

Stanislava Příkladná

TYPOLOGIE FILMOVÝCH HRDINŮ NOVÉ VLNY. PROBLEMATIKA INTELEKTUÁLŮ V SOUVISLOSTI S ČESKOU POVAHOU

Postavy ve filmech české nové vlny můžeme v hrubém typologickém rozvrstvení rozdělit do tří základních skupin:

1. V prvé jsou zastoupeny typy lidové, vyhraněné zejména ve filmech Miloše Formana, Ivana Passera a Jaroslava Papouška do prototypu pocházejícího z průměrně situované střední vrstvy, vsazeného do rámce typické české rodiny. Typy jsou zastihovány v generačním konfliktu v komediálně groteskních situacích, v nichž nabývají až karikaturní, satiricky vyhrcožený rozměr. Neherci v těchto rolích verifikovali autenticitu lidských typů s téměř dokumentární věrohodností. Humorné kořeny potměšilého a nezávažného výsměchu lze spatřovat jako parodii na kondelíkovskou provinciální malost tzv. čecháčkovství (Václav Černý), jež v éře reálného socialismu dostala specifickou unifikovanou podobu.

2. Do druhé skupiny se řadí typ intelektuála, jenž se pohybuje v reálném dobovém prostředí, které však zároveň představuje stylizovaný časoprostor podobenství. Pro tento, v našem filmu vzácně se vyskytující typ, jsou příznačné rysy kafkovské absurdní existence, sevřené do struktury totalitní byrokratické společnosti. Kromě alegorie Jana Němce *O slavnosti a hostech* (v níž modelové postavy hráli představitelé z řad pražského uměleckého a intelektuálního světa 60. let) jsou reprezentativními příklady hrdinové filmů Pavla Juráčka *Postava k podpírání* a *Případ pro začínajícího kata*. Právě v souvislosti s nimi lze hovořit o ryze intelektuální reflexi niterného stavu současníka v reálném socialismu.

3. Třetí oddíl, který bude vlastním předmětem mé pozornosti, zahrnuje filmové postavy socialistických „intelektuálů“, u nichž už uvozovky graficky napovídají o jisté „nepravosti“ či spornosti tohoto termínu a problematizují jeho původní význam. V ideologickém pojmosloví náležel tento typ do tzv. „třídy pracující inteligence“. Už adjektivní důraz na „pracující“ sám o sobě zpochybňoval hodnotu duševní práce a v ironickém podtextu mínil spíše jeho praktickou „neužitečnost“, ne-li společenský parazitismus. Samotné označení intelektuál mělo tehdy pejo-



Hoří, má panenko
(r. Miloš Forman, 1967)

foto: archiv

rativní přídech a vzbuzovalo krajní podezření z vlivů západního „intelektuáliství“, zvláště pak existencialismu, považovaného bezmála za ideologickou diverzi.

Je nutno předeslat, že zástupci intelektuální vrstvy ve vlastním slova smyslu se v českém filmu té doby v podstatě ani vyskytovat nemohli (rozuměj: nesměli), a když, tak v atypické modifikaci. Pokud byla intelektuální orientace v nějaké postavě přece jen rozpoznána, projevovala se nesebevědomě a většinou záměrně zkresleně. K tomuto temnému „cejchu“ se jeho nositel rozhodně hrdě nehlásil, a pokud si za ním stál, představoval většinou negativně zabarvenou, společensky podezřelou existenci. Koncem 50. a na začátku 60. let začaly charaktery filmových postav z této schematizace pozvolna vybředávat. Jako příklad uveďme několik málo hrdinů z filmů předcházejících novou vlnu, v nichž vystupovali intelektuálové klasického střihu (v hrubínovských adaptacích Otakara Vávry *Srpnová neděle* a *Zlatá reneta* je představoval Karel Höger; výraznou variantu židovského intelektuála předvedl Miroslav Macháček v Brynychově filmu *...A pátý jezdec je strach*).

Intelektuální potence jako danost vyznačující se nezávislým, pronikavým vhledem do podstaty věci a vymykající se masové uniformitě, se jevila kulturně politické doktríně jako krajně nežádoucí. „Čistokrevní“ vzdělanci a myslitelé odolní vůči indoktrinaci byli vyřazeni a přísně

registrování. Režiséři nové vlny tuto ožehavou kontroverzní látku nevyhledávali, a nejen z důvodu opatrnosti. Odiózní heslo *umělecké angažovanosti* bylo v českých totalitních poměrech chápáno jako synonymum loajální politické, respektive stranické aktivity. Mladí filmaři právě svou nestranností a nenápadně proklamovanou neutralitou se chtěli vymanit z oficiálního diktátu formujícího umělcův postoj. Právě v pojetí postav byl zjevný záměr nehodnotit podle schematické typizace a dát prostor pluralitě.

V charakteristice české nové vlny může zarazit, že mladí tvůrci se do svých hrdinů neprojektovali, dokonce ani v autorských filmech. Ani v soudobé literatuře nebylo ještě tak běžné spontánní autorské ztotožnění s hrdinou, zvláště nebyli-li očividně „kladný“. K otevřené osobní zповědi a přímé identifikaci s postavou tehdy docházelo zřídka (Bohumil Hrabal, Josef Škvorecký, Karol Sidon). Jistěže přitom hrála roli vypěstovaná autorská opatrnost osobně se v díle příliš neodhalovat - kvůli podezření z „nezdravého“ individualismu, u intelektuálů pak speciálně z elitářství a nadřazeného snobství ve vztahu k „prostému lidu“.

Vztáhneme-li definici Václava Černého, charakterizující krizi moderního intelektuála jako „*úpadek vědomí o totožnosti vzdělanectví a ideje svobody*“, na modifikované podoby socialistických intelektuálů ve filmu, zjistíme, že vzdělanost byla nejen odcizena ideji svobody, ale tato teze ani nebyla reflektována, neboť jakákoli diskuse o její platnosti by se mohla octnout „pod zákonem“. Nejen osvobozené vědomí vzdělance, ale i vzdělanost sama jako jeho předpoklad nebyla ani v době kulturního „tání“ samozřejmostí. I v této sféře byla požadována bezpodmínečná politická příslušnost, případně konexe stejného druhu; za jiných okolností byl potenciální vzdělanec bez šance jakkoli se prosadit. Mnozí z těch, kteří získali vzdělání v 50. letech, byli diskriminováni, studenti za liberální názory, označené však za „protistátní“, nebo kvůli jinému světonázoru byli vylučováni ze studia; ad absurdum byl tento tehdy běžný postih doveden v románu i filmu *Žert*). Osobní i duchovní nesvoboda v totalitním zřízení byla deklarována jako „normální“, takže přirozené rozpětí intelektu v jeho mravní podstatě bylo uškrnceno na minimum.

Pravověrný intelektuál, pokud odmítl službu režimu, již by popřel své svobodné určení, zaujímal pozici víceméně rezignujícího outsidera. Pojem nezávislý intelektuál jako *conditio sine qua non* byl v oficiální

1 V. Černý, *O povaze naší kultury*. Atlantis, Brno 1991, str. 35.

socialistické kultuře nereálný a vyskytovali se kde, tak jako ilegální alternativa na periférii (příkladný spolek inferiorních intelektuálů potrestaných manuální prací představil hrabalovský film Jiřího Menzla *Skřivánci na nitě*). Proto hrstka intelektuálních typů v českých filmech 60. let je specifickým úkazem, který vlastní význam pojmu problematizuje a do určité míry i zpochybňuje. Konstatování výše uvedených faktů je i odpovědí na případnou otázku, proč se v českém filmu objevovalo tak málo věrohodných silných postav – ve smyslu étosu, občanské statečnosti a charakterové opravdovosti. A pokud se objevili takoví osamělci (v Helgeho filmu *Stud*, v *Obžalovaném* režisérů Jána Kadára a Elmara Klose), tak s bezvýhradnou podmínkou jako představitelé nebo zastánci KSČ, kteří pod touto egidou či v „čestném“ sporu s ní hájili „spravedlivou věc“.

Společenské pozadí ve filmech 60. let v době rostoucí liberalizace a kulturní obrody se vyznačovalo odtabuizováváním témat, mezi nimiž obrozování intelektuality jako fenoménu bylo jen dílčím, okrajovým motivem. Politická témata se v nové vlně objevovala vzácně: nejvýrazněji v dílech Antonína Máši (scénář k Schormovu filmu *Každý den odvahy* nebo přímo v jeho filmech *Bloudění* a *Ohlédnutí*), v Jirešově *Žertu*, v Bočanově snímku *Nikdo se nebude smát*. Hrdina – technokrat v Schormově filmu *Návrat ztraceného syna*, ač k politice indiferentní, nese daň za svůj individualismus v socialismu existenciálním vykořeněním, jež vyústilo v pokusu o sebevraždu. Není ovšem náhodou, že většina hrdinů tohoto typu v čase, kdy se odehrávaly příběhy filmů, zaujímal apolitický postoj. Případná polemika či nesouhlas s oficiální politikou se vždy týkala jejich minulosti. Často už jen rezervovaný odstup a politická neutralita vzbuzovaly podezření z „revolty“, nemluvě o postavách s duchovním (náboženským) přesahem, jež se z pochopitelných důvodů téměř nevyskytovaly. Všeobecná duchovní letargie, malost ducha, státem podporovaná provincialita tzv. „malých poměrů“ povahu eventuálního intelektuála deformovaly i z obecně lidského hlediska.

POVAHA ČESKÉHO INTELEKTUÁLA

Ještě než se upře pozornost na konkrétní postavy z výše jmenovaných filmů, zastavme se krátce u povahy českého intelektuála v obecnějším smyslu. Vyjděme ze dvou soudobých charakteristik jeho „klasického“ typu. Tu první, přesně postihující duchovní i společenské poslání intelektuála chápeme jako exemplární mravní definici, za niž mohl citovaný autor (Václav Havel) ručit sám svou osobností.

„[...] úkolem intelektuála je varovat, věštit hrůzy, být *Kassandra*,

kteřá vypovídá o tom, co se děje za hradbami (...). I já si myslím," podotýká autor, "že intelektuál má vždy znovu zneklidňovat, že má svědčit o mizérii světa, provokovat svou nezávislostí, bouřit se proti všem skrytým i otevřeným tlakům a manipulacím, být hlavním zpochybňovačem systémů, mocí a jejich zařikadel, svědkem jejich prolhanosti. Už proto se intelektuál vymyká každé roli, kterou by mu chtěl kdokoli předepsat, už proto nemůže žádným vítězům zapadat do jejich dějin. Intelektuál se ze své podstaty nikam nehodí, všude vadí či nějak vyčnívá. (...) Ano, v jistém smyslu je intelektuál vlastně vždy a už předem poražen (...). Na vítězícím intelektuálovi je cosi podezřelého (...) svými porážkami vlastně vítězí."¹²

Takový typ intelektuála, popsáný v optimální, ušlechtilé vizi bychom v tuzemských filmech té doby, v podmínkách někdejšího politického klimatu, pochopitelně marně hledali. Druhý, analytický popis, který uvedu, je realističtější. Český intelektuál je tu nazřen ostře kriticky, v dějinné a národnostní determinaci:

„Klasický český intelektuál je v zásadě zatvrzelý neústupný subjekt. Trvá na svém poněkud křečovité. Je nepružný až těžkopádný, nerad uznává změnu. (...) V Čechách se zatvrzelost odedávna povyšuje na nejvyšší morální kvalitu. Neústupný člověk má pravdu, protože na ní neústupně trvá. Možná, že má i pravdu, ale za jakou cenu. Zatvrzelá pravda už zůstane navždycky natvrdlou pravdou, dogmatem. Je to jistě pravda, ale suchá, odrazující, pro život nepotřebná. (...) Nešťastný český moralismus je ctností z nouze. Zatvrzelost a neústupnost jsou uměle vypěstované reflexy, vlastnosti, které chrání intelektuála před ztrátou rozumu. Statické pojetí intelektu ale znesnadňuje komunikaci, podporuje vznik sektářství. Tak začíná nesnášenlivost, ješitnost, k zatvrzelosti a neústupnosti přistupuje ještě zahořklost, potměšilost a jízlivost. Uražený český intelektuál propadá skepsi: s národem Švejků se nedá nic dělat. V rozhodující chvíli chybí českému bratrovi osvobozující humor.“¹³

Intelektuál v uvedeném rozboru, jakkoli výstižně zachycený, je poněkud jednostranně ironizován, postrádá pozitivní vlastnosti, nadosobní zájmy i vážný kredit myslitele. Je dalek oné havlovské odvahy k patetickému protestnímu gestu. Nevyznačuje se vlastně ničím, čím by mohl imponovat. Jako vývojově degenerující element bez světlé perspektivy nápadně sklouzává až k nedůstojné parodii. Zbaven nejvládnější identity i společenského významu je takový typ historicky sus-

12 V. Havel: Dálkový výslech. Melantrich 1989, s. 144.

13 J. Kroutov: Střední Evropa: torzo omilané historie. Svědectví XXIII, 1990, č. 89/90, s. 279-280.

pendován - a navíc sklízí nelitostný posměch. Kritickému odsudku je intelektuál nejvíc vystaven, pomineme-li nekorektní demagogické verdikty, právě z vlastních řad. Jak uvidíme, filmové figury intelektuální povahy, které budu sledovat, k výše uvedeným deformacím inklinují.

Filmaři generace nové vlny, sami intelektuálně disponovaní, byli zvláště citliví na pokleslé přežívající pahodnoty, jimž čelili parodií a karikaturní perzifláci zejména v epizodních figurkách nebo situačních etudách: kupříkladu v Jirešově *Křiku* diktuje jakýsi filmový kritik písarče šroubovanou recenzi na film západní proveniencie, napsanou slovníkem rutinované hantýrky nadřazeného socialistického kulturtrágra. Nebo ve filmu *Nikdo se nebude smát* zazní v televizní relaci frázovitý populárně-naučný projev jakéhosi pseudovědce a hned nato následuje nesmyslně dlouhé pojednání o dojivosti krav, obojí jako ukázky rovnocenné kulturnosti. Zkarikované postavy z kulturní branže se objevily v Schormově filmu *Každý den odvahu* (1963): užvaněný, trapně vtipkující novinář a bytostný oportunist (Vlastimil Brodský) spisující oslavnou stať o hrdinovi socialistického práce, ač vidí, že byl sesazen z funkce a prožívá těžkou životní krizi. V tomto prototypu máme co do činění s nepodařenými představiteli nižší kulturní sorty, které si režim vychoval jako slouhy ku obrazu svému a kteří skutečnou hodnotu intelektuality vulgarizovali a deklasovali.

BLOUDĚNÍ (1965)

Přistupme nyní konkrétně k filmu *Bloudění* (režie Antonín Máša), který je pokusem o relativně kritický náhled do stranických řad v literární a žurnalistické oblasti. V typologickém spektru figur, které film rozevřel, si povšimněme několika z nich. V hlavní postavě novináře Hrabáka (Jiří Pleskot) je rozvíjeno téma intelektuála v krizi, vystaveného generačnímu střetu s dospívajícím synem. Stav krize jako by k intelektuálovi bytostně příslušel a prověřoval jeho povahu - ve sféře soukromé, profesní i tvůrčí. Viděno z druhé strany má krize i svou negativní polohu, jež intelektuály přitahuje: z permanentní krize si mnozí utvořili existenciální postoj, jako alibistickou hradbu. V Hrabákově se zřetelně rýsují symptomatické rysy představitelů střední generace, psychicky zatížené následky minulosti (válka, 50. léta). Ty však záměrně nejsou detailněji upřesněny (o cause Goldmann, za jehož těžký osud v 50. letech cítí Hrabák a jeho přátelé odpovědnost, se dozvíme jen velmi strohé informace).

Hrabák s podlomeným sebevědomím hledá ztracenou vnitřní jistotu, kterou si slibuje v napsání knihy - pravdivé výpovědi o své minulosti. Ale po celou dobu filmu o ní jen neurčitě mluví, než aby psal. Z jeho váha-

vosti je zřejmé, že minulá pravda dostala časem subjektivně upravenou verzi, jak dosvědčuje třeba Hrabákově legendarizované vyprávění o jeho účasti v partyzánském odboji. Pro charakter této hlavní postavy je příznačné, že nemá jako dramatická persona dostačující nosnost, i zvnějšku postrádá ostřejší obrysy. Ve formaci postavrazil Máša důsledně zásadu uměle je nezvýjmečňovat, nepomáhat jim atraktivními prvky k získání diváckých sympatií. Tím je však zbavoval nejen vnější zajímavosti, ale i vnitřního napětí. K většině z nich pocítujeme rezervovaný odstup, posuzujeme je střízlivě, bez emocí, a jejich povahu si uvědomujeme spíše ze stinné, problematické stránky. Tento přístup vedl také k určité jednostrannosti, bezbarvosti Mášových figur, sklouzávajících k psychologické plochosti (často i ke schematizaci).

U Hrabáka se nesetkáme s efektní sofistikovaností či s britkou sebeironií, jakou s až masochistickou rozkoší pěstuje hrdina z jiného filmu - sebejistý a vtípem sršící Ludvík Jahn v *Žertu*. I vedle nemluvných, mužsky přitažlivých a bytostně „zaťatých“ hrdinů v podání Jana Kačera je protagonista Mášova filmu ve své zmatnělé průměrnosti a intelektuální nezajímavosti téměř diskvalifikován. Přitom, ačkoli je viděn kriticky a bez sympatií, je nahlížen s největší vážností, beze stopy zesměšnění.

V okruhu Hrabákových přátel se příznačně vyjímá Šubrt (Jiří Adamíra), reprezentant cynického exhibičního intelektualismu, jenž umí stejnou měrou oslňovat svou duchaplností jako se ztrapňovat v prázdné póze. Za zmínku stojí v tomto filmu ještě jeden okrajový epizodista - zmatený podivín za volantem (Jan Kačer), svérázný typ intelektuála naruby. „Zřejmě intelektuál (...) na první pohled sympatický. Neklidný, roztěkaný, impulzivní mladý muž s neočekávanými reakcemi. Neschopný praktických úkonů a úvah.“⁴ – vyslovuje scénář této figurě předem přízeň. Hrabákův dospívající syn Michal (Jaromír Hanzlík) se s tímto řidičem náhodně sblíží a navzdory tomu, že to není člověk „pevného charakteru“, mladík k němu zaujme úctu jako k autoritě, i s jeho nezapíranými slabostmi: tento slabozraký muž se řídí samotářským životem, stejně jako řídí vůz, jak sám říká, „po čichu“. O to citlivěji vnímá okolní svět a jedná se záviděníhodnou svobodou, což Hrabákovu synovi, deprimovanému pokryteckým chováním jeho rodičů, vrátí víru a vůli k životu.

V intelektuálních postavách v tomto filmu se vyjevuje rozpor jejich elitního vymezení a mravní dezorientovanosti, z níž plyne hořké zne-

4 A. Máša: Bloudění. Literární scénář. In Divadlo XVI 1965, č. 6, s. 95.

chucení z prázdnoty dosavadního života. Ačkoli je pronásledují výčitky za zbabělost, protože nedokázali uhájit nevinu odsouzeného kamaráda, uložili si nevyřešenou otázku svého svědomí ad acta a žijí dál v pasivní konformitě. Film se dotkl dobového podhoubí krizového stavu postav, avšak problematiku neanalyzoval; choulostivá témata, donedávna přísně cenzurovaná, jako politické procesy nebo tzv. kult osobností, byla rozevírána opatrně, dozajista pod stranickým dozorem. Film v moralistním apelu kladl zneklidňující otázky na daná témata, ale odpovídat na ně nebo řešit je se ani nepokoušel.

NIKDO SE NEBUDE SMÁT (1965)

V dalším filmu *Nikdo se nebude smát* už je téma rozkladné intelektuality podrobena ostré analýze. I když režisérovi Hynku Bočanovi bylo v dobové kritice vytknuto, že v hraném debutu nedosáhl kongeniality s kunderovsky vyhoceným ostrovtipem a jeho film „*poněkud snížil hladinu intelektuální brilance Kunderova rukopisu*“⁶, zaslouží si speciální ocenění scenáristická adaptace Pavla Juráčka, který „puncovaného“ intelektuála ze stejnojmenné povídky Milana Kundery ve Směšných láskách interpretoval v osobitém polemizujícím pojetí.

Téma filmu vycházelo z anekdotické hříčky, v níž člověk, neschopen otevřeně vyslovit odmítnutí, obchází pravdu tak dlouho, až uvízne v spleťtí síti lží. Renomovanému kunsthistorikovi, vysokoškolskému pedagogovi Klímovi (Jan Kačer) se připleťe do cesty obtížný autor, který po něm žádá doporučující posudek na jeho studii před uveřejněním v odborném tisku. K vysloveně špatné práci se Klíma odmítá vyjádřit a neodbytnému neumětelovi rafinovaně fyzicky uniká. Když se konečně odhodlá k činu, ukáže se, že je pozdě. Pravda jím vyslovená už nemá váhu, obrací se proti němu a nastavuje mu nelichotivě pravdivé zrcadlo i o něm samém.

Juráček zdůraznil v Kunderově historce o exkluzivním znučeném intelektuálovi upachtěnou socialistickou realitu, v níž s rozverným sarkasmem zprůhlednil její systém - navenek držící pohromadě, ale uvnitř rozpadlý. Klímu ani v nejmenším nešetřil, nedal se zmást jeho interesantní intelektuálštinou s rozbujelou ješitností. Ačkoli zčásti figuru oproti předloze psychologicky zjednodušil, artikuloval v ní hlubší téma: rozvinuté ego umožňující na jedné straně intelektuálovi pronikavě nazřít a pojmenovat složitost světa, ale v pohledu na sebe sama jej totálně oslepuje.

Jako extrémní ukázka pseudointelektuála stojí za pozornost Klímův

6 G. Kopaněva. Poezie trpké reality. Film a doba XII, 1966, č.1, s. 50.

protivník Záturecký (v precizní herecké studii Josefa Chvaliny), naivně prostoduchý, ale cílevědomě vlezlý ctižádostivec bez nadání, jenž se neštítí ničeho: přísátý pohledem jak pijavice, s úlisnou zdvořilostí mučí a znechucuje ostatní jak odporný hmyz. Svou všudypřítomností a neodbytností narůstá tato figura do monstrózního rozměru. Se stoupající frekvencí jeho účasti ve filmových scénách dosahuje nakonec „nevinou“ horlivostí nejen morálního vítězství, ale stává se neporazitelný. Průbojný „niemand“ Záturecký představuje specifickou variantu (pseudo)intelektuálního „slepce“, který je sice vděčným námětem ke komediální parodii, ale jako typ se může zvrátit do nebezpečné agrese. Ve filmu není straněno žádné z figur. Filmový Klíma, oproti literární verzi, která je v autostylizaci Kunderou hájena i v charakterové pokřivenosti, je lidsky stejně odpudivý jako Záturecký. V duelu, bez ohledu na rozdílnost v jejich odborné kvalitě, jsou oba muži, ať v jemné humorizaci či drtivě groteskním zesměšnění, nesmlouvavě usvědčeni.

Postavy ve filmových kunderovských adaptacích – hořce ironických groteskách – závisely z velké míry i na interpretaci a osobnostním vkladu herců. Vyzývala k tomu kunderovská sofistika a duchaplné dialogy. Zdařile vyšly figury v Kachlíkově filmu *Já, truchlivý bůh* díky ironické komedialitě Miloše Kopeckého, jemuž sekundoval Pavel Landovský, nebo v Jirešově *Žertu* zásluhou Josefa Somra. Bočan, první filmař, který si Kunderu zvolil, se obrátil k Janu Kačerovi. Tento herec měl v polovině 60. let na postavy inteligentů či intelektuálů takříkajíc patent a stal se jejich prototypem, aniž je herecky výrazněji odstiňoval. Interpretace jeho postav vycházela spíše z monotónní uzavřenosti, neproniknutelnosti či tajemnosti (fanatický křížák Arnim z *Vláčilova Údolí včel*) nebo jednorozměrného „chlapáctví“ (*Smrt si říká Engelchen*). Se složitější problematikou se Kačer herecky utkal u Schormových rozervanců (ve filmech *Každý den odvahu* a *Návrat ztraceného syna*), od nichž se v příkrém kontrastu lišil jeho učitel z jiného Schormova filmu *Den osmý, osmá noc*, pod jehož svatouškovskou maskou se vyklubal mravní zrůda pokrytce a vraha. V zajímavé etudě, jak již bylo řečeno, předvedl Kačer originální typ nezakotveného blouznivce v Mášově *Bloudění*.

Vzhledem k častosti v obsazování tohoto interpreta do filmových rolí se nabízí otázka, proč právě Kačerův typ byl tehdy tak žádaný. Zda kvůli civilnímu herectví, jež však bylo výrazově limitováno, přitažlivému zjevu, nebo zda skutečně představoval sociálně i generačně reprezentativní typ českého intelektuála té doby. V Kačerově podání jako by se Klímovi nedostávalo nejnужnější energie či temperamentu a těžko-

pádně ustrnul v mechanicky opakovaných návycích. Tento rys nemo-
houcnosti vyplývající z totálního znechucení je jistě charakteristický pro
kunderovské hrdiny vůbec. Literární Klíma, bez ohledu na deformaci
charakteru, vykazuje přitažlivou blazeovanost hraničící s povrchností.
Na ní ulpívá Kunderův literární kalkul elegantně vymodelované výlučné
figury, jíž chybí skutečná lidská výplň. Kačer ukázal filmového Klímu
v obvyklejší, ne tak rafinovaně zakuklené podobě jako pavoukovitého
nerudného samotáře, který by rád vycházel s každým, leč není scho-
pen dát něco víc ze sebe.

ŽERT (1968)

Ve filmu Jaromila Jireše *Žert* opět podle románu Milana Kundery
jsou exponovány tři typy intelektuálů ve vyostřené souvztažnosti.
Představitel režimní politiky, chameleónsky proměnlivý Zemánek
(Luděk Munzar) - vysokoškolský pedagog pojištěný stranickou přísluš-
ností, s níž dokáže obratně operovat i jako dříve „pomýlený“ reformní
komunista. Dalším je protagonistu filmu Ludvík Jahn, společenský
vyvrženec s politickou skvrnou na kádrovém profilu, který ze vzdoru
setrvává v pozici na okraji. Nikoli však jako opoziční rebel, nýbrž nená-
padně stranou vyčkává, až nadejde jeho chvíle k soukromé pomstě.
Důležitou paralelu k němu tvoří třetí verze intelektuála, jeho dávný
fakultní spolužák, evangelík Kostka (v podání Evalda Schorma). Ač
kdysi jako odborný asistent byl vyloučen z fakulty kvůli náboženskému
vyznání, je s osudem - na rozdíl od Ludvíka - srovnán a osobní křivdu
přijal „jako šifrovanou výzvu“. V Kunderově románu je Kostkův osud
složitě konfrontován s Ludvíkovým. Ve filmu jen jako epizodní, zato
výrazná figura, interpretačně prohloubená Schormovou osobností,
zosobňuje Kostka v několika málo krátkých scénách v dialogu
s Ludvíkem neokázalou mravní a duchovní hodnotu.

Z Ludvíkových intelektuálních vloh zůstala zbytnělá duchaplná ironie
a skepse uzavřeného starého mládence - „děvkaře“, jak sám sebe
s provokativní hrdostí označil. Ačkoli Ludvík ve filmu o sobě, o svém
zhrzeném postoji ke světu neustále hovoří, hlubší výpovědi o svém zra-
nitelném nitru se důsledně vyhýbá. Jeho monology nemají reflexivní
povahu, jsou extrovertními komentacemi brilantního, sarkastického
glosátora, jenž si pečlivě chrání své křehké a zranitelné já. Vyzrazuje
o sobě jen to, co souvisí s tématem jeho křivdy a chystané satisfak-
ce. I tento úhybný manévř - maskovat obratnou výmluvností tíživou
samotu a uzavřenost - bývá v projevu intelektuálů příznačným manév-
rem.

Oproti tomu Kunderův literární hrdina je otevřenější, zpovídá se

naplno, nic hanebného o sobě před čtenářem neutají. Jako pronikavý analytik své zatvrzelé posedlosti se nakonec dobírá trpké pravdy: o nepatrné bezvýznamnosti své osobní kauzy pozřené molochem neporazitelné vysoké politiky. Až příliš pozdě dochází k prozření, že předpokládaný protivník, fiktivní zosobnění jeho stravující nenávisti, je už dávno někým jiným. Ztrátou nepřítel, k němuž napřel všechnu sílu své pasivní rezistence, přichází také o pofidérní jistotu, již nasycoval svou potřebu nenávidět. Filmový Ludvík Jahn, ačkoli ve srovnání s románovým předobrazem je ve scénáři oprostěn od hlubšího psychologického zázemí, představuje ve figurální sestavě zde vybraných typů ten nejtragičtější: intelektuál vykořeněný z bytostného jádra, neschopen přijmout svůj osud ani žádnou náhradní alternativu. Doživotní vězeň sám v sobě, který vyplýval všechnu energii na čistě privátní výkon „spravedlnosti“, jež se paradoxně vymstila zase jen jemu samotnému.

Postavě dal charakteristickou tvářnost Josef Somr svým nenapodobitelným mimickým výrazem rozeného ironika s uštěpačnou dikcí a přezíravou lhostejností (v jeho rolích z té doby - jako např. výpravčí Hubička v *Ostře sledovaných vlacích* nebo Áda Vinš v *Soukromé vichřici* - se etabloval hercův výrazný typ i fyziognomicky). Typický intelektuál v tehdejších českých filmech měl buď výraz nepřijemně zahorklého a zároveň vtipně potměšilého šklebu Josefa Somra, nebo uhlazenou podobu blazeovaného vzdoru Jana Kačera.

NÁVRAT ZTRACENÉHO SYNA (1966)

Případ inženýra Jana (Jan Kačer) v Schormově filmu *Návrat ztraceného syna* se patologickým stavem neúspěšného sebevraha jen zdánlivě vymyká předchozím typům. Řekněme, že dospěl do hraničního stadia, v němž nešlo jednat jinak než v extrémní radikalitě. Nepřímo tu byl pojmenován stav existenciálního odcizení (v té době často i módně exploatovaného a zpovrchňovaného), do něhož upadali i předešlí filmoví hrdinové, i když nebyli schopni jej hlouběji reflektovat. Jan se vzepřel pasivní účasti v konvenčním socialistickém modu vivendi, který nenaplňoval jeho nároky na smysluplnou existenci. Klíčovým principem jeho existování na hraně je únik, realizovaný v mnoha variacích na bezvýhodné kruhové trase. Přebíhaje z jedné lokality do druhé, vzdaluje se především sám od sebe.

Hospitalizován v psychiatrickém ústavu vede trýznivý duševní zápas o ztracený smysl svého života v dialogu s psychoterapeutem (v podání neherce Milana Morávka, skutečného psychologa a Schormova osobního přítele, který tlumočil režiséřův autorský postoj). Vyostřené disputace, které spolu vedou terapeut s pacientem o základních existenciálních živo-



**„Je to kalná
tragika naší doby.“
Návrat
ztraceného
syna
(r. Ewald Schorm,
1967)**

foto: archiv

ta a smrti, vyznívají však povětšinou jako pusté teoretizování reprodukované z knih, nikoli jako autentický dialog v krajně vyhrocené situaci. Intelektuální dispozice zde převládly jak ve scénáři, tak ve filmové realizaci. Profesionálně zkušený lékař i přemýšlivý člověk, který se pokoušel pacienta dovést zpátky na cestu, na níž zbloudil, neuspěl ani jako neherec v náročné rozdvojené roli - jako profesionální léčitel duše a zároveň vnitřně zainteresovaný přítel.

O postavě Jana se autoři (na scénáři se s Schormem podílel Sergej Machonin) vyjádřili, že *„jeho tragika nemá jas a velikost. Je to kalná tragika naší doby“*. Myslím, že tato stručná věta postihuje tragiku všech filmových postav, jimiž se tu zabývám. Vypovídá o ní i další výňatek z režijní explikace, v níž se dočteme o hrdinovi z Schormova filmu, že *„je v něm bezmoc každého z nás proti sobě samému. Rozdíl mezi námi a jím je v tom, že jsme si ji dovedli zapouzdřit tak, aby nás zevnitř nezničila jako zhoubný nádor. Ale právě proto musí být Honza tak bezbranně citlivý, proto musí nést pocit viny, (...) aby obžaloval naši schopnost zmrtvit své svědomí, nepřipouštět si otázky, smířit se s kompromisem, naší schopností žít v nečistotě...“*

Tvůrci zde vyslovili úctu k hrdinovi a jeho odvaze jít za nezřetelnou představou, která se mu ztrácí v nedohlednu. Citovaný názor autorů je svým způsobem doznáním k jakémusi prokletí, které může způsobit intelektualita, ovládne-li člověka a připraví jej o přirozenost jeho lidství. V závěrečné

obrazové symbolice filmu *Návrat ztraceného syna* - evokující v okenním rámu vizi ukřižování - Schorm skrytě vyjádřil vlastní křesťanské přesvědčení, které se snažil v náznaku vložit do postavy Jana jako možné východisko z krize. Je to však spíš soucitný názor autora z odstupů, k němuž se postava sama nedobrala, a dál setrvává se svým velkým problémem v léčebném ústavu.

Není náhodné, že zatímco reální intelektuálové v české kulturní obrodě 60. let ožívali, na plátně jako by mátožně dožívali jejich zmrtvělé minulé podoby. Úbytek životní energie, ochromenost (Hrabák, Klíma), rezignace (Jan z *Návratu ztraceného syna*) - a proti tomu zhoubně přebujelá energie nasazená do nicotné aktivity, která se stane ničivou posedlostí (jako je tomu u postav Zátureckého v *Nikdo se nebude smát* nebo u Jahna v *Žertu*). Taková byla neutěšená bilance filmových intelektuálů 60. let. Čistě individuální, privátní problémy nepřesáhly horizont jejich zúženého rozhledu, buďto jsou poraženými oběťmi, nebo zajatci svého egoismu (kunderovští hrdinové), ale nikdy ze sebe nevystoupí, aby usilovali o nadosobní záležitost, nebo se postavili za někoho druhého. Kdysi - zejména v politickém zápalu - k tomu měli odvahu, ale spálili se a stáhli do sebe.

Jako zplozenci své doby do ní tito filmoví hrdinové patří a jsou její neodpojitelnou součástí.

Ač na pohled spořádaní a seriózní, jsou uvnitř lidskými troskami bez konstruktivní tvořivé energie. Příznačnou vlastností pro filmové hrdiny tohoto typu je také chronický nedostatek humoru, který nahrazovali trpkým výsměchem mířeným do všech stran a především k sobě. Sami sebe brali příliš vážně, vytěžit humor dovedli snad jedině z jedovaté (sebe)ironie. Signifikantním znakem všech zde probíraných filmů je i jejich chmurný závěr, v němž tvůrci zanechávají nevyrovnané antihrdiny osamělé v nevyřešené situaci, v nedokončeném zápasu, napospas sobě samým.

Samo vymezení této problematiky v průhledu do spektra filmových postav zůstává nakonec otevřenou otázkou, má-li vyzozování závěrů o české povaze z dobového prototypu intelektuála ve filmech 60. let objektivní oprávnění. Intelektuála ani národní povahu samozřejmě nelze sevřít do obecně platného vzorce, stejně jako tyto pojmy nelze kategoricky definovat. Přesto soudím, že i v tomto zúžení - a ve vsí relativitě - se v postavách i v umělecké licenci zrcadlí české povahové specifikum v charakteristickém kritickém vyhocení. Dnešní doba však zpětně dává této skepsi za pravdu a znovu volá po konfrontaci a zhodnocení tehdejších a dnešních intelektuálů - jak filmových, tak skutečných.