

Andrej Stankovič

KÝČE DRUHÉ GENERACE

I. Království mé střediskové

Od premiér obou filmů Věry Chytilové, jež jsou předmětem této úvahy, uplynul již nějaký čas. Lze předpokládat, že zainteresovaní čtenáři je buďto zhlédli, nebo si přečetli kritické ohlasy, v nichž filmový příběh bývá zpravidla reprodukován. Nechť tedy omluví, že až na nejnepříjemnější nepůjdu do žádných detailů.

Základem filmu *Šašek a královna* je virtuózní improvizální exhibice brněnského mima Boleslava Polívky (na téma jeho někdejšího představení v Divadle na provázku) v pevném rámci příběhu z české vesnice. Klíčová situace je v tomto rámcovém příběhu stejná jako v Menzelově *Vesničce mé střediskové*. Je jím vpád něčeho cizorodého do kalendářové vesnické idyly¹ jako vystřižené z barrandovského filmu pozdně prvorepublikové nebo raně protektorátní doby vzniku. (K těmto filiacím současné oficiální kulturní produkce srov. též poznámky Jana Lopatky v jeho knize o rozhlasových seriálech *Radiojournal v kols/mickém věku*, Praha, Edice Expedice 1984, a úvahy Egona Bondyho o zdrojích dnešní české pop-music v knize *Cesta Českem našich otců*.) Film by rád naznačil, že tuto idyličnost, už dávno kanonizovanou jako kýčovitou, paroduje (např. ve scénách servility celé vsi vůči západoněmeckému pracháči-paroháči, který si sem zajel i se záletnou chotí na devizovou leč). Parodie je ovšem kompromitována celkovým aranžmá, které připouští ambivalentní výklad, televizním hereckým obsazením postav venkovanů i tomu úměrnou interpretační šarží. Takovou, jak ji charakterizuje ve svém článku „Lesk a bída českého filmového herectví“ (Film a doba č. 1/1987) Pavel Melounek: „...hráči průměrní, ba podprůměrní, putující od role k roli s notoricky neproměnným výrazem, bez sebemenší ambice tvořit před kamerou.“ Dát najevo rozdíl mezi parodií a vážnou kreací je za takového marasmu ovšem nemožné. S virtuózním výkonem hlavních představitelů B. Polívky a Chantal Poullainové v centrálním příběhu, převzatém z divadelního představení, vytvářejí výkony herců v epizodních rolích rámcového příběhu známý, oboustranně nemravný kontrast.

1 Ponechme stranou – i při zjevných satirických ambicích Chytilové a před ní Menzela –, jak byla tato idyla daleko od skutečného stavu věcí v době kompetence sloganu „Venkov jedna rodina“ a jaká je vzdálenost nyní, kdy vesnice je po předchozím zdecimování kolektivizací „stabilizovaná“: korumpovaná a hýčkaná dotacemi a i značnou tolerancí k jakékoli malé i větší lumpárně ať již sociálního, ekologického či etického dosahu.

Z hlediska dramaturgie je divadelní předloha (pokud lze soudit ze srovnání s televizním záznamem představení *Provázku*) prezentována ve filmu ve zcela změněné podobě. Namísto původního pokusu o kompaktní vyprávění alegorie o mechanismech ovládnutí je rozmělněna do série flekovských skečů, většinou založených na rozverných slovních hříčkách, jimiž je vyšperkován rámcový příběh. A naopak všechny (a nemalé) slabiny předlohy jsou ve filmu neomylně podtrženy a tato místa jakoby verifikována (činěna „srozumitelnějšími“) rámcovým příběhem „ze života“ a polopatickými aktualizacemi do něho zahrnutými. Letitou atmosféru ideologické dílny, která kus fabrikovala, je až ostudně cítit v protiněmecky (v celém filmu) a protifrancouzsky zaměřené xenofobii, neštítící se vytěžit takovýto zisk z manželských intimit jazykově smíšeného manželství (v epizodě s leitmotivem „neumiš česky“; je tu ovšem jen dotažen motiv obsažený v původní inscenaci). Dlužno ještě zmínit, s jakou lehkostí jindy tak monoliticky svébytný Polívka zapadá do nemastné neslané interpretační rozbředlosti rámcového příběhu, kdykoli se do něj ve své dvojroli prolne. Stalo se něco paradoxního, a přeci příznačného: barrandovská rutina bezesbytku pohltila vyhlášený brněnský monolit.

Vzhledem ke zmíněným protektorátním a prvorepublikovým souvislostem, které se nabízejí, nelze tu závěrem nezpomenout jiného spontánního komického talentu, Vlasty Buriana. Jeho jakkoli jen instinktivní, přece tvrdohlavě nemanipulovatelné věrnosti sobě samému. Neomylně jím rozpoznávané jiskře geniality v sobě, nedůtklivé vůči jakýmkoli pouze vnějším, rámcovým účelům. Vlastním tématem Burianových filmů je, jak okolí přivyká jeho nepřizpůsobivosti, která se nijak nedeklaruje, ale prostě je.

Na jedné straně tvárnost, poddajnost vůči pokleslému rámci, na druhé nepřizpůsobivost, která si stálou naléhavostí vynucuje obecný respekt – to je nejvlastnější rozdíl mezi virtuozitou a původností. Řečeno poněkud anachronicky novozákonně: jaká doba, taková hvězda.

II. Je to lama, ráda plivá

*Je to lama, ráda plivá,
tak to nikdy nedělej,
je to zvíře, ty jsi člověk,
nákazu nerozsévej!*

Z tramvajového letáčku z počátku padesátých let

I v nejnovějším filmu Chytilové *Kopytem sem, kopytem tam* režie v duchu computerového principu druhé generace manipuluje již hotový umělecký názor. Tentokrát se na rozdíl od *Šaška a královny* nespokojuje s jedním. Již před titulky se objevuje na plátně záznam hyperrealistické agitky na seroimunologické téma v podání členů pražského experimentálního divadla Sklep, kterou by jistě s vděkem kvitovali účastníci nedávného londýnského festivalu zdravotnických filmů o AIDS. Žel, po zhlédnutí všeho dalšího, co ve filmu následuje, by zřejmě jejich nadšení ochladlo a museli by ho doporučit na zdravotnický festival specializovaný jinak. Nezůstává totiž při agitce. „Trojice protagonistů [Tomáš Hanák, David Vávra, Milan Šteindler], kteří coby členové Sklepu stojí v autorčině obdivném pohledu duchovně výš než AIDSem zaskočení egocentrici“ (Jiří Cieslar: *Kopytem sem, kopytem tam*; Scéna č. 11/1989, s. 5), sestupuje z jeviště do „reálu“ na filmovém plátně. K jejich neštěstí – jak by řekl Cieslar, nerozlišující zřejmě mezi fiktivní postavou a skutečnou osobou (hercem) – „v době, kdy z vnějších důvodů nebylo možné pokračovat v práci na jiném, už rozdělaném projektu, dostala se jí [tj. Chytilové] do rukou filmová povídka debutanta Pavla Škapíka (nar. 1961). A vzápětí na to přišla i nabídka 1. tvůrčí skupiny Jiřího Blažka využít volných zimních kapacit a scénář, přepracovaný Škapíkem a Chytilovou do zimní scénérie a doplněný o motiv choroby AIDS, téměř okamžitě, v mimořádně krátké době realizovat. Vznikl film vlastně dvoudílný, byť za náklady filmu o metráži běžné“ (Jan Lukeš: *Píšeme o filmu Kopytem sem, kopytem tam*; Záběr č. 9 z 5. 5. 1989, s. 6 – člověk se jen s ulehčením musí ptát, co by se asi dělo, kdyby režisérka pracovala bez chvatu a z normálního rozpočtu, co bychom museli zhlédnout pak). Tím však ještě zdaleka není všem katastrofám konec: Tomáš Hanák, tentokrát již v roli Pepeho, kontrolora přes „Ryby-drůbež“ a jedné z místních intelektuálních špiček, potkává femme fatale ze *Šaška a královny*, démonickou Chantal Poullainovou v roli „hvězdy z plakátu“ Katy, a nakazí se její krví, kterou jí při nedokončeném flirtu slíbe ze zad poté, co ona v mramorové koupelně Puppů potajmu užila víceúčelové injekční stříkačky. I oba druzí kumpáni jsou posléze všelijak a s různými partnerkami namočení, „v tom“ však zůstává jen Pepe, kterého nakonec vidíme „jako

oidipovského proklatce s vyhaslýma očima, opuštěně schouleného u paty, morového sloupu' na karlovarské kolonádě" (J. Cieslar, cit. článek). A nastojte! Nemoc samu si režisérka vsutku představuje jako špatně snášené těhotenství, takže Pepe krom jiných vrtochů má nejruznější chutě i nechutě, až nakonec může jen rýžovou kašičku! To je zřejmě jeho mateřská autoprojekce do příštího kojence. Ale teď už vážně. Díky typickému šlendriánu v dramaturgické přípravě filmu mohla Chytilová správně uhodnout, že AIDS je to, co scénáři chybí. Vždyť jím, konkrétním AIDSem (že je „reál“ na plátně, to je vedlejší i pro ni, nejen pro Cieslara), získává její konkrétní hysterický afekt (v artistně čisté podobě kdysi vyjádřený ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme*) svůj metafyzický úběžník, svůj poslední důvod. A to navzdory tápání kritiky, která hovoří o „*tušení apokalypsy*“, „*moralistně extatické, pro kontrasty zaujaté povaze*“, „*hektickém kinematografickém víru*“ až „*nevyhýbání se křeči*“. Poslední z citátů ukazuje, že příčinou tápání může být v některých případech už jen pouhá kinderstube.

„*Svět, v němž doznívá toto memento mori, umocňované hudebním doprovodem Jiřího Chlumeckého a Jiřího Veselého, je ovšem při veškeré své reálnosti zároveň světem výrazně stylizovaným, dekorativním,*“ praví naproti tomu Jan Lukeš. A Cieslar k tomu přizvukuje tím, že „*registruje, švy', dané zřejmě složitou genezí filmu*“. A jak by ne, když už předtím konstatuje, že režisérka „*s troufalou bravurou do proudu obrazových a zvukových atrakcí vtahuje i afektovanou dikci ženských představitelk, estrádní herectví Josefa Kobra i laciný přestavbový humor...*“ To by se dalo ve vznešenějším případě považovat za jakýsi český pokus o filmový postmodernismus, kdyby na první pohled i poslech nešlo o obrazový a slovní salát éry televize, věrně zrcadlící produkční možnosti Barrandova. Jak píše ve své odpovědi na jarní anketu Scény Miroslav Macháček, „*nekvalita jsou dosazeny na zvýšená místa, grimasy považovány za moderní umění*“. Televizní jsou výkony herců, televizně se spoří na komparsu, aby se prosadily finanční priority a „*vznikl film vlastně dvoudílný, byť za náklady filmu o metráži běžné*“. Tady se promarnila jediná, jakkoli hodně daleko na obzoru se rýsující šance: podat výpověď o nenápadném zteleviznění života, o agresivitě obrazovky, z níž se do prostoru rozlézá sterilita a pohlcuje životy těch, kdo před ní vysedávají (jak to například udělala sochařka Hana Půrkrábková na výstavě Jatky 88). To by však nesměla podlehnout televizním stereotypům sama režisérka. A podlehla jim přes všechn vizuální bengál, kterým to stejně jako kdykoli jindy zastírá, navzdory tomu, že „*kamera Jaroslava Brabce, vykloněná od počátku ze svislé osy [...], nachyluje se tu, stoupajíc nad dějiště příběhu, [...] k definitivnímu pádu*“ (J. Lukeš, cit. článek).

Vraťme se však ještě k postřehu jednoho z citovaných recenzentů, že autorka už předem s obdivem vzhlíží k protagonistům filmu, k tomu, jak „*recesí*“, „*neutuchajícími gejzíry vtípu*“ atd. reagují na neuspokojivou sociální skutečnost (označovanou mlhavým a nepřesným adjektivním spojením „*zkorumpovaná džungle*“, jako by tu někdy byla nějaká

„čistá“ džungle před korupcí). Nepřijmeme-li toto a priori zábavnosti protagonistů, celá panelová stavba, jak jsme ji tu vylíčili, se hroutí. A jak je také máme přijmout, když se shodneme s J. Lukešem v tom, že všichni hlavní hrdinové filmu „*celým svým bytím tkvějí ve stejné netečnosti vůči čemukoli nadosobnímu*“. Takovýto jejich postoj přece sotva může být zdrojem jiného nežli jemu adekvátního, tj. pokleslého, vulgárního humoru, jak jsme si také potvrdili. Tedy obhroublost „ve víru apokalypsy“?

Přítom nepochybujeme o autentičnosti prožitku paní režisérky. S hysterií se to však má bohužel tak, že její autenticitou je prožívání kýčovitě, a výsledným tvarem tam, kde takové rozpoložení převažuje, je, jak jsme tu dokumentovali, kýč. A že je takové rozpoložení univerzální, že kromě minulosti vznáší stále větší nároky i na budoucnost, toho budiž dokladem následující (a závěrečný) citát z jejího vlastního scénáře připravovaného filmu o Boženě Němcové:

Němcová ukazuje na portréty slavných mužů, Karel IV., bula, univerzita, historické památky, Hus, Žižka. Před Němcovou stojí sedlák, ruce má nazad přeložené [?], v šerkovém kabátě, s holým krkem a dlouhými vlasy, oči mu ve vráskovité tváři jen svítí. „Ti všichni píší české knihy,“ sedlák konečně těžce vyřkne. „Oni jsou, milostpaní, jistě ze selského rodu.“ „Proč?“ táže se ona překvapeně. „Protože tak rádi povídají.“ Vtom vletí oknem do pokoje kámen. Němec přiběhne z vedlejší místnosti, ale zastaví se ve dveřích, brání dětem, které se za ním hrnou. Němcová ustoupí, sedlák se přitiskne ke zdi, když vtom zařinčí druhé okno. Sedlák se podívá. „I saprlot, co jim hudělali?“ A trochu se lekne, když na něho Němec zakřičí. „Napsali jsme o šosácích pravdu.“ „I saprlot, honi to taky nemají lehký.“

STANKOVIČ Andrej: Kýče druhé generace

Sport 1, 1989, č. 3, září, s. 33–35. [Článek o filmech Věry Chytilové Šašek a královna (1987) a Kopytem sem, kopytem tam (1988).]