JAN BERGL / 26. 3. 2021

Modernismus a filmové adaptace v režii Jaromila Jireše

Šedesátá léta budou v oblasti uměleckého filmu provždy spojena s nástupem nových vln, druhým a finálním vzedmutím hnutí modernismu, které se v kinematografii poprvé představilo během dvacátých let formou různých avantgard a o dvě dekády později do ní začalo znovu pronikat s italským neorealismem. Zatímco v době němého filmu hledali režiséři jedinečnost filmového výrazu prací s rytmem střihu či různými optickými úpravami obrazu, po druhé světové válce byl už film všeobecně přijímán jako autonomní umění a do jeho výrazového rejstříku se tak mohla vrátit dříve potlačovaná teatrálnost. Namísto hudby a výtvarného umění začali tvůrci hledat inspiraci v divadle a literatuře,[1] prostřednictvím dialogů a vyprávění příběhů se jim dařilo přitáhnout publikum spíš než autorům nenarativních nebo experimentálních filmů.

Literaturou silně ovlivněn byl i modernistický film v Československu, respektive československá nová vlna – za všechny jmenujme slavné tandemy Hrabal–Menzel, Körner–Vláčil, Procházka–Kachyňa. Potenciální úskalí filmových adaptací literárních předloh se obecně nachází ve snaze filmařů doslovně převést scény z knihy na plátno, aniž by zpracovávanou látku jakkoli obohatili. Takový přístup může být motivován obavou z reakcí fanoušků předlohy, kteří mají tendenci jakékoli změny vnímat jako zpronevěření se originálu a o přístupu k němu mají často jasnou vlastní představu. Filmová moderna se na druhou stranu vyznačovala uplatňováním neotřelých formálních postupů a literatura zase nabízela množství témat, jejichž samotný výskyt v prostoru socialistického Československa byl pozoruhodným úkazem. Jejich zfilmování pak představovalo extenzi gesta vymezení se vůči požadavkům na oficiální kulturu. Někdy mohlo takové čtení dokonce převážit nad jinými způsoby chápání díla. Na základě literárních předloh natočil několik filmů i režisér Jaromil Jireš, dva z nich jsou

dnes považovány za jeho nejvýraznější počiny.

Erbovní díla šedesátých let

Který kulturně gramotný Čech by neznal *Žert* Milana Kundery – alespoň podle názvu –, ať už v jeho literární (1967), nebo filmové (1968) podobě? Román na půdorysu autorova oblíbeného tématu mezilidských/milostných vztahů vypráví o ideovém přerodu někdejšího agilního straníka Ludvíka Jahna a o jeho následné snaze pomstít se Pavlovi, viníkovi svých příkoří. V době svého prvního vydání byl signálem proměny politického klimatu, možnosti veřejně otevřít dříve tabuizovaná témata. O rok později se již ve druhém vydání objevila na pultech knihkupectví *Sekyra* (1966) Ludvíka Vaculíka, věnující se podobnému problému z jiných perspektiv; obě knihy dnes mají status erbovních děl šedesátých let.[2] Ten jim zajistila spíše společenská než umělecká odvaha jejich autorů (jakkoli ani jednu z nich nehodlám zpochybňovat), pro kterou byly oba romány s nástupem nové dekády a normalizace staženy z veřejného prostoru.

Srovnatelný společenský význam a status má stejnojmenná adaptace Kunderova románu, kterou v roce 1968 natočil Jireš jako svůj druhý celovečerní film. „Ve srovnání s podobenstvími typu *O slavnosti a hostech* (1965, r. Jan Němec) či *Den sedmý, osmá noc* (1969, r. Evald Schorm) představuje *Žert* pravděpodobně nejotevřenější a historicky nejkonkrétnější kritiku komunistické totalitní ideologie,“[3] napsal filmový historik Jan Lukeš. Při bližším ohledání zjistíme, že zažitá kategorizace *Žertu* jako politického díla byla přejata z doby jeho vzniku a dokládá národní potřebu morálního kompasu v těžkých časech. V případě aplikace na film, kterou se budou zabývat následující řádky, je ale notně zjednodušující. Nezohledňuje jednak genezi vzniku tohoto filmového díla a její kontext (třebaže z něj pochopitelně politikum vypustit nelze), jednak jeho charakter adaptace známé literární předlohy.

Scénář *Žertu* byl hotov již v prosinci 1966, rok po dokončení románu a několik měsíců před jeho vydáním. Svou knihu adaptoval pro film sám Kundera ve spolupráci s Jirešem, který v té době opatrně hledal látku pro nový film. Jeho debut *Křik* (1963) byl sice kritikou přijat pozitivně[4] coby zdařilý moderní („pocitový“) film, ale současně byl z oficiálních míst vyzdvihován jako následováníhodný příklad, čemuž se režisér chtěl do budoucna vyhnout.[5] To pro něj znamenalo dlouhé čekání vyplněné

bezvýslednou snahou prosadit několik projektů a tvorbou krátkometrážních dokumentárních filmů.[6] Realizace *Žertu* mu byla povolena až pět let od uvedení *Křiku* do kin. V té době však už necítil akutní potřebu zpracování příběhu, který podle něj dokonce pozbyl aktuálnosti, a býval by se raději věnoval osobnějším látkám.[7] Tíhnutí k subjektivnímu, poetickému filmu, patrné už z *Křiku*, můžeme chápat jako výzvu k zamyšlení a východisko pro analýzu *Žertu* z nového úhlu pohledu. Netřeba podrobněji vysvětlovat, jak tragické události srpna téhož roku vrátily *Žertu* aktuálnost a položily základ pro jeho pozdější reflexe.

Problematičnost *Žertu* jako literární adaptace spočívá v přístupu k ději románu, který Kundera s Jirešem výrazně zredukovali.[8] Pro bohemistu a literárního historika Tomáše Kubíčka je tak film dílem méně vrstevnatým, a proto i méně zajímavým.[9] Jeho syžet je ve vztahu k literární předloze ilustrativní. V čem konkrétně se obě díla navzájem liší? Předně ve filmu nenajdeme postavu Lucie, Ludvíkovy milé z vojny, která v románu psychologicky podpírá přerod hlavního hrdiny ze zapáleného komunisty ve vyprahlého cynika. Dále je menší prostor věnován Ludvíkovu zbožnému kamarádovi Kostkovi a zcela absentuje dějová linie houslisty Jaroslava těšícího se na účast svého syna ve folklórní jízdě králů, z níž se stává toliko kulisa závěrečného aktu. Hlavní motivace k těmto úpravám byly patrně dvě. Jednak zredukovat děj, jednak utlumit některé motivy, které by potenciálně mohly působit problémy během schvalování filmu (erotické, náboženské).[10] Není zřejmé, zda mezi ně patří i vynechání pro román tak podstatné proměny Ludvíkova politického smýšlení.

Subjektivní svět hrdiny a tělo jako nástroj pomsty

„Jireš je mistr montáže a jeho *Žert* považuji za svůj. Čímž chci říct, že vše, co režisér přinesl mému románu, se mi líbí. (…) Je to vzácné, když romanopisec může bez nejmenší rezervy vzdát hold režisérovi, který mu zfilmoval knihu. Nechci propást příležitost, abych to udělal,“[11] řekl k filmové verzi *Žertu* na počátku devadesátých let Kundera. Podstatné je, že z celého díla vyzdvihl právě střih, který se výrazně podílí na podobě jeho stylu a současně je výsostně filmovým výrazovým prostředkem.[12] Pomůže nám proto přejít od srovnání *Žertu*-filmu s literární předlohou k jeho zkoumání coby autonomního uměleckého díla. Ostrý střih v něm dohromady spojuje nejen dvě časové roviny, v nichž se román odehrává, ale i několik různých perspektiv, z nichž je děj nahlížen. Čtyři páry očí nahrazuje jediným, tím Ludvíkovým. Mizí tak jeden problém,

který moderní umění často tematizuje, tj. nemožnost záznamu objektivní pravdy, a řeší se stejně frekventovaná komplementární otázka: jak divákovi zprostředkovat subjektivní svět hlavního hrdiny?

Žert je rozdělen do dvou polovin, přičemž obě jsou uvozeny totožným obrazem autobusu přijíždějícího na náměstí. První z nich je z větší části retrospektivní. Prostřednictvím Ludvíkových vzpomínek odhaluje jeho motivaci k pomstě uskutečněné v druhém aktu, a odehrává se tak především v jeho mysli. Jako subjektivizační postupy (ať už tak byly zamýšleny, nebo ne) lze chápat ztrátu v knize zevrubně opsaných souvislostí, nedořečené repliky či „nervní“ poskočný střih rušící například plynulost scény setkání s Markétou u Vltavy. Montáž těchto scén lze interpretovat jako diagnózu aktuálního stavu Ludvíkovy mysli zjitřené představou pomsty, současně však i jako symbolické vyjádření minulosti, která „je stále s námi“ a ovlivňuje nás. Kamerová figura pohled-protipohled ukazuje Ludvíka sedícího v hotelovém pokoji a současně před „lidovým soudem“ v přednáškové síni filozofické fakulty. Tímto spojováním dvou obrazů či zvukových stop pak vznikají i významy nad rámec fikčního světa, jako když Jireš vytváří vtipný kontrast spojením scén zmíněného soudu s vítáním občánků, kde vkládá úředníkovi do úst slova jednoho z Ludvíkových soudců.

V tu chvíli nejde jen o to uvědomit si, jak rozličné kolektivní rituály v totalitních systémech kontrolují a řídí životy jednotlivců, ale také že jsou aktualizací starších tradic (vítání občánků jako profánní socialistická alternativa křtu),[13] jejichž síla a vliv v moderním světě rapidně poklesly. Stále více se vyprazdňují a stávají pouhým pozadím jiných aktivit, příznačně jako jízda králů v tomto filmu. *Žert* poukazuje prostřednictvím postavy Heleny, manželky Pavla, na povrchní vztah svazáků k lidové kultuře i kultuře obecně, současně ale také odhaluje, co lidskou společnost motivuje k pohybu a vnitřně pohání. Nepříliš překvapivě jde o základní potřebu, sexuální pud. Onen slavný dopis o optimismu a Trockém, který odstartuje celou tragédii, píše Ludvík frustrován milostným neúspěchem, pomstít se pak hodlá Pavlovi svedením Heleny. Že plán pomsty selhal, se dozvídá druhý den, při setkání s Pavlem. Zjišťuje, že jeho manželství je už delší dobu pouze formální, a je představen jeho mladší, sexuálně atraktivnější milence. Tělo jako nástroj moci ve scéně „vykonání pomsty“ podtrhují hlediskové záběry i herecká stylizace Josefa Somra a Jany Dítětové v hlavních rolích.

Českoslovenští kritici *Žert* v době premiéry[14] hojně reflektovali jako pokus o vypořádání se s minulostí a spolu s filmem současně poukazovali i na limity takových snah. Nikdo nicméně nezpochybňoval Ludvíkův nárok na pomstu, popřípadě způsob, jímž se ji rozhodl vykonat. Podstatnější než tato jednotlivost byla pro pisatele společenská a morální hodnota filmu, který stavěli do jedné řady s dalšími tematicky odvážnými snímky *Farářův konec* (1968) či *Případ pro začínajícího kata* (1969).[15] Jejich pozornost se tak upínala k hodnotám, které filmu dodala současná společenská situace, za podstatné považovali odsoudit chování oportunisty Pavla. Redukci politického vyznění knihy nekomentovali. Teprve v roce 1991 po obnovené premiéře zmiňuje Pavlína Kubíková vynechanou politickou rovinu[16] a Jan Jaroš právem označuje Ludvíkovo chování za slabošské, nehodné následování.[17] Možná překvapivě však neztratilo nic ze své aktuálnosti vykreslení charakteru Pavla: „postava hrdinova úhlavního nepřítele svým chováním připomíná dnešní postoje jemu podobných funkcionářů a znovu dokazuje, že tito lidé jsou nezměnitelní.“[18]

Esteticky nezávislá *Valerie*

Zatímco *Žert* nakonec, vzdor Jirešovým očekáváním, vznikl v pravou chvíli a stal se jedním z kanonických novovlnných děl, jeho třetímu filmu *Valerie a týden divů* (1970), který stihl natočit relativně záhy podle stejnojmenné novely Vítězslava Nezvala, je věnováno podstatně méně pozornosti. Alespoň v tuzemsku, v zahraničí se naopak dočkal několika vydání na DVD i Blu-ray[19] a vedle *Žertu* bývá uváděn jako režisérovo nejvýznamnější dílo.

Snažit se popsat dějové peripetie *Valerie a týdne divů*, ať už filmové, nebo literární verze, je zcela zbytečné: „je jako sen, který se možná nikdy nestal.“[20] Stačí říct, že v jejich centru stojí titulní třináctiletá hrdinka, která se právě ocitla na prahu biologické dospělosti a prožívá týden plný kouzel. Potkává mladého Orlíka, který by se rád stal jejím milencem, ale také by mohl být jejím ztraceným bratrem, i podstatně nebezpečnější postavy: o život jí usilují vilný kněz Gracián, arcizloduch Tchoř, který umí dle libosti měnit svou podobu, i její vlastní babička. Snová logika je během vyprávění uplatňována poměrně důsledně, takže kdo je kdo či co z vylíčeného se „ve skutečnosti“ stalo (pokud vůbec něco), si musí v závěru každý čtenář/divák zodpovědět sám. Vzhledem k tomu může být pro ty, kdo novelu nečetli, překvapivým zjištěním, že jde i v tomto případě o poměrně doslovnou/ilustrativní adaptaci předlohy,

která je navíc co do rozsahu tak úsporná, že ani nemusela být (podstatně) krácena. Jireš s Ester Krumbachovou, kteří společně pracovali na scénáři, utlumili některé děsivé motivy.[21] Podstatné však je, že z textu učinili dokonale filmové dílo.

Nelze pochopitelně opominout ani kořeny materiálu. Nezval, člen Svazu moderní kultury Devětsil, měl podobně jako další avantgardisté ve dvacátých letech k filmu blízko, sám se dokonce podílel na vzniku několika scénářů[22] a myšlení obrazem mu tedy nebylo cizí. Zejména v osobě výtvarnice a kostýmní návrhářky Krumbachové pak jeho dílo našlo ideální „intermediální tlumočnici“ a na základě stylizace se zařadilo po bok dalších obrazotvorných děl nové vlny.[23] Síla těchto filmů spočívá v imaginativním přístupu k řešení kompozice obrazů, filmové mizanscény, ale i technických aspektů filmu, jako je střih. Obrazová montáž ve *Valerii* na rozdíl od *Žertu* nesrovnává, nehledá paralely, ani se nepodřizuje účelu vyprávět srozumitelný příběh, ale skrze četné poetické odbočky navozuje náladu a přivádí diváka do stavu snění s otevřenýma očima. Kýženého efektu dosahují tvůrci také záměrně ostrými barvenými či zvukovými přechody mezi dvěma scénami a všelijakými „zvláštnostmi“, kterým postavy nevěnují žádnou pozornost (např. dopis od Orlíka je napsán duhovými [!] verzálkami). Film si tak nárokuje slovy ruského filmového režiséra Alexandra Sokurova estetickou nezávislost.[24]

Jde o vzpouru proti diktátu stylu či estetiky shora nařízené totalitním státním zřízením, jev, kterým David Bordwell vysvětluje vznik „poetického filmu“ v rámci proudu filmu politicko-kritického.[25] Není náhoda, že projevy tohoto fenoménu nacházíme s výjimkou Itálie na území východního bloku.[26] Šedesátá léta byla pro jeho vznik ideální dobou nejen z důvodů společenských a politických, ale i technologických – formát filmového obrazu se začal rozšiřovat, barevný film se stal dostupnějším a samotné barvy byly sytější než dřív. Za iniciační scénu tohoto stylu můžeme označit „tanec“ vybarvených postav na černém pozadí v Jasného snímku *Až přijde kocour* (1963), nasnímaném v extrémně širokoúhlém formátu (s poměrem stran 1:2,35). Jako abstraktní výtvarné umění však působí i některé obrazy gymnastického tréninku z filmu *O něčem jiném* (1963), který je tradičně spojován spíš s opačným trendem propojování hraného filmu s dokumentem. S *Valerií a týdnem divů*, která svou nezávislost demonstrovala i odmítáním žánrových konvencí, odvážným pojetím erotiky a obecně nedůvěrou vůči institucím (církve i rodiny), obrazotvornost z československého filmu odchází. Příležitostně probleskuje fantastickými filmy, ale

znovu se objevuje až koncem osmdesátých let s filmy jako *Pražská 5* (1988) nebo *Poutníci* (1988).

Tam a zase zpátky

Srovnání *Žertu* a *Valerie* s jejich literárními předlohami přináší několik pozoruhodných poznatků. Zaprvé můžeme sledovat, jak filmový modernismus čerpal inspiraci z literárních zdrojů, ale také jak se od realismu vrátil zpět k obrazu. Zadruhé ukazuje, jak i velmi věrným (možná až doslovným) adaptovaným scénářům může filmové zpracování vdechnout novou duši a jak silně jejich chápání ovlivňuje doba jejich vzniku. Politické hledisko bylo a vždy bude tématem v případě jakéhokoli uměleckého díla zrozeného v nesvobodném prostřední. A co nám z dvou zkoumaných filmů přetrvalo do dnešních dnů? Pokud *Žert* vypráví nejen o pomstě, ale přeneseně i o snaze vyrovnat jednou provždy účty s minulosti, pak svou pointou ironicky dodává, že něco takového není možné. Musíme se s ní naučit pracovat, v tom tkví nadčasová hodnota celého Kunderova příběhu. A pokud *Valerii a týden divů* chceme chápat jako surrealistickou variaci pohádky, pak z ní plyne velmi svérázné poučení: za žádnou cenu nevěřte autoritám!

Poznámky:

[1] András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. The University of Chicago Press 2007, s. 53.

[2] Jan Lukeš, *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie: (kritický deník 1987-1993).* Praha: Národní filmový archiv 1993, s. 167.

[3] Jan Lukeš, Žert. *Iluminace* 8, 1996, č. 1, s. 164.

[4] Lukáš Skupa, Moderní, nebo jen módní? Reflexe počátků „nové vlny“ v Československu. *Cinepur* 21, 2014, č. 91, s. 59.

[5] Antonín J. Liehm a Jan Lukeš, *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 246.

[6] Jeden z nich, *Hra na krále* (1967), je často zmiňován jako Jirešova příprava na *Žert* . Vyjma motivu folklórní tradice toho však díla nemají mnoho společného.

[7] A. J. Liehm a J. Lukeš, c. d., s. 249.

[8] Podle textu otištěného v *Iluminaci* stál za změnami především Kundera. In: Milan Kundera, Můj přítel Jireš. *Iluminace* 8, 1996, č. 1, s. 6.

[9] Tomáš Pancíř, České knihy, které musíte znát. Dostupné online z: https://cesky.radio.cz/ceske-knihy-ktere-musite-znat-8508847/18 [vyšlo: 11. 11. 2020; cit. 28. 2. 2021]

[10] Výslovně k nim odkazuje dobový text z *Filmového přehledu*, 1969, č. 2.

[11] M. Kundera, c. d., s. 6.

[12] Za střihem *Žertu* stojí výjimečný český střihač Josef Valušiak, který s Jirešem pracoval i na jeho dalších filmech. Dále pak spolupracoval například s Karlem Zemanem, Jiřím Svobodou či Milošem Zábranským.

[13] viz Jiří Cieslar, *Žert*. Reflex 16, 2005, č. 27, s. 64–67.

[14] V kinech byl uváděn od 28. února 1969.

[15] Ludvík Pacovský, Třikrát Žert. *Kino* 24, 1969, č. 2, s. 2.

[16] Pavlína Kubíková, Žert. *Záběr* 23, 1990, č. 24, s. 6

[17] Jan Jaroš, Odvrácená tvář žertování. *Scéna* 15, 1990, č. 17, s. 6

[18] Žert, *Filmový přehled*, 1990, č. 8, s. 46.

[19] Prestižními vydavatelstvími Criterion Collection a Second Run.

[20] *Cinema* 6, 1996, č. 10, s. 91.

[21] Peter Hames, *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy 2008, s. 226.

[22] Např. k filmu *Ze soboty na neděli* (1931) Gustava Machatého.

[23] Např. *Sedmikrásky* (1966), *Ovoce stromů rajských jíme* (1969), *Vražda Ing. Čerta* (1970) aj.

[24] Sokurov o ní mluví v dokumentu *Sokurov hlas* (2014).

[25] David Bordwell, Kristin Thompson, *Dějiny filmu*. Praha: AMU: NLN, 2011, s. 575.

[26] A. Bálint Kovács, c. d., s. 182.