum, které je „krmeno“ dobrým světovým repertoárem, se považuje za náročné a „obtížné“, a proto je tento vzrůst frekvence sám o sobě společenským činitelem neméně významu než dobré přijetí polského filmu domácí kritikou.

Přel. A. Z.

