ANDREJ CHOVANEC / 9. 7. 2020

Biblické variace ve filmech Evalda Schorma

Evald Schorm je považován za filozofa československé nové vlny. Ve svých filmech se vrací k existenciálním motivům, jako je odcizení, samota, sebevražda, svoboda nebo smrt. Zároveň se často obrací k biblickým aluzím. Tvůrce se s křesťanstvím seznámil již v dětství, kdy pravidelně navštěvoval nedělní bohoslužby. I když později nezůstal praktikujícím věřícím, křesťanství zůstalo v jeho osobním zájmu, což se projevilo také na jeho tvorbě.[1] Náboženskou tématiku nese jeho krátký dokumentární film *Žalm* (1965) a křesťanské motivy se objevují v *Domě radosti* (1965).[2] Práce s biblickými variacemi však nabývá komplexnější podoby v jeho celovečerních filmech *Návrat ztraceného syna* (1966), *Farářův konec* (1968) a *Den sedmý – osmá noc* (1969). V tomto textu se pokusím vysvětlit, jak režisér v těchto třech dílech s biblickými motivy nakládá.

Snad láska překoná samotu

Název filmu *Návrat ztraceného syna* odkazuje k známému novozákonnímu podobenství. Biblický příběh je z hlediska kauzálních vztahů a motivací vyprávěn přehledně: mladší syn na své požádání dostává otcův majetek, který mu jako dědictví přináleží, a odchází z domova do ciziny, kde jmění rozmařilým životem promrhá. Poté, co syn upadne do chudoby, navrátí se domů a požádá otce o odpuštění. Milosrdný otec ho radostně přijímá zpátky a uspořádá pro něj hostinu. Naopak, starší syn, který po celou dobu věrně zůstal u svého otce, nemá pro milosrdenství pochopení.[3] Schormův film má k přehledně motivovanému vyprávění daleko, uplatněním modu artové narace naplňuje významovou nejednoznačnost modernistické kinematografie. Miloš Fryš píše o režisérově metodě nehotového filmu: „Přestože hlavní postava Jan téměř ‚nesejde z obrazu‘, nedovíme se o něm z celého filmu vlastně nic.“[4] Ačkoli je Jan Šebek několikrát dotazován na důvod svého pokusu o sebevraždu, odpověď nikdy

neposkytne. Rovněž není jasné, jestli se postava dopustila nějakého provinění, jak je tomu v případě mladšího syna v biblickém vyprávění. I když je sebevražda v křesťanství považována za hřích, film na to nijak nepoukazuje. Místo radostného návratu je protagonista v závěru filmu uštván venkovskými ženami, které si ho spletou s místním násilníkem. Poté jeho manželka Jana mluví o svém vlastním provinění: „Všechno je moje vina. Všechno jsem zavinila já, teď to vím.“[5] Statut „ztraceného syna“ proto není nutně přisouzen protagonistovi, ale může se vztahovat také k jiným postavám.

Již z úvodního dialogu s psychiatrem vyplývá, že Jan není schopen dosažení morálního ideálu, který je naopak typický pro náboženské myšlení:

Psychiatr: Věříte vůbec něčemu?

Jan: Věřím, že člověk má jednat podle svého přesvědčení a neohlížet se na následky.

Psychiatr: Jste toho schopen?

Jan: Ne.[6]

Vývojový vzorec filmu neposkytne ani později žádnou výraznější proměnu hlavní postavy. Ve vyprávění je podobenství variováno volně, pomocí motivů opakovaných odchodů a návratů. Jan několikrát opouští psychiatrickou léčebnu (útěkem nebo propuštěním) a navštěvuje domov a zaměstnání. Vždy se však nuceně nebo dobrovolně do ústavu vrací. Jan Bernard to popisuje: „Jan se navrací vlastně stále ‚domů‘ – do ‚lůna společnosti‘. Od venkovské idyly (fara), normální společnosti prostých lidí (svatba zahradníka) a dělnického prostředí (lom) je vždy bezohledně navrácen do blázince. V práci i v rodině je uvítán ‚tučným teletem‘, ale ani tato oběť jej s tímto prostředím a lidmi nesmíří – je nucen sám opět prchnout do ústavu.“[7]

Takto pojatá variace odchodů a návratů má daleko od idealismu (esencialismu) biblického podobenství. Schormovo myšlení je mnohem bližší k existencialistické (antiesencialistické) tendenci československé nové vlny a obecně modernistické kinematografie. Popření idealismu se zřetelně projevuje v chování Janových příbuzných. Manželka Jana svému muži opakovaně vyznává lásku, současně je mu však nevěrná s Jiřím. Podobnou ambivalenci lze pozorovat také u Janiných rodičů. Ti navštěvují svého zetě v léčebně, nabízejí mu buchty a projevují nad ním lítost, zároveň podobnou mírou hostí dceřina milence. Nestabilním charakterem rovněž disponuje

lékařova manželka Olga, která opakovaně svádí Jana. V jedné chvíli se mu vyznává z obětavé lásky, vzápětí mu však zlomyslně řekne: „Já chci taky jednou něco urvat, pro sebe. A ty si myslíš, že tě mám opravdu ráda? […] Možná, že ti chci ublížit.“[8] Nestálé postavy, které jsou někdy milující, jindy nevěrné, nelze definovat jako mytologické archetypy.

Jako nejideálnější se jeví být postavy nevinně působících dětí (včetně Janovy dcery), dobrosrdečná zdravotní sestra, jiný pacient Zdeněk a farář, kterým je podobenství o ztraceném synu citováno. Navzdory jejich odlišnosti od zbytku společnosti nedokáže protagonista ani v nich nalézt oporu. Zdravotní sestra, která chtěla kdysi vstoupit do kláštera, cituje Janovi biblický verš: „A zdali pak nevíte, že nespravedliví království Božího nedojdou? A nemylte se, ani smilníci, ani modláři, ani cizoložníci, ani měkcí […] ani samcoložníci […]“[9]. Tato citace se tematicky vztahuje k podobenství o ztraceném synu, protože zahrnuje příčiny duchovního pádu člověka. Avšak Jan, pro kterého biblická zpráva nepůsobí přesvědčivě, ošetřovatelku přeruší, čímž však znemožní zaznění navazujícího biblického verše: „A takoví jste opravdu někteří z vás byli. Ale dali jste se omýt, ale byli jste posvěceni, ale byli jste ospravedlněni jménem Pána Ježíše Krista a Duchem našeho Boha.“[10] Verš by se tematicky vztahoval k dalším peripetiím podobenství, k obrácení a milosrdenství. Janovo přerušení naznačuje jeho skepsi k náboženskému pojetí vykoupení.

Podezření hlavní postavy nepadá jenom na náboženství, ale na smysl života obecně. I když si Jan uvědomuje, čeho všeho se mu v životě dostává (manželky, dítěte nebo zaměstnání), pokouší se o sebevraždu. Jan je existenciálním hrdinou, který zakouší absurdno a odcizení. Albert Camus ve své eseji o absurdnu, *Mýtus o Sisyfovi* (1942), považuje sebevraždu za jediný opravdu závažný filozofický problém: „Rozhodnout se, zda život stojí nebo nestojí za to, abychom ho žili, znamená zodpovědět základní filozofickou otázku.“[11] Podle francouzského myslitele je život absurdní a sebevrah to svým činem potvrzuje. Důvod Janovy sebevraždy lze interpretovat v kontextu novodobého existenciálního nihilismu a zkušenosti absurdna. Postava je skeptická vůči rodinným ideálům, protože v nestálosti svých příbuzných nenachází oporu. Rovněž nevěří ani náboženským ideálům, protože jsou mu podány nepřesvědčivě, nebo se rozcházejí s jeho každodenní zkušeností „smrti Boha“. Jan proto farářovým slovům „[…] umřel a zase ožil, zahynul byl a nalezen jest“[12] může uvěřit jen stěží.

Kromě faráře a sestry se existenciální nihilismus pokouší překonat také postava psychiatra. V jeho replice: „od určitého okamžiku je všechno marnost nad marnost“ [13], lze spatřit další biblický odkaz, ovšem významově posunut. Biblický výrok „marnost nad marnost, všechno je marnost“[14] je v novozákonním kontextu vykládán jako poukaz na pomíjivost pozemského bohatství, které má být překonáno trvalým nebeským pokladem. Lékař však žádnou duchovní naději nenabízí. I když marnost nad marnost v psychiatrově pojetí koresponduje se „smrtí Boha“, postava nezůstává u nihilismu a snaží se ho překonat nenáboženskou cestou. Na Janovou otázku, co má člověk dělat, psychiatr odpovídá: „Žít. […] Žít a neustále o tom vědět.“[15] Toto přitakání životu je jeho radou, jak se vypořádat se zdmi absurdna. Podobně uvažuje také Camus, který nakonec sebevraždu odmítá, kdy o Sisyfově trestu píše: „V tom spočívá veškerá tichá Sisyfova radost. Jeho osud mu patří. Jeho balvan je jeho věcí. […] Samo snažení dostat se na vrchol stačí zaplnit lidské srdce. Musíme si představit, že Sisyfos je šťasten.“[16] Filozof tedy chce s absurdní situaci nesouhlasit, ale zároveň neutíkat před ní sebevraždou.

Lékař jde proti nihilismu ještě dál, kdy zdůrazní smysl ve schopnosti odpouštět, což postavu přibližuje ke křesťanskému světonázoru. Psychiatr, který si uvědomuje nedokonalost lidí (nevěrnost vlastní manželky), vidí v odpouštění nutnost pro každodenní žití. Když Janě řekne, „Mějte ho [manžela] ráda aspoň tak jako sebe.“[17], variuje další biblický výrok o lásce k bližnímu.[18] Psychiatr je postavou, která v neideálním světě nachází východisko v přitakání životu a pokouší se vzkřísit mrtvé ideály odpuštění, přijetí druhého a lásky k bližnímu. I když lékař nemá žádné explicitní náboženské projevy, je jím variována postava biblického otce, avšak posunuta do profánní roviny.

Janovi se lékařova myšlenka o neustálém odpouštění nezamlouvá, což ho přibližuje k pozici staršího syna z podobenství. Nicméně, jak vyplyne z jednoho z jeho dialogů s Olgou, on taky věří v určitou hodnotu. Přečte jí krátkou myšlenku, kterou si odněkud zapsal:

Jan: Samota je sotva překonatelná. Dá se překonat nepochopitelnou věcí, láskou. Dává dvěma lidem zvláštní šanci beztrestně být přirozený k tomu druhému člověku ze všech lidí.

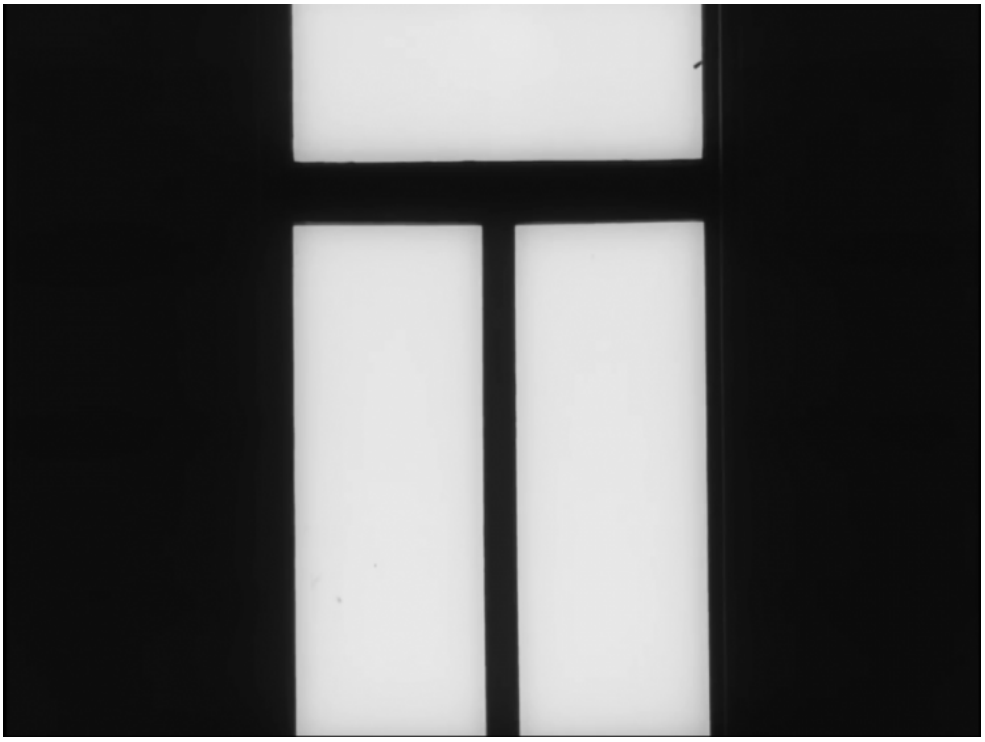
Olga: A je to tak?

(Jan odhodí papírek se zapsanou myšlenkou)

Jan: To já nevím, snad. Snad tomu věřím, protože jsem tě poznal.[19]

Jan, žijící ve světě „mrtvého Boha“ a ve zdech absurdna, má zkušenost lásky, i když nedokonale zakoušené v nevěře. Slovem „snad“ a odhozením papírku uvádí lásku do nejistoty a předkládá ji jako „pouhou“ možnost. Odmytologizovaná postava nenabude jistoty navrátivšího se syna z podobenství.

V závěru filmu Schorm v náznacích poukazuje na možnost spásy: „Závěrečný obraz okenního rámu asociuje skrytou křesťanskou symboliku ukřižování – možné východisko ztraceného hrdiny.“[20] Ve filmu jde skutečně „jen“ o možnost spásy, podobně jako Jan hodnotu lásky uvede do nejistoty slovem „snad“. Prezentovaný kříž je „spíš soucitný postoj autora než názor postavy, která nadále setrvává se svým velkým problémem v léčebném ústavu.“[21] Jestli se Janův návrat uskutečňuje, tak zlomkovitě a neabsolutně, střídán neustálými propady, které však nejsou výlučně podmíněné proviněním postavy (jak je tomu v podobenství), ale zejména její nemocí a nedokonalou společností. Nakonec statut „ztracenosti“ může náležet právě jí.



Pane Bože, proč jsem tě opustil

S politickou liberalizací pražského jara byl uvolněn scénář filmu *Farářův konec*, který Schorm napsal spolu s Josefem Škvoreckým. Jak poukazují Fryš[22] a Bernard[23], tímto filmem se režisér posouvá k alegorii: není tu určena přesná doba děje, některé prvky odkazují k padesátým letům (typy vztahů, oblečení, chování tajných, předkoncilní podoba církve), jiné k první republice či Rakousko-Uhersku (hejtman, pouť) a jiné k šedesátým letům (televize, tranzistorové rádio). Mnohé postavy nemají jména, nýbrž jsou stylizovány do obecných typů: Kantor, Babička nebo Biskup. Ačkoli je film v úvodní titulkové sekvenci charakterizován jako fraška, „Schorm nezfilmoval prostě Škvoreckého fabuli, ale záměrně šel proti její jednoduchosti, rozbil ji na drobné součástky, které asociativně ze všech stran zatížil nejrůznějšími významy […]“[24]

S alegorizací souvisí i častější uplatnění biblických variací, než je tomu v *Návratu ztraceného syna*. Režisér příběhem o kostelníkovi vydávajícím se za faráře vytváří paralelu s evangelijním životem Ježíše Krista. To je zřejmé zejména díky komentářům, které do vyprávění vnáší pastýř Jan Páně, variace na nejmilejšího Ježíšova apoštola. Místní Kantor zásobuje Jana ateistickou literaturou v domněnce, že se pastýř seriózně zajímá o vědecký ateismus. Ten však ve skutečnosti z ateistických časopisů vystříhává biblické citace a lepí je do své knihy o Bohu. Původně neuspořádané verše převzaté z ideologické literatury dostávají Janovým přičiněním svou mytologickou strukturu.

Pastýřovy náboženské poznatky jsou pak uvedeny do paralely s farářovým působením v obci. Když kostelník přichází poprvé do vesnice, jede na oslici a Jan souběžně cituje pasáž o podobně probíhajícím příchodu Ježíše do Jeruzaléma: „A toto se pak všechno stalo. Aj král tvůj béře se k tobě, sedě na oslici.“[25] Později, když se Kantor, zástupce komunistické moci, snaží ideologicky působit na faráře, Jan opět svým komentářem posune situaci do biblické paralely: „I vezme jej [Ježíše] ďábel s sebou na horu velmi vysokou, ukazuje mu veškerá království světa a jejich slávu řka: ‚Toto vše ti dám, padneš-li na kolena a budeš se mi klanět.‘“[26] Farář, stejně jako jeho evangelijní předobraz, odmítne pokušitelovy návrhy. Jinou evangelijní variaci představuje postava Majky, která alegoricky odkazuje na Máří Magdalenu. To je zřetelně potvrzeno opět paralelním zpřítomněním biblické situace, ve které farář stejně jako Ježíš nabízí cizoložnici milosrdenství: „Kdo z vás je bez hříchu, nejprv hoď na ni kamenem!“[27] Později se Kantor pokusí vykonstruovat farářovo sesmilnění s Majkou, k čemu použije chlapce jménem Juda. Lehce manipulovatelný dav se obrací

vůči nevinnému, podobně jako Židé v evangelijním příběhu proti Kristu. Poslední biblická variace je prezentována v závěru, když v horní části kostela visí uprostřed kostelník a po jeho bocích z jedné strany příslušník policie, pokoušející se ho zatknout, z druhé strany Kantor, litující svého provinění a snažící se pronásledovanému pomoct. Uspořádání postav připomíná situaci ukřižování Ježíše a dvou lotrů, kdy jeden se rouhal a druhý prosil o milost.[28]

Kromě biblických variací dosahuje Schorm alegoričností také zapojením divadla. To bylo přítomno již v *Návratu ztraceného syna* (Olga se v divadelním sále pokouší hrát, postavy navštěvují cirkus), avšak ve *Farářově konci* se divadlo stává opakujícím se tématem a komentářem k hlavnímu ději.[29] Vyprávění se vrací k pouti, na které jsou přítomné pouze světské kramářské písně, přičemž náboženská rovina (navštívení sakrálního místa) v duchovně upadající obci zcela absentuje. Kostelníkův život tedy není komentován jenom citacemi z evangelií, ale také profánní kulturou. Bernard k tomu uvádí: „Typy z pouti (Dráb, Hasič, Principál) se na několika místech objevují na místě děje příběhu jako organická součást života vesnice a zdůrazňují tak umělost hry, fiktivnost příběhu, stejně jako kramářská píseň, jejíž některé části alegoricky komentují části příběhu […] a zdůrazňují tak triumf zla.“[30] Schorm zapojením kramářské písně zdůrazňuje krutost venkovského světa, do kterého vrhá hlavní postavu. Právě situace zajetí kostelníka nebo triumf třináctého loupežníka, který vraždí lidi dále, jsou vyprávěny kramářskou písní. Tímto komentářem je oslabena

ideální rovina biblického mýtu.

Režisér rozvíjí princip divadelnosti také na postavě kostelníka. Tím, že protagonista předstírá cizí identitu, lze ho považovat za specifického performera. Motivace kostelníkova důvodu ke hře není vysvětlena, stejně jako nebyl poskytnut důvod sebevraždy Jana Šebka. Kostelník napodobuje kněze již na začátku filmu: v kostele svatého Rocha v Praze slouží pseudo-liturgický obřad, ve kterém používá nesmyslným způsobem církevní latinu. Při organizaci francouzských hostů jedná zmateně, nerozumí jejich řeči, chaoticky na ně mluví rusky a dceru nevěsty si splete s nevěstou. Schorm se tím vrací k pojetí světa, který je pro protagonistu nesrozumitelný.

Kostelníkův únik z městské společnosti na venkov a jeho stylizace do role falešného faráře se jeví být jeho snahou o vymanění z absurdna, čímž se pokouší dát svému životu smysl. Při zkušenosti s absurdnem nevolí sebevraždu jako Jan Šebek, nýbrž hru a faleš. Převzetím role kněze se pokouší smysluplně žít, a to pod vědomím smrti, kterou vnímá v existenciálním duchu jako nejreálnější skutečnost: „Všichni máme před sebou jedno […] smrt.“[31] Idyla venkova je iluzivní, farář v něm nenachází jen absurdno, ale také obraz chaotického uspořádání světa. Kostelník svojí hrou nedává smysl jen sobě samému, ale také se pokouší vnést harmonické prvky do duchovně pusté vesnice.

Nakolik je kostelníkovo působení hrou, je i vytvořena harmonie iluzivní. To, co se jeví jako mytologická kauzálnost příčiny a následku, je relativizováno: poté, co se Babička dožaduje kněze, nečekaně se v místnosti objeví kostelník coby farář. Situace má logiku zázračného zjevení jedině z pohledu venkovanů, kteří nevědí, že ve skutečnosti jde o falešného faráře, jenž nemůže Babičce poskytnout poslední pomazání. V jiné scéně vypukne požár a opilec Lojzo Vandrák zalehne hadici hasičské stříkačky, čímž znemožní průběh hašení. V neznalosti této příčiny vyzve farář ženy k modlitbě, načež se Lojzo postaví a hašení může pokračovat. Zatímco venkované interpretují náhle oživení stříkačky jako zázrak, divák ho přičte nahodilému jednání opilce. Jak poznamenává Bernard, „Schorm opět pracuje s mýty a typovými představami a používá je nikoli jako stavební prvky, nýbrž jako předměty jejich vlastní destrukce […]“[32]

Farář má touhu konat dobro, a jak říká Biskupovi, je ochoten přijmout všechny tresty za své hříchy a činit pokání. Těsně před svou smrtí projeví lítost slovy „Pane Bože,

proč jsem tě opustil.“[33] Tím posouvá význam původního biblického výroku „Bože můj, proč jsi mě opustil.“,[34] který bývá interpretován jako Ježíšova zkušenost Božího mlčení. Například ve filmu Ingmara Bergmana *Hosté večeře Páně* (1963) je za vrchol Kristova utrpení považováno (shodou okolností také postavou kostelníka) ne fyzické umučení, ale právě zkušenost Božího mlčení. Schormův kostelník je z pohledu křesťanského existencialismu netypickým hrdinou, protože v nejtěžší chvíli je jeho víra bez pochybností. Zároveň vyznáním viny postava odkazuje k podobenství o ztraceném synu zřetelněji, než tomu bylo u předešlého filmu. Na rozdíl od Jana Šebka se kostelník snaží žít v absurdním světě (nevolí sebevraždu) a pokouší se dát svému životu a okolnímu světu božský řád. I když kostelník napodobuje mytologický vzorec směšně a za cenu pravdy, Schorm předkládá shovívavý pohled na ztraceného syna. Fryš píše, že „je v činu Kostelníka skryta snaha být ‚někým jiným‘ a také touha po lidské důstojnosti. Zároveň jeho akt nastoluje otázku, kdo je důstojnosti hoden a jak se úcta a respekt získávají. Přestože je ale úcta lidí k faráři získána neprávem, umožňuje mu pomáhat jim tam, kde jiný sluha není.“[35] Přes svou nedokonalost je kostelník ze všech postav duchovně nejdál, přičemž překonává i církevní autority, které jsou ve filmu zastoupené biskupy. Autorovu shovívavost vůči hříšníkům lze vyčíst i z toho, že kostelník své pravé jméno, Albert, odhalí pouze cizoložní Majce.
V závěrečné kompozici piety právě ona zastupuje Ježíšovu matku.

Kráva bez chvosta, to je starosta

Den sedmý – osmá noc se řadí mezi vrcholná alegorická díla československé nové vlny. Děj Schormova filmu se odehrává v krátkém časovém rozpětí, něco málo přes délku jednoho dne, opět na české vesnici, do které přijíždí skupina herců s pašijovým představením. Z nádraží nevysvětleně zmizí Výpravčí, během představení zhasnou světla, telefon nefunguje a na kolejích se objeví záhadné vagóny. Jelikož se film natáčel již v době normalizace, v létě 1969,[36] bývá příběh o venkovanech, kteří se obeznamují s příznaky blížícího se nebezpečí, interpretován jako alegorie na sovětskou okupaci.

Režisér se opět vrací k tematizaci divadla, přičemž tentokrát volí pašijovou hru. V čele divadelní společnosti stojí principál Baryton, který zároveň v inscenaci ztvárňuje postavu Ježíše. Zatímco herec na jevišti reprezentuje božskou postavou, v reálném životě participuje na nevěře s vdanou redaktorkou Alenou. Později zfanatizovaný dav venkovanů uspořádá pogrom na herce a Baryton v kostýmu Krista iluzívně prchá po hladině vody, což odkazuje na známý biblický motiv.[37] Když však doběhne na konec desky skryté pod hladinou, která mu tuto iluzi umožňuje, padá do vody, čímž je jeho zpodobení s božskou postavou vyvráceno. Barytonova přetvářka se jasně odlišuje od kostelníkovy hry, protože stylizací do mytologické postavy nedává svému životu hlubší smysl, naopak, stává se pokrytcem.

Schorm se skrz pašijovou hru vrací k tématu smrti, která je prezentována jako důsledek prvotního hříchu Adama. Místní Učitel později existenciálním výrokem „existuji, tedy jsem vinen“[38], zobecňuje hříšnost na veškeré lidstvo, což se projevuje na chování celé společnosti: vesničané se přetvařují, smilní, jsou obžerní a dopouštějí se násilí. Pašijové hry nesledují kvůli duchovnímu hladu, ale pro ukojení sexuálního a sadistického pudu. Jejich biologičnost vrcholí ve chvíli, když uspořádají pogrom na herce a na hřbitově znásilní představitelku Maří Magdaleny. Dav se zde ze třech analyzovaných filmů chová nejkrutěji. Biblický příběh a postavy jsou znesvěceny jak samotnými herci pašijí (Barytonovo zpronevěření vůči jeho roli), tak jejich diváky. Schorm představením společnosti, která není schopná nalézt obohacení v biblickém příběhu, dospívá k značné skepsi vůči lidství. Učitel, který se zpočátku jevil jako nejrozumnější z občanů, mající morální intuici, v závěru propadá šílenství sektáře: ve fanatickém přesvědčení zavraždí Výpravčího, který se nečekaně navrátí.

Jedině místní blázen Josef se vymyká ostatním postavám: prorocky očekává zásah vyšší moci a kajícně se zříká svého pozemského majetku, který je ovšem chamtivě rozebrán dalšími občany. Josef syžet filmu iniciačně otevírá slovy: „Kámen nezůstane na kameni, vody se zavřou, hlína se rozpadá.“[39], čímž variuje Ježíšovu eschatologickou řeč.[40] Postava blázna ohlašující Soudný den plní prorockou funkci. Podle biblické *Apokalypsy* se pohromám vyhnou ti, kteří budou označeni za služebníky Boha, a právě Josefa je možné považovat za vyvoleného: v závěru zůstává v obci sám, protože ostatní obyvatelé se buď navzájem zlikvidovali, nebo nasedli na vagóny a byli odvedeni někam pryč, možná na likvidaci, i když fanaticky věřili, že budou zachráněni. Josef zůstává v obci jako jediný nezlikvidovaný občan, s roztaženými rukama se obrací do nebe a očekává příchod vyšší moci. Schormův film má oproti biblickému spisu pesimističtější vyznění, protože v *Apokalypse* je za služebníky Boha označených sto čtyřicet čtyři tisíc lidí[41], zatímco ve filmu jen jeden. Podle Bernarda režisér demytizuje představu o humanistické společnosti s lidskou tváří: „Tváří v tvář skutečnému či fiktivnímu ohrožení […] se ztrácí kulturní nános a humanistické vztahy, lidé bez výjimky podléhají nejnižším pudům a egoizmu. Symbolicky – všichni se zbláznili, jen Blázen je normální.“[42]

Podobně jako se v Schormově tvorbě stupňuje biologičnost člověka, vrcholí i absurdno, zastoupené objevením neznámých vagónů. Zatímco Jan Šebek reagoval na svojí existenciální krizí pokusem o sebevraždu, kostelník neohrabanou snahou dát

svému životu mytologický řád, ve filmu *Den sedmý – osmá noc* je absurdno venkovany přímo živeno. Josefovy výroky, jako například „kráva bez chvosta, to je starosta“[43] nebo „kůň bez jazyka, to je muzika“[44], jsou popisem světa, který ztratil smysluplný řád. Postava Srandisty záměrně vytváří a šíří fámy, aby u občanů posilnil strach a dovedl je k iracionálnímu jednání. Absurdno nejenom, že přestává být pro společnost problémem, ale stává se přímo zdrojem jejího uspokojení. Přítomnost vagónů postavy podněcuje k vytváření nereálných představ o hrozbě nebo jim naopak dává fanatickou víru o záchraně. Rezignací na hledání skutečného smyslu života se vesničané odlišují od protagonistů předešlých filmů. Zatímco Jan Šebek a kostelník se pokoušeli s nejistotou okolního světa nějak vypořádat, postavy v tomto filmu se stávají strůjci a uctívači chaosu. Žádná vnější hrozba v podobě invaze není potvrzena. Násilí není vykonáváno okupanty, ale lidmi proti sobě navzájem. Likvidace nepochází zvenčí, ale z nitra společnosti.

Shrnutí

Schorm se při využití biblických aluzí odklání od idealismu a navazuje na existencialistickou tendenci. S tímto odklonem souvisí i režisérův pesimismus. Otázkou zůstává, nakolik je tvůrce nedůvěřivý vůči možnostem člověka nechat se morálně obohatit biblickým mýtem a nakolik vůči mýtu samotnému. Režisér Boha nepopírá, v *Návratu ztraceného syna* ho nechává mlčet a ve *Farářově konci* představuje pevně (i když směšně) věřícího hrdinu. Mnohé kladné postavy jeho filmů jsou věřící, kromě kostelníka je to zdravotní sestra a kněz v *Návratu ztraceného syna* nebo Jan Páně ve *Farářově konci*. Zároveň každý ze tří filmů v závěrečných scénách implikuje posvátnou skutečnost: okenní rám připomínající kříž, pieta a blázen obracející se do nebe. Hodnota samotného křesťanského poselství v Schormových filmech vyloučena není, nýbrž je uvedena do nejistoty. Popření idealismu spočívá v tom, že i když se postava pokusí neohrabaným způsobem opřít o přesvědčení, že nějaké hodnoty jsou, nenalezne v tomto kroku žádnou jistotu (Jan Šebek), anebo není schopná přetvořit společnost do harmonické podoby (kostelník, Josef).

Schorm je tedy skeptický vůči člověku a společnosti. Převaha mravně ambivalentních až nepolepšitelných postav, vrcholící v biologickém obrazu společnosti, dokazuje, že autor, navzdory veškeré své shovívavosti, dokáže být vůči možnostem člověka značně nedůvěřivý. Schorm zobrazuje svět jako absurdní a chaotický. Zatímco v prvních dvou

analyzovaných filmech režisér v ambivalentních hříšnících nalézá potenciál k mravnosti (Jana a její rodiče, Olga, Kantor nebo Majka), ve třetím filmu tato naděje téměř zcela mizí, jediným hodným zůstává pouze postava Blázna.

Poznámky:

[1] Martin Šrajer, Všechno je to složitější – Evald Schorm (I.). Online: https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/vsechno-je-to-slozitejsi-evald-schorm-i [cit. 31. 5. 2020]

[2] Schormův příspěvek v povídkovém filmu *Perličky na dne* (Jiří Menzel, Jan Němec, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, 1965).

[3] Srov. Lk 15, 11–32, In.: *Jeruzalémská bible*. Praha: Krystal OP, 2010, s. 1813–1814.

[4] Miloš Fryš, *Filmy Evalda Schorma*. Praha: Český filmový ústav, 1992, s. 10.

[5] *Návrat ztraceného syna*, DVD Bontonfilm 2007, 01:34:30-01:34:34.

[6] Tamtéž, 00:01:50-00:02:03.

[7] Jan Bernard, *Evald Schorm. Odvahu pro každý den*. Praha: Primus, 1994, s. 56–58.

[8] *Návrat ztraceného syna*, c. d., 00:50:34-00:51:05.

[9] Tamtéž, 00:45:29 – 00:46:00, Srov. 1 Kor 6, 9, in.: *Jeruzalémská bible*, c. d., s. 1993.

[10] 1 Kor 6, 11, In.: *Jeruzalémská bible*, c. d., s. 1994.

[11] Albert Camus, *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Garamond, 2015, s. 11.

[12] *Návrat ztraceného syna*, c. d., 01:22:50-01:22:55. Srov. Lk 15, 32, In.: *Jeruzalémská bible*, c. d., s. 1814.

[13] Tamtéž, 01:17:33-01:17:37.

[14] Srov. Kaz 1, 2, In.: *Jeruzalémská bible*, c. d., s. 1117.

[15] *Návrat ztraceného syna*, c. d., 01:37:31-01:18:07.

[16] A. Camus, c. d., s. 140–141.

[17] *Návrat ztraceného syna*, c. d., 01:27:01-01:27:05.

[18] Srov. Mk 12, 31, In.: *Jeruzalémská bible*, c. d., s. 1774.

[19] *Návrat ztraceného syna*, c. d., 01:27:43-01:28:08.

[20] Jiří Cieslar – Stanislava Přádná – Zdena Škapová, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové volně*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 253.

[21] Tamtéž.

[22] M. Fryš, c. d., s. 13.

[23] J. Bernard, c. d., s. 100.

[24] Tamtéž, s. 104.

[25] *Farářův konec*, DVD Bontonfilm 2006, 00:20:34-00:20:42. Srov. Mt 21, 4–5, in.: *Jeruzalémská bible*, c. d., s. 1738.

[26] Tamtéž, 00:49:08- 00:49:26. Srov. Mt, 4, 8–9, In.: *Jeruzalémská bible*, c. d., s. 1707.

[27] Tamtéž, 01:03:12-01:03:17. Srov. Jn 8, 7, in.: *Jeruzalémská bible*, c. d., s. 1856.

[28] Srov. Lk 23, 39–43, In.: *Jeruzalémská bible*, c. d., s. 1828.

[29] Ve filmu *Pět holek na krku* (1967) použil Schorm jako komentář zapojení úryvků z opery *Čarostřelec*.

[30] J. Bernard, c. d., s. 98.

[31] *Farářův konec*, c. d., 00:36:08-00:36:15.

[32] J. Bernard, c. d., s. 104.

[33] *Farářův konec*, c. d., 01:31:56-01:31:59.

[34] Srov. Mt 27, 46 a Mk 15, 34, In.: *Jeruzalémská bible*, c. d., s. 1753, 1780.

[35] M. Fryš, c. d., s. 14.

[36] J. Bernard, c. d., s. 121.

[37] Srov. Mt 14, 22–33, In.: *Jeruzalémská bible*, c. d., s. 1728.

[38] *Den sedmý – noc osmá*, DVD Bontonfilm 2008, 01:08:32-01:08:35

[39] Tamtéž, 00:00:41-00:00:52.

[40] Srov. Mt 24, 2, In.: *Jeruzalémská bible*, c. d., s. 1744.

[41] Srov. Zj 7, 4, In.: *Jeruzalémská bible*, c. d., s. 2148.

[42] J. Bernard, c. d., s. 128, 130.

[43] *Den sedmý – noc osmá*, c. d., 00:02:52-00:02:56

[44] Tamtéž, 00:03:05-00:03:09.