JIŘÍ ANGER / 19. 9. 2018

Černý Petr: mezi filmovým modernismem a smíchovou kulturou

Málokdo by rozporoval, že Formanův debutový snímek *Černý Petr* (1963), dílo posvěcené jak odbornou kritikou, tak většinovým publikem, náleží ke zdejší kinematografické tradici kvality. Pro současné badatele však počiny tohoto rázu představují v jistém smyslu profesní riziko. Lze k takto dlouhodobě a ze všech stran skloňovanému filmu říct cokoli neotřelého? Je možné jej zbavit mýtů, aniž by bylo nutné sklouznout k samoúčelnému ikonoklasmu? A do jaké míry je vhodné problematizovat zažité výklady jeho smyslu a přitom se vyhnout ahistorickému vidění či slepému následování trendů? V případě Formanova filmu by odpověď na všechny tři otázky mohlo přinést obecné zamyšlení nad otázkou, co se skrývá za oslavovanou veristickou metodou a zdali její účinky nesahají dále než za iluze realističnosti, pravdivosti či autenticity.

Formanovy rané filmy, *Černého Petra* nevyjímaje, máme zafixované v pohodlně ustálených přihrádkách „československá nová vlna“ – „veristický proud“ – „sociologický průzkum socialistické reality“. Aniž by bylo potřeba tato označení plošně shazovat, nabízí se širší náhled z perspektivy nastupujícího evropského filmového modernismu. Realistický styl *Černého Petra*, vytvářející typickou iluzi nepřikrášleného zobrazení skutečnosti, totiž nevychází z nevinného pozorování ani ze spontánní improvizace, nýbrž z konkrétní metody stylizace dění před kamerou. Tento přístup obecně navazoval na dva hlavní inspirační zdroje – sociálně zaměřený (post)neorealismus a sebereflexivní observační dokument neboli cinéma vérité –,[1] ve Formanově interpretaci je ovšem zanesen odstíny, které prozrazují dědictví tuzemské kulturní tradice. Dnes již pečlivě zmapované stylistické prvky nových vln (fragmentární pozorování každodennosti, otevřená narativní struktura, intenzivní zapojení neherců,

natáčení v reálném prostředí apod.) se napojují na groteskní „smíchovou kulturu“, již snímek svébytně aktualizuje – zejména tato syntéza Formanovo dílo činí významným i v kontextu dobových kinematografických trendů.

Status průkopnického díla „komedie trapnosti“, která se stala značkou tvůrčího tria Forman-Passer-Papoušek, by neměl zastínit, že se ve Formanově přízemní lidovosti nepřímo odráží groteskní světonázor, obvykle spojovaný zejména s tvorbou spisovatele Jaroslava Haška. Přestože má Formanova fraška k Haškově karikaturní satiře relativně daleko a vychytralé švejkovské rétory bychom zde hledali marně,[2] spřízněnost nalezneme ve způsobu, jakým oba zachycují nemožnost vymanit se z provincialismu. U obou autorů komický účinek vyvěrá z rozporu mezi hrdostí na omezený systém hodnot a neschopností tyto zásady dodržovat: zatímco Hašek z této obojakosti činí efektivní, byť uvědoměle nadsazený nástroj k přežití, Forman ji chápe jako cestu do ztracena. Poslední scéna *Černého Petra* tento problém náležitě ilustruje: protagonistův otec (Jan Vostrčil), ztělesnění kondelíkovské figury bodrého autoritáře, dává svému synovi další z mnoha výchovných lekcí, až najednou ustrne ve výmluvném gestu, neschopen dokončit myšlenku. Postavy se snaží maximálně přizpůsobit pravidlům mikrosvěta, ve kterém žijí, jenže jakmile jsou konfrontovány s jakoukoli změnou sahající mimo jejich omezený horizont, nedokáží pružně reagovat a ocitají se v bludném kruhu. Tato vize člověka, radikálně odlišná od univerzálního pocitu odcizení v soudobých dílech západoevropských nových vln, dodává *Černému Petrovi* v kontextu filmového modernismu specifický a výrazný odlesk.

Nejsilnější prostředkem k prosazení a ozvláštnění daného stylu humoru se stává jazyk, konkrétně materiální a prostorové kvality řeči. Už A. J. Liehm zmiňoval způsob, jakým *Černý Petr* uplatňuje metodu rozkladu řeči, do té doby považovanou za výlučnou doménu absurdního divadla.[3] Dialogy, které na diváky stále působí jako výraz ryzí přirozenosti a autenticity, jsou ve skutečnosti výsledkem promyšlené stylizace, jež má za cíl nechat plynulou řeč „zadrhávat“ a ve vzniklých zlomech, rozporech a zámlkách odhalit zacyklenost postav ve stále stejných myšlenkových schématech. Snímek se točí okolo ustálených společenských rituálů s přesně vymezenými pravidly chování (práce v samoobsluze, rodinný oběd, volný čas v přírodě, taneční zábava), které právě skrze dekonstrukci jazyka odkrývá v jejich směšné strojenosti. Protagonisté se společenské normy pokoušejí naplňovat, nebo jsou k tomu alespoň vedeni, avšak při jejich vykonávání se neustále zasekávají. Ukázkou tohoto paradoxu budiž slavná

„Ahój“ scéna, v níž mladík Čenda (Vladimír Pucholt) opakuje pozdrav až do bodu krajní trapnosti: hrdina lpí na absurdně zveličené konvenci „správného“ zdravení do té míry, že ztrácí svou sociální funkci a stává se terčem posměchu. V případě otcovských promluv do duše nabývá groteskní snižování oficiálních společenských pravidel až ideologicky podvratné role. Chaotický a přerývaný proud slov, skrze nějž Vostrčilův patriarcha poučuje mlčícího Petra o povinnostech každého mladého muže, nevědomky prozrazuje, že jeho postavení autority stojí na vratkých a nesamozřejmých základech – a jak ukazuje závěrečný stop-záběr, takovéto základy se mohou kdykoli zhroutit v křeči.

Groteskní užití řeči by nicméně nemohlo tak účinně fungovat, kdyby nebylo poznamenané výdobytky modernistické kinematografie (tedy její naturalistické varianty) a evropského novovlnného hnutí. Formanův (respektive Passerův a Papouškův) jazykový humor zakládá svou působivost na dojmu, že se odehrává v živé, otevřené a tělesně pulzující realitě, paradoxně umožněné právě vhodně zvolenou stylistickou manipulací. Pucholtův herecký projev by neměl takový komický dopad, kdyby jeho překotné promluvy nedoprovázela nemotorná gesta v nepřehledné mizanscéně tanečního reje, stejně jako Vostrčilova performance není představitelná bez kruhovitého pohybu ve stísněné kuchyni a neustálého napínání kšand. Modernistická a groteskní rovina se navzájem potřebují, „nenechá jedna trpět druhou“,[4] jak by řekl Jiří Kolář, a z tohoto sňatku Formanův počin čerpá svůj význam i po více než pěti dekádách.

Poznámky:

[1] V prvním případě je znatelný vliv italského tvůrce Ermanna Olmiho (*Místo* [Il Posto, 1961]), ve druhém např. etnograficky či sociologicky laděná tvorba francouzského režiséra Jeana Rouche. András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago and London: University of Chicago Press 2007, s. 168.

[2] Ke srovnání Formanovy a Haškovy komiky viz Stanislava Přádná, *Miloš Forman: Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host 2009, s. 183–185. K širší úloze daného stylu humoru v podmínkách státního socialismu a na rozcestí komediálních tradic viz Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha:

Národní filmový archiv 2017, s. 345–346.

[3] A. J. Liehm, O jednom vstupu do života. *Film a doba* 10, 1964, č. 3, s. 134–135.

[4] Jiří Kolář, Měsíčník poezie. In: *Dílo Jiřího Koláře III.* Praha: Odeon 1993, s. 107–109.