

Ivan Klimeš

CENTRUM A PERIFERIE

Spojmovou dvojicí „centrum – periferie“ pracuje řada společenskovedních oborů, které ji navíc často používají v rovině metaforické, nikoliv věcně popisné, takže její významové pole dosahuje značné šíře. Bohaté uplatnění našel centro-periferní model v sociologii, která se zabývá strukturálními vztahy mezi rozvinutou oblastí metropole a zaostalými nebo méně rozvinutými regiony a zkoumá sociální aspekty této nerovnosti. Politická geografie aplikovala tento model v teorii světových systémů. Také v historické vědě včetně jejich uměnovědných větví má problematika centra a periferie – či centra a regionu, chcete-li – své pevné místo, což se například projevuje ve stále zřetelnějším docenování regionalistického výzkumu. Multioborové využití rozostřuje význam obou pojmů, což připomínám nejen proto, abych upozornil na (pro sebe) výhodnou šíři významového pole, ale i proto abych účelově zvýraznil právě jejich metaforickou povahu. Nejde mi o konkrétní centrum a konkrétní periferii, nýbrž o vnitřní vztah ke „středu“ či „okrají“.

Hovoříme někdy o „periferních“ žánrech a míníme jimi žánry pokleslé, hovoříme o „periferní“ produkci a máme na mysli produkci umělecky inferiorní, jindy hovoříme o „periferních“ jevech a označujeme tak jevy, které nepovažujeme za podstatné, které nacházíme stranou hlavního proudu. Problematika „středu“ a „okraje“ tak spontánně vstupuje do našeho jazyka jako nástroj hodnocení, ať už estetického, či historického. To, co se vztahuje ke „středu“, co je „centrální“, „ústřední“, „hlavní“, to je důležité, závažné, hodné naší pozornosti. „Excentricnost“ neboli „výstřednost“ nás již hlavnímu proudu vzdaluje a to, co je spjata s okrajem, co je „margiální“, to je rovnou podružné, nezajímavé, málem zbytné anebo pouze kuriózní.

Považuji problém centra a periferie (v nejširším významovém chápání obou pojmů) za jedno z mimořádně významných témat narativních umění šedesátých let, byť je v řadě děl přítomno ve formě spíše latentní nežli explicitní. Co mám na mysli, se pokusím doložit s ohledem na svou profesní specializaci na materiálu filmovém, nicméně s předsvědčením, že obdobný příspěvek by se dal napsat i o próze či dramatu. Jinými slovy chci říci, že vnímám toto téma nikoli jako něco výlučně filmového, nýbrž naopak jako téma, které je vrostlé do celku kultury sledované dekády a které má i své širší kulturněhistorické a zároveň politické pozadí.

U něho se na okamžik zastavím. Tvrdou centralizací politické moci po únoru 1948 provázely obdobné kroky v institucionální struktuře zestátněné kinematografie. Pro nás je v tuto chvíli podstatná oblast dramaturgie. Té se v dubnu 1950 dostalo směrnic vypracovaných Kulturní radou a prezentovaných jako usnesení předsednictva ÚV KSČ.¹ Dokument podává výčet preferované tematiky a snaží se příznačně frázovitým způsobem formulovat ideové zásady. Několik následujících let se kinematografie snažila tuto směrnici naplňovat. O všechny projekty pečovaly dva dramaturgické orgány – Filmová rada při ministerstvu informací a Ústřední dramaturgie (ÚD), resp. její kolektivní vedení (KVÚD), jež patřila do struktur kinematografických.² Společně dohlížely na to, aby komunistický stát nalézal ve filmové tvorbě sebepotvrzení. V důsledku toho se naprostá většina poúnorových filmů tak či onak vztahovala k principu „centra“, vztahovala se k historické pointě přítomnosti a všechny postavy se jako zástupci konkrétních sociálních skupin v pozitivním či negativním smyslu vymezovaly vůči tomu ústřednímu historickému pohybu. Prostor pro nedějinné závětrí téměř zanikl; obnovil se pak, resp. přežil na půdě některých literárních adaptací.

Skutečně zřetelný signál o změně kursu vyslal film Miloše Makovce *Ztracenci* (1956) natočený podle stejnojmenné povídky z *Vojenských povídek* Aloise Jiráska. Líčí osud tří dezertérů z jedné z prusko-rakouských válek z dob Marie Terezie. Z hlediska dějin jde o fiktivní, resp. anonymní figury, o „pěšáky historie“. To by samo o sobě ještě nemuselo znamenat nic mimořádného, i reprezentativní dílo poúnorové kinematografie, Vávrova husitská trilogie, je plně fiktivních lidových postav. Ale Johanka, Martin, Stašek, Prokůpek, Jíra a další postavy této historické epopie jsou prezentováni vždy jako zástupci konkrétní sociální skupiny či třídy a udržují kontakt s „centrálními“ postavami, ba dokonce tvoří jejich oddanou suitu, jsou tedy všichni součástí „centra“. Ale ti tři „ztracenci“ z tereziánských válek – kyrysník, pěšák a husar – zastupují pouze sami sebe, řeší své individuální problémy. V kontextu nikterak slavných a silně zideologizovaných tradic českého historického filmu jde o přelomové dílo, navíc o dílo polemicky zahrocené vůči

1 Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Rudé právo 19. 4. 1950, č. 92, s. 1 a 3. Přetiskáno in: KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945 – 1948). Praha 1981, s. 67 – 71.

2 K tomu srov.: J. Knapík: Kulturní politika KSČ v oblasti filmové tvorby v letech 1948 – 1952. Ústav historie a muzeologie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity (diplomová práce), Opava 1998; Šimon Eisman, Film a kulturní politika. Společenské kontexty zestátněné kinematografie. Katedra filmové vědy FF UK (diplomová práce), Praha 1999.

nedávné jiráskovské akci. Na půdě filmového historického dramatu představilo do té doby nemyslitelnou alternativu, která se odvrací od postav historických osobností a vyhledává v minulosti úděl anonymního člověka. Jinými slovy – objevuje pro film „periferii“ dějin, a to právě ve chvíli, kdy Otakar Vávra završuje svou husitskou trilogii jiným jiráskovským filmem, adaptací románu *Proti všem* (1956).

Již samotný název Makovcova filmu – *Ztracenci* – signalizuje dramatický obrat, který můžeme bez obtíží stopovat i v další tvorbě druhé poloviny padesátých let. Připomeňme tento trend k objevování „periferie“ alespoň výmluvnými názvy několika filmů, které jej reprezentují. Jeden z nich se například jmenoval *Tam na konečné* (1957) – režisérská dvojice Ján Kadár a Elmar Klos v něm líčí život obyvatel jednoho předměstského činžáku. Patří sem i *Žižkovská romance* (1958) debutujícího Zbyňka Brynychy, kde Žižkov nevystupuje jako caput regni a lokalizaci děje do konkrétní městské čtvrti je nutno naopak vnímat jako akt regionalizace, byť na půdorysu hlavního města. Brynychův následující, povídkový film *Pět z milionu* (1959) inzeruje v názvu odklon od hrdinských, „dějnotvorných“ figur ve prospěch obyčejného člověka z davu. Debut Štěpána Skalského a Jiřího Hanibala *Všude žijí lidé* (1960) zase tematizuje problém akceptace zastrčené vesnice jako náhrady za hlavní město.

Zásadní zlom v chápání „periferie“ však přinesla až léta šedesátá, konkrétně a především filmy tvůrců nejmladší filmařské generace označované pojmem nová vlna. Té rovněž imponoval – obrazně řečeno – obyčejný člověk ve všední den. Své sociologizující sklony, ať už předstírané, či spontánní, vysvětlovali mladí tvůrci touhou po pravdivém obraze skutečnosti. Bezděčně tak prozradili, že jim vůbec není lhostejná kognitivní funkce filmové tvorby. Vycházeli jí vstříc dokumentaristickým stylem, který se měl stát a také se stal zdrojem nové autenticity filmového výrazu. Vedle ryze obrazových aspektů se tento trend projevil i v obsazování neherců do významných rolí. Přesvědčení, že vhodného představitele lze potkat spíše na ulici nežli v šatnách Národního divadla, sdílelo v první polovině šedesátých let více tvůrců. „Vždycky se musím smát, když vidím ve filmu, jak vysoko v horách se v malé doškové chaloupce otevrou vrátka a z maštale vyleze herec Národního divadla,¹³ říká pobaveně v čase svého nástupu Věra Chytilová. Vzápětí prohlašuje: „Chceme budovat novou společenskou morálku a jedním dechem jako umělci lžeme. Lžeme, pěstujeme pokry-

3 3 1/2. Uspoř. J. Janoušek, Orbis, Praha 1964, s. 18.



Sběrné surovosti (r. Juraj Herz, 1965)

foto: archiv

*tectví, nezodpovědnost a zbabělost. Lež v umění by se měla postavit pod zákon.*⁴⁴ A ta silná slova dávají náhle pocítit, že preference neherců před zavedenými profesionály, tedy preference amatérů stojících mimo oficiální profesní struktury měla pro tyto tvůrce hlubší smysl. Očekávali od nich, že do jejich filmů vnesou životodárnou energii ryzí autenticity a lidské originality. V řadě případů se tak skutečně stalo – Jan Vostrčil (otec ve Formanově *Černém Petrovi*) či Václav Halama (Hanta ze *Sběrných surovostí* Juraje Herze) jsou opravdu „perličkami na dně“.

Perlička na dně je název povídkového souboru Bohumila Hrabala. Knižně vyšel poprvé v roce 1963, o dva roky později vznikl podle něho povídkový film s názvem *Perličky na dně*, který někdy bývá chápán jako manifestační vystoupení tvůrců nové vlny. Sešli se tu Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš a původně i Ivan Passer. V příspěvku na téma centrum a periferie nemůže Hrabalovo jméno nezaznít – pro toto téma je to postava klíčová, což jistě netřeba zdůvodňovat. Povídkových filmů podle jednoho autora nenalezneme dějinách české kinematografie mnoho. Nemýlím-li se, ta čest postihla pouze dílo Karla Čapka, Jaroslava Haška a Vladislava Vančury. Ale

4 Tamtéž.

Perličky na dně (J. Menzel během natáčení Smrti pana Baltazara, 1965)

foto: archiv



Perličky na dně jsou jediným případem, kdy se povídkový film stal půdou pro kolektivní vystoupení s programovým nádechem. Volba autora předlohy zde má proto mimořádnou váhu – jde o krok symbolické povahy. Takto jej v předmluvě ke scénáři vysvětlil Jaromil Jireš:

*„Hrabalovy povídky nás získaly svou nesentimentální lidskostí, odporem k frázi a svým vlastním, po nikom neopakovaným humorem. Hrabal dokázal, že **neexistuje periferie života** [podtrhl I. K.], že každý, i ten zdánlivě nejbezvýznamnější život může být životem tvořivým. Provedli jsme výběr povídek tak, aby přes svoji rozmanitost vytvořily významový celek. Nebojíme se roztříštěnosti, neboť nerozhoduje počet příběhů, ale jejich názorová a stylová souvislost. Přestože je nás šest a jsme si velice nepodobní, spojují nás určité názory na život a na film. Proto v nás Hrabalovy povídky vyvolaly spontánní odezvu. Zvláště Hrabalovo úsilí o poznání, skutečně hluboké nezprostředkované poznání lidí pohybujících se na tzv. okraji společnosti a odkrytí jejich lidské důstojnosti. Bez mentorování, bez pokrytecké demokratičnosti.“⁵*

Tvrzení, že neexistuje periferie života, nutno chápat jako zjištění, že „periferie“ je schopna žít svým vlastním plnohodnotným životem nezávislým na „centru“, a to zejména proto, že i na „periferii“ společnosti

5 V. Chytilová – J. Menzel – J. Němec – E. Schorm – J. Jireš – I. Passer – B. Hrabal, *Perličky na dně*. Scénář, FSB 1965 (knihovna NFA, sign. 1099).

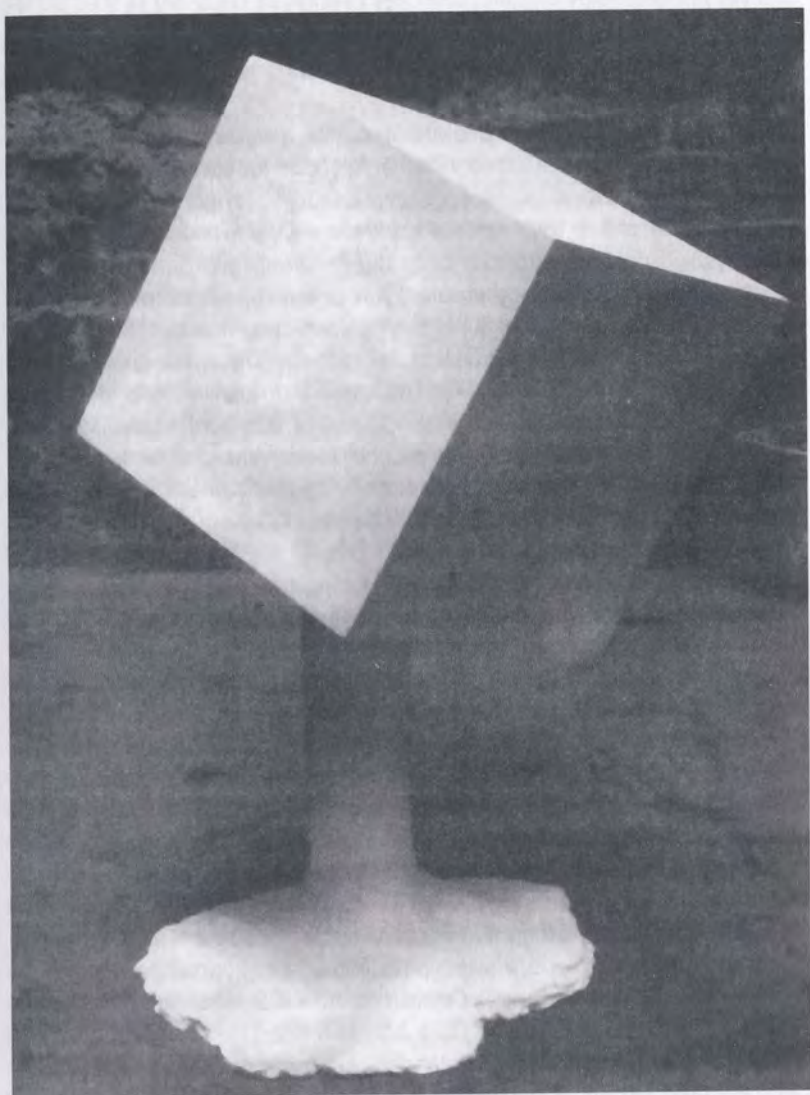
žijí originální osobnosti. Právě ty jsou Hrabalovým objevem. Už jej nezajímá obyčejný člověk z davu, kterého ještě vyhledává film z konce padesátých let, míří dál – k plné rehabilitaci „periferie“.

Ve filmu byl tento proces dovršen právě prvními hrabalovskými projekty a své pokračování našel v idylizaci „periferie“. Ta Hrabalova má povahu sociální, ve filmu Ivana Passera *Intimní osvětlení* (1965) jde o „periferii“ regionální. Přináší prosluněný obraz jihočeského venkova v čase letních prázdnin. Amatérský symfonický orchestr nacvičuje Dvořákův violoncellový koncert h moll, sólového partu se má ujmout hostující profesionál. Při zkoušce orchestru v expozici filmu navodí dirigent pocit, že nepřítomný sólista bude nějaká významná osobnost hudebního světa. Přenechává mu právo rozhodovat o tempu, o rytmu. A přijede jakýsi Petr (Petan), k němuž sice amatérští muzikanti uctivě vzhlíží, ale který není než hráčem nějakého oblastního orchestru. Hraje prý běžnou klasiku a na zájezdy vyjíždějí nanejvýš do okolních vesnic se Straussovými vlačíky. Žádná filharmonie. Konfrontace „centra“ a „periferie“ se nekoná, zůstáváme v nenarušeném zákoutí regionu, pro jehož muzicírující obyvatele je událostí, když dají dohromady jeden koncert nebo když přijedou nahrávat z budějovického rozhlasu. V dialogu Petana s bývalým spolužákem Bambasem probleskne motiv Prahy jako centra, kde se hraje ta skutečná „velká“ hudba, kde působí Česká filharmonie koncertující i v zahraničí. Ta připomínka centra dění jako nedosažitelného vrcholu zde posiluje distanci mezi centrem a regionem a uzavírá prostor příběhu do „periferního“ světa s jeho nepopsatelně rozžitým domáckým milieu. Noční alkoholické opojení probudí v Bambasovi touhu po jiném světě. Chce hrát koncerty, ne pohřby a ani Petanova pragmatická námitka „co blbneš, Bambas, vždyť jsou to prachy“ ho nemůže zastavit. Táhne ho to obrazně řečeno k „centru“, chce žít v dějnotvorném světě. Jejich žalostně směšný a totálně neúspěšný pokus vymanit se ze svého periferního prostředí vnáší do jinak idylického obrazu vážnou otázku soběstačnosti „periferie“.

Tím se dostáváme k „centru“, kde se omezím na nevelký, ale závažný proud děl, která problém „centra“ chápala jako problém výkonu moci. Svět „centra“ se svým politickým potenciálem nabyt v liberalizující se atmosféře šedesátých let – paralelně s rehabilitací „periferie“ – na mimořádné přitažlivosti. Metaforický obraz mocenského centra se stal základem hned několika významných, ba v mnohém klíčových dramatických textů první poloviny šedesátých let – Havlovy *Zahradní slavnosti* (1963), Klímova *Zámku* (1964), Uhdeho *Krále Vávry* (1964). Filmu trvala cesta ke zobrazení mocenského centra z pochopitelných

důvodů déle nežli třeba próze či dramatu a zdá se také, že vizuální obrazy mocenského prostředí určené k masovému šíření narážely na tužší odpor úřadů nežli literární texty na totéž téma. Ve všech těchto filmech je nějakým způsobem přítomna mocenská hierarchie. Někdy jde o abstrahovanou fikci jako v případě Němcova filmu *O slavnosti a hostech* (1965), který zobrazuje mocenskou zvlášť a lidské reakce na ni. Jiné filmy předkládají naopak realistický obraz historicky i geograficky konkrétního mocenského prostředí jako například psychologické drama Ladislava Helgeho *Stud* (1967) o vysokém státním úředníkovi frustrovaném svou minulostí či Kachyňovo a Procházkovo *Ucho* (1969) situovaného do let politického teroru počátku padesátých let. Postavy těchto filmů procházejí hlubokou osobní krizí právě pro svůj osobní podíl na moci. Hovoříme-li o mocenském centru, nemůžeme zde nepřipomenout dokumentaristu Karla Vachka, který se s kameramanem Jozefem Ortem-Šnepem v březnu 1968 nastěhoval do budovy ÚV KSČ a po deset dnů natáčel naši politickou elitu při každodenní práci pro film *Spříznění volbou* (1968).

Chtěl bych závěrem jako zvláštní případ zmínit Formanovu hořkou komedii *Hoří, má panenko* (1967). V tomto filmu dochází k famóznímu prolnutí principu „periferie“ s principem „centra“. Děj se odehrává v uzavřeném prostředí hasičského bálu v jakémsi českém maloměstě. Organizátoři plesu chtějí celé akci dodat lesku nápodobou praktik velkého světa a vedle běžné tomboly uspořádají volbu miss. I zde je přítomna mocenská struktura, tedy ono „centrum“. Představuje je ji plesový výbor složený z příslušníků hasičského sboru v čele s předsedou. Ta tlupa veledůležitých strejců svou moc skutečně vykonává – řídí přece průběh plesové zábavy, byť s katastrofálním výsledkem. Myslím, že metaforické vyznění tohoto filmu bylo vydatně posíleno právě skutečností, že mocenské centrum je tu součástí hluboce periferního prostředí. A to splynutí parodovaného centra se sarkasticky viděnou periferií je nakonec zdrojem pocitu nekonečného studu, jenž zde nahrazuje katarzi.



Stanislav Kolíbal: Mizející tvar (1967)

foto: archiv